

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

XXXIII, 1-2

1994

Editoriale Programma

INDICE

Articoli

- 5 WILLIAM ACHER, Un informateur de Jean-Jacques Rousseau et de l'Ambassade de France à Venise (1743-1745)
- 39 MARCO BATTAGLIA, Sulla figura di Attila nelle letterature nordica antica e anglosassone
- 59 LAURA BONDÌ, A dialogare con Attia Hosain: la donna e la scrittrice
- 79 ELETTRA BORDINO, Marcel Schwob. L'écriture des *Vies imaginaires*
- 99 LAURA BRUGÈ, La struttura del testo: analisi linguistica della struttura retorica, funzionale e sintattica di un tipo di testo regolativo
- 139 EUGENIO BURGIO, Il riso dell'«enfant trouvé»: *Vie de Saint Grégoire*, vv. 683 sgg. Nota sulle «radici storiche» di un motivo narrativo
- 161 SILVANA CATTANEO, Due personaggi senza nome: A e B in *Fulgens and Lucretia* di Henry Medwall
- 181 MARIA TERESA FABBRO, Language, Science and Imagination in Ephraim Chambers's *Cyclopaedia*
- 193 ALBERTA FABRIS GRUBE, Strategie di sopravvivenza e di affermazione nelle autobiografie di tre scrittori sud-africani
- 205 ELENA FERRARI, François Poullain de la Barre entre rationalisme et féminisme

INDICE

- 237 SERGIO LEONE, Una strategia per salvare Majakovskij
- 245 RENATA LONDERO, José María Blanco White y el romanticismo inglés
- 261 ROBERTA MUSCARDIN, A Note on Pictorialism and Dramatic Effect in Dickens's Fiction
- 279 CRISTINA OSSATO, Two Eastern Influences on Margaret Fuller's Writings
- 315 ARMANDO PAJALICH, Letterature post-coloniali di lingua inglese: problemi ed esperienze di traduzione
- 329 LUCA PANIERI, Il «nipote» gotico
- 335 MARCO PRESOTTO, Teatro spagnolo e comici italiani nel sec. XVI: un'indagine aperta
- 367 ANNA ROSA SCRITTORI, Le suggestioni del terrore: Anne Radcliffe e il gotico
- 383 DANIELE SERRETTI, Boris Pil'njak tra Oriente ed Occidente
- 395 PATRIZIA TIFFI, Il *Bovo d'Antona* del manoscritto fr. XIV della Biblioteca Marciana di Venezia
- 429 MARIO L. TOGNI, Simon Suggs, picaro americano
- 469 ELIANA VICARI, La traduzione letteraria: un esercizio di stile fra coercizione e creatività
- 485 ANDREA ZINATO, «El imperio de Nero»: un episodio de la *Estoria de España* di Alfonso el Sabio e i rapporti con le sue fonti

Note

- 513 KSENIJA KONSTANTYNENKO, Poesia latina del Rinascimento e mondo classico. Pavlo Rusyn e Sevastjan Klenovyč [in russo]

Recensioni

- 523 GIANFRANCA BALESTRA, *I fantasmi di Edith Wharton*, Roma 1993 (Alberta Fabris Grube). ALESSANDRO MONTI, *A Catamaran Language. Una lingua bisbetica*. Forme del discorso anglo-indiano, Chieti 1992 (Alberta Fabris Grube)

William Acher

UN INFORMATEUR DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU
ET DE L'AMBASSADE DE FRANCE À VENISE
(1743-1745)

Les onze mois et quelques jours du secrétariat d'ambassade de Jean-Jacques Rousseau à Venise ont rendu célèbre son chef de mission¹, le comte de Montaigu. Ils ont promené quelques pinceaux de lumière sur ce qu'était, en 1743-1744, la vie d'un poste diplomatique apparemment doté de quelque prestige, en fait réduit aux routines de l'observation politique et militaire, en temps de guerre et dans une République neutre (où les proches voisins Autrichiens étaient sensiblement mieux placés que leurs adversaires "Gallispan", entendez l'alliance franco-espagnole).

Un des angles moins bien éclairés du tableau dissimule en partie un personnage mal identifié encore. Il émerge, sous le nom de l'abbé NANTI, ou NAUTI, dans quelques pièces manuscrites, lettres, billets ou bulletins de nouvelles, appartenant aux archives des marquis de Montaigu² jadis conservées au château de La Bretesche (Loire-Atlantique), puis entrées à la Bibliothèque Nationale à Paris³.

L'incorporation des archives Montaigu au patrimoine national français a valu aux rousseauistes un état de ressources dû à M. Jean-Daniel Candaux: «Les Papiers du Comte de Montaigu à la Bibliothèque Nationale»⁴.

¹ L'ambassadeur de France à Venise, Pierre-François, comte de Montaigu, né en 1692, brigadier des armées du roi en 1740, reçut ses instructions diplomatiques le 4 mai 1743. Il fut présent à Venise du 11 juillet 1743 au 15 décembre 1749: *Recueil des Instructions données aux Ambassadeurs et Ministres de France depuis les Traités de Westphalie jusqu'à la Révolution Française*, XXVI, Venise, par P. Duparc. Paris, 1958, pp. 193-195. Rousseau, lui, fut présent à Venise du 4 septembre 1743 au 22 août 1744.

² Classement publié dans J. Souchon, *Correspondance diplomatique du comte de Montaigu Ambassadeur à Venise (1743-1749)*, Paris, 1915, LXX-603 pp.

³ Paris, B.N., Département des Manuscrits, *Nouvelles acquisitions françaises* 14904 à 14931; 28 volumes in-folio, reliés.

⁴ *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, Tome XXXVII 1966-1968, J.-D. Candaux, "Les papiers du comte de Montagu à la Bibliothèque nationale", pp. 197-215.

Aux pages 213-215 de cette contribution, J.D. Candaux apporte quelques précisions (notamment les cotes des divers manuscrits Montaignu aux *Nouvelles acquisitions françaises* de la B.N.), ainsi que quelques corrections de texte et propositions de date, à l'égard de ces papiers NANTI ou NAUTI précédemment publiés par lui-même et/ou par le professeur Ralph Alexander Leigh.

En outre, J.-D. Candaux signale (p. 213) les cotes B.N. de quelques billets ou bulletins supplémentaires, émanant du même "informateur local".

Nous abordons maintenant la séquence publiée par MM. Candaux et/ou Leigh.

Il s'agit de sept pièces que l'on peut lire sous divers numéros dans la *Correspondance complète de Jean-Jaques Rousseau*, édition critique par R.A. Leigh, Tomes I et II, Genève, 1965. Dans l'ordre de cette édition, les trois premières pièces sont des bulletins de nouvelles ou billets adressés à Rousseau par l'abbé et que R.A. Leigh publie sous les numéros 77 (B.N., NAF 14922, f° 51, verso bl.), 82 (NAF 14972, f° 61), et 89 (NAF 14922, f° 107-108) avec les dates respectives (documentées ou estimées) des 30 décembre 1743 (vers le...), 10 février 1744, et un vendredi de mai 1744. Le numéro 77, un bulletin de nouvelles, avait été publié sans nom d'auteur par Jean-Daniel Candaux: voir la note sous la page 115 de son édition des "Lettres de Venise"⁵.

La quatrième pièce, numéro 99, est un billet de l'abbé à Rousseau, que R.A. Leigh publie en proposant de le dater des environs du 9 juillet 1744⁶. La cinquième pièce (copie d'une lettre adressée de Vienne à l'abbé, le 27 juin 1744, NAF 14922, f° 115) et la sixième (lettre de l'abbé à Rousseau, incluant la copie précédente, f° 117, datée par R.A. Leigh des environs du 10 juillet 1744) ont été réunies dans la *Correspondance complète* sous le n° 100. Les n°s 89 et (en grande partie) 100 étaient connus depuis leur publication par J.-D. Candaux dans le numéro de mai-août 1964 des *Studi Francesi*⁷.

Enfin la septième pièce (21 novembre 1744, NAF 14915, f° 14-15) fut publiée d'abord par J.-D. Candaux dans le numéro précité des *Studi Francesi*, puis reproduite par R.A. Leigh en note sous le

⁵ Dans J.-J. ROUSSEAU, *Oeuvres Complètes*, III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, nouveau tirage 1985, pp. 1043-1234.

⁶ La datation des environs du 9 juillet 1744 a été contestée par J.-D. CANDAU, (*Annales J.-J. Rousseau*, XXXVII, p. 214), qui leur préfère, à juste titre, ceux du 15 janvier 1744.

⁷ *Studi Francesi*, mai-août 1964, J.-D. Candaux, "Jean-Jacques Rousseau à Gênes et à Venise: quelques documents nouveaux", pp. 250-254.

numéro 86 de la *Correspondance complète*. C'est une réponse adressée à notre abbé N. par son confrère Gabriel Arnaud, de Genève, pivot diplomatique et sentinelle de la foi catholique, aumônier en titre et remplaçant provisoire du résident de France Champeaux, alors en congé⁸. Sa date du 21 novembre 1744 montre que le départ de Venise de Jean-Jacques Rousseau en août de la même année suivi de celui de l'abbé de Binis en octobre⁹ n'avait rien changé aux attaches prises entre notre abbé NANTI (orthographié NAULI par l'abbé Arnaud) et divers membres du personnel diplomatique français, à telle enseigne que l'abbé Arnaud donnait pour suscription à sa lettre la mention erronée: «Monsieur Monsieur Labbé Nauli Secrétaire D'ambassade a Venize» (N.a. fr. 14915 f° 15 v). On apprend aussi que l'abbé N., à l'affût de nouvelles, avait écrit le 11 novembre deux lettres pour Genève, dont une destinée à attendre chez M. Arnaud le passage de l'abbé de Binis, alors sur le chemin du retour en France. L'abbé N. ne laissait pas de cultiver ses relations.

⁸ L'abbé Gabriel Arnaud (Arnauld chez Rousseau, *Correspondance complète*, n° 18), originaire du diocèse de Dijon, était depuis le 30 mars 1735 aumônier du résident de France à Genève (Ch.-M. Rebord et A. Gavard, *Dictionnaire du clergé séculier et régulier du diocèse de Genève-Annecy dès 1535 à nos jours*, I, Bourg, 1920, p. 20). Il fut, à cette résidence, chargé d'affaires *ad interim* du 6 mai au 2 juin 1740 et (par intermittences) entre le 12 mars 1741 et le 8 mai 1750 (notamment pendant le long congé de Levesque de Champeaux, de janvier 1744 au printemps 1747). Aussi entre le 30 octobre 1752 et le 22 décembre 1753 et entre la mi-août et le 18 septembre 1756. De même, il assumait la responsabilité de l'ambassade de France à Turin pendant les absences de l'ambassadeur François-Claude de Chauvelin, de décembre 1755 à septembre 1756, de janvier à août et d'octobre à novembre 1758, enfin de janvier à juin 1759. Il était connu de Rousseau depuis 1737 et servait de Mentor occasionnel à Mme de Warens. Curieusement, c'est l'abbé N. qui, en adressant à l'abbé Arnaud "la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 11 du courant" (mois de novembre 1744, lettre Arnaud du 21, N.a.fr. 14915, f° 14 r) a provoqué la première – tout au moins de celles qui subsistent aux papiers Montaigu – d'une longue série de lettres d'information de l'abbé Arnaud à l'ambassade de France à Venise, qui s'échelonnent, aux dits papiers, quasiment de semaine en semaine, jusqu'en juin 1747, avec une lacune importante après le 25 mars 1747 (dernière suscription au secrétaire Henry).

⁹ L'abbé de Binis était un jeune secrétaire que Montaigu semble avoir personnellement recruté dans la région lyonnaise et emmené avec lui à Venise lorsqu'il rejoignit *via* Chambéry (où il put faire sa cour à l'Infant Don Philippe) son premier et dernier poste diplomatique. Un ancien procureur, M. Henry, dont l'arrivée en octobre 1744 coïncida avec le départ de l'abbé de Binis, prit la relève de ce dernier et de Rousseau partit ensuite en août; cet Henry dut s'éclipser en mai 1747, pour diverses fraudes. L'abbé Arnaud signalait, le 12 décembre 1744, à l'ambassade de France à Genève le passage à Genève de "Mr l'abbé de Biniz qui m'a paru être au-dessus de son âge par ses bonnes qualités" (N.a.fr. 14915, f° 27 r et v; 28 blanc). Voir d'autres éléments en Appendice.

Dans le dossier des sept pièces imprimées, le nom de notre abbé n'est même pas déchiffré avec certitude. Trois formes lui sont données. Il est NAUTI chez R.A. Leigh au Tome Ier, Genève, 1965, de la *Correspondance complète*. Il était NAULI chez J.-D. Candaux, dans les *Studi Francesi*. Il devient NANTI chez R.A. Leigh à partir du Tome II, Genève, 1965, tant à la page 293 où des "Errata et Complément" corrigent le Tome Ier, qu'aux numéros 99 et 100. Mais au Tome XVI, Banbury, 1972, p. 407, R.A. Leigh donne à un nouvel *erratum* la conclusion suivante: «Ayant pu depuis examiner à loisir à la BN, le ms du n° 82, je reviens à ma première leçon (c'est-à-dire à NAUTI). Du reste, comme on l'a suggéré, il s'agit sans doute d'un nom de guerre». Enfin, au Tome L de la *Correspondance complète*, Oxford, 1991, postérieur au décès de l'éminent éditeur rousseauiste, l'abbé est NAUTI dans les Tables fidèlement procurées par Janet Laming. C'était se rallier à la lecture défendue en second lieu par J.-D. Candaux: «il me paraît préférable de s'en tenir pour l'instant à la graphie *Nauti*, qui est celle des manuscrits autographes»¹⁰.

La question n'est pourtant pas aussi simple qu'il y paraît. Il y a souvent, dans les manuscrits de l'époque, une similitude suffisante entre *n* et *u* pour que les meilleurs paléographes puissent s'y tromper¹¹. La graphie *u* peut, parfois légitimement, se lire *n*; l'inverse est rarissime.

Dans les manuscrits de l'abbé N. qui nous sont parvenus, il n'est pas contestable que les lettres *u* et *n* sont assez souvent bien formées et utilisées avec peu de confusion possible. On peut cependant trouver dans ces mêmes papiers quelques exemples contraires. Et parmi les écritures peu nombreuses où l'abbé a signé ou bien s'est nommé, il y a une occurrence qui se rapproche davantage de NANTI que de NAUTI (en Appendice *infra*).

Le doute est permis. Peut-être même l'ambiguïté était – elle voule par l'intéressé, ou lui était-elle indifférente. Au surplus, l'une

¹⁰ *Annales J.-J. Rousseau*, XXXVII, p. 214, en note.

¹¹ Ainsi dans une convention du 18 mars 1710 avec le graveur Roettiers le nom de l'officier écossais Francis Wauchope, lieutenant-colonel au régiment irlandais de Bourke (dont il ne sera promu colonel qu'en mars 1715) est transcrit en imprimé (*Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'Art*, Paris, 1971, Tome II, p. 523) sous la forme "François de Wauchope, colonel du régiment des Irlandais de Bourg, au service du roi" parce qu'une lecture plausible du manuscrit l'a permis; démentie cependant par la littérature du sujet: J.-C. O'CALLAGHAN, *History of the Irish Brigades in the service of France*, Glasgow 1870, p. 151; *Calendar of the Stuart Papers (...) preserved at Windsor Castle*, Londres, I, 1902, p. 359, et VII, 1923, p. 110.

et l'autre graphies, NANTI et NAUTI, peuvent être utilisées pour recueillir et trier des éléments d'information ou d'identification: c'est ce que nous avons tenté de faire.

La personnalité de l'abbé n'est pas beaucoup plus facile à circonscrire. L'appellation *abbé*, qui n'implique pas nécessairement l'ordination, peut être aussi bien un masque qu'une réalité, en tout cas un hommage involontaire à Louis XIV, convaincu «qu'il n'y ait point de meilleurs espions à Venise que les religieux»¹². Que l'abbé N. reste donc pour nous l'abbé N.

Les notes de R.A. Leigh sous diverses occurrences témoignent de sa perplexité devant les difficultés d'identification de l'insaisissable abbé. Pour tenter de les surmonter, adoptons au moins provisoirement la graphie NANTI, et surtout reprenons le fil des services rendus par l'abbé (ou, quelquefois, reçus par lui; outre des gages plus que probables mais dont il n'est parlé nulle part dans les sept pièces).

Au numéro 77, vers le 30 décembre 1743, c'est un extrait d'une lettre reçue par NANTI "de Modène du 24 décembre". Le papier est riche en nouvelles de ce duché privé de son prince, le duc François III Marie d'Este, allié du roi de France (à plus d'un sens du terme) et réfugié à Venise depuis octobre 1742, tout en étant chargé d'un haut commandement militaire espagnol sur le théâtre d'opérations italien. Ce souverain combattant faillit dîner à l'ambassade de France, et déjà le comte de Montaigu avait médité d'écarter Jean-Jacques Rousseau de cette cérémonie. L'auteur des *Confessions* reviendra sur ce manquement à sa conception du protocole, et sur sa réplique: "je ne vois pas pourquoi un homme qui peut et doit manger en public avec le Doge et le Sénat de Venise, ne pourroit manger en particulier avec M. le Duc de Modène"¹³. La prétention pouvait se justifier, car le rôle militaire du prince dans les hostilités¹⁴

¹² "Quoiqu'il n'y ait point de meilleurs espions à Venise que les religieux, il y en a souvent qui promettent ce qu'ils ne peuvent exécuter". Louis XIV à l'abbé de Pomponne, dépêche du 16 juillet 1705, dans A. BASCHET, *Les Archives de Venise Histoire de la Chancellerie secrète*, Paris, 1870, p. 638, qui cite les *State Papers relating to France*, Londres, British Museum, Mss. 15.284-285.

¹³ *Confessions*, VII, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, I, p. 310.

¹⁴ Le rôle militaire du duc de Modène est parfaitement situé dans un document intitulé *Ordre de bataille de l'Armée commandée par S.M. Sicilienne* (N.a.fr. 14922, f° 102 r, verso blanc) à rapprocher des dépêches de Montaigu (Rousseau) du printemps 1744, et notamment de celle au roi datée du 13 juin 1744: "Sa Majesté Sicilienne mit toute son armée en bataille". Ainsi l'*Ordre de bataille de l'Armée* au f° 102 place en tête "Le Roy (des Deux-Siciles, Don Carlos de Bourbon)", immédiate-

en cours donnait son utilité professionnelle (toujours l'élaboration des nouvelles) à la présence du secrétaire de l'ambassadeur...

Le numéro 82 fait voir NANTI procurant à Rousseau, le lundi 10 février 1744, des jambons de "St. Daniel" venus des domaines du comte frioulan Sbroiavacca et destinés à la reine de France, Marie Leszczinska. Déjà le 9 novembre 1743 Rousseau, écrivant sous le nom de l'ambassadeur au sujet de cette sorte de jambons, avait assuré au secrétaire d'Etat de son département qu'il en avait «trouvé par le moien de M. Zanetti, qu'il m'a dit être excellens et qui ont été choisis sur deux cents»¹⁵. C'est l'antiquaire-graveur Anton Maria Zanetti (1680-1767), fils de feu Girolamo, et alors âgé de 63 ans. Il avait séjourné en 1720 à Paris (dans le milieu Crozat), et venait de publier à Venise chez l'éditeur Albrizzi son recueil *Delle Antiche Statue Greche e Romane* (1740-1743). On ne le confondra pas avec ses cousins les fils d'Alessandro Zanetti: Girolamo Francesco, l'historien (né en 1713), et son cadet l'autre Anton Maria (1716-1778), qui fut bibliothécaire de Saint-Marc.

Le numéro 89 est daté d'un vendredi (de mai 1744); nous pensons qu'il s'agit du 8 mai, en raison des nouvelles de Philisbourg (sic) reprises dans une dépêche datée du 12 mai au comte de Castellane. On transmet à Rousseau des nouvelles d'Allemagne et on le charge de respects destinés "à Son Excellence", c'est-à-dire à Montaignu. Au numéro 99, NANTI, qui se désigne à la troisième personne comme "l'abbé" suivi de cinq points, avertit Rousseau qu'un rendez-vous est très souhaitable "avant la première conférence que Son Excellence aura avec Mr Erizzo", le "conférent" délégué par le Sénat. Mais NANTI suggère que le déplacement soit fait par Rousseau (qui disposait d'une gondole) et non par l'abbé, qui ne peut abuser de ses "jambes" ni de sa "dépense".

Enfin le numéro 100, daté par R.A. Leigh des environs du 10 juillet 1744, par Candaux du 7, donne des nouvelles venues du Rhin par une lettre de Francfort, et transmet à Rousseau des nouvelles militaires et autres contenues dans une lettre de Vienne, la capitale de Marie-Thérèse en guerre contre la France et l'Espagne. On apprend que le dernier billet de Rousseau à NANTI avait été porté par un serviteur ou garçon de courses nommé Momolo (diminutif de Girolamo). Il contenait des nouvelles auxquelles «Son Excellence

ment en-dessous: "Le Duc de Modène", en-dessous encore 21 officiers généraux, suivis de nombreux régiments et corps de troupes, tous impeccablement rangés par une main délicate, d'une petite écriture à bouclettes: celle de J.-J. Rousseau.

¹⁵ O.C., Pléiade, III, p. 1078. Nous citerons désormais tacitement les dépêches publiées dans cette édition: elles y sont classées à leur date.

(...) a bien voulu (...) faire participer» le cher abbé. Echange de bons procédés. Le rideau, pour nous du moins, descend sur les activités de ce petit monde.

Mais la draperie n'est pas encore retombée. Aux tomes épais des manuscrits Montaigne à la Bibliothèque Nationale à Paris, nous avons pu lire dix-huit autres billets ou lettres de la main de l'abbé, dont cinq signalés en note dans l'article de J.-D. Candaux aux *Annales J.-J. Rousseau* (p. 213), deux de ces cinq ayant été, au surplus, pourvus chacun d'une signature par leur auteur, l'abbé N., et d'une date complète par J.-D. Candaux.

Ces dix-huit documents ont pour cotes, dans l'ordre des manuscrits: n.a. fr. 19415, f° 56; n. a. fr. 14921, f°s 321, 343, 346, 350, 381-383, 395; n.a. fr. 14992, f°s 21, 31, 32-33, 34, 43-44, 56, 96, 100, 120, 197; n.a. fr. 14927, f° 74.

En chacun se reconnaît indiscutablement l'écriture assez pompeuse de l'abbé N. En appendice donné *infra*, nous les passerons en revue.

Reste à cerner l'identité de l'abbé, à commencer par son nom.

On a appris qu'il n'est pas jeune. On ne sait trop s'il est Italien ou Français: ses façon de rédiger dans la langue de Bossuet tiennent des deux. Le 10 février 1744, il écrit deux fois sur trois "Son Excellence". Le vendredi de mai, il écrit "Philisbourg" avec un seul *p* (comme le fera Rousseau le 12 mai, au comte de Castellane) et conclut par un "Voilà le plus essentiel" qui fleure un certain goût italien des superlatifs. Il pourrait s'agir d'un Français italianisé. Au-delà, on est reconduit vers les incides offerts par le nom; et NANTI, qu'est-ce à dire?

On peut chercher à déchiffrer soit un diminutif, soit un pseudonyme plus ou moins anagrammatique.

NANTI pourrait passer pour un diminutif, un hypocoristique désignant un Antonio, ou encore (et mieux) un Giovanni Antonio ou Gian Antonio ¹⁶, comme Checco pour Francesco, si nous entendons bien la sémantique complexe des prénoms italiens dans leurs formes familières et/ou dialectales. Deux ou trois Antonio sont ici possibles. Il y a tout d'abord Antonio Bernardi. Il apparaît dans une pièce datée d'août 1744 et reproduite (d'après le registre "Annotazioni

¹⁶ E. DE FELICE, *Dizionario dei nomi italiani*, [Milano, 1986] ne mentionne, il est vrai, aucun Nanti parmi les diminutifs d'Antonio ou de Giovanni, encore moins de Nauti, mais seulement (p. 272) Nanni, "ipocoristico di Giovanni"; et d'autre part (p. 175) "Checco" pour Francesco.

Inquisitori di Stato”, Tome X, octobre 1737 à octobre 1746, de l'Archivio di Stato de Venise) par Victor Cérésolle¹⁷.

Il s'agit d'un *memento* (“la presente nota a lume de' successori”) d'instructions données par les trois Inquisiteurs d'Etat Zorzi Contarini¹⁸ K[avalier], Michel Priuli et Marc'Antonio Dolfin, à leur estafier le *fante* Ignazio Beltrame.

La note des Inquisiteurs d'Etat se réfère aux contacts observés entre d'une part les ambassadeurs de France et d'Espagne, leurs secrétaires, et encore le consul de France Le Blond, et d'autre part diverses personnes fréquentant certains cafés: une «bottega da acque e caffè in campo a San Zulian», et deux autres *botteghe* situées aux Procuraties Neuves, «quella di Francesco detto Chiechio», et surtout la «bottega di Lorenzo Caurlini, barbier» à l'enseigne de la Sultane. Parmi les personnes ainsi visées, les Inquisiteurs d'Etat mentionnent le noble Piero Pasqualigo (surpris à parler en pleine Piazza avec Le Blond, et auquel il sera ordonné de se tenir à l'écart des Procuraties); le noble Antonio Bembo (un Antonio proche de l'ambassade de France?); le noble Agostin Nani, de la même illustre famille que le “Zanetto Nani” mentionné aux *Confessions*, livre VII¹⁹; et un

¹⁷ V. CERESOLLE, *J.-J. Rousseau à Venise 1743-1744*, Notes et documents publiés par Th. de Saussure, Genève-Paris, 1885, pp. 85-87. Des liens entre Rousseau, le café Lorenzo Caurlini *alla Sultana*, et l'abbé Antonio Bernardi, il faut rapprocher un passage du n° 77 de la *Correspondance complète*, des environs du 30 décembre 1743, où l'abbé N. donne rendez-vous à Rousseau pour lui remettre un livre (non identifié): “demain à une heure de nuit à son Caffé”.

¹⁸ Zorzi Contarini, Kavalier (titre héréditaire dans trois familles dont la sienne), sénateur depuis 1719, né le 13 octobre 1681, était fils de feu Anzolo, et chef de maison des Contarini dal Zoffo, à la Madonna dell'Orto. En 1735, il fut l'un des trois Inquisiteurs d'Etat chargés d'exécuter contre Pietro Giannone l'expulsion qu'un témoin, le prince Trivulzi, a appelée “gabala della Corte di Roma, tessuta per le mani del nunzio e de' Gesuiti” (P. Giannone, *Vita di Pietro Giannone*, a cura di S. Bertelli, [Torino] Einaudi/Classici Ricciardi [1977], II, p. 292). En 1750, Giacomo Casanova eut affaire à cet Inquisiteur: J. Casanova de Seingalt, *Histoire de Ma Vie*, Wiesbaden-Paris 1960, Tome II, pp. 102-103, et VI, p. 309, Index, où est documenté “Ignazio Beltrame (env. 1690-1774), *fante* des Inquisiteurs d'Etat à Venise”.

¹⁹ O.C. Pléiade, I, pp. 304-305. On trouve parmi les Nani résidant “alla Zuecca” (pour Giudecca) un Zuane (pour Giovanni, *alias* Zanetto), né le 28 septembre 1665, fils de feu Antonio; et, parmi les Nani de “Canal Reggio”, un Agostino, né le 25 octobre 1702, fils de Filippo: [V.M. Coronelli], *Nomi, Cognomi, Età de' Veneti Patrizj Viventi e de' Genitori loro defonti (...) nel Libro d'Oro Registrati (...)*, Venezia, MDCCXXXIII, Pietro Poletti [ottava edizione], pp. 110-111. Cet Agostino et son père Filippo, né le 25 avril 1681, sont vivants en 1744 et au-delà: [V.M. Coronelli], *Nomi, Cognomi, Età de' Veneti Patrizj (...) nel Libro d'Oro Registrati (...)*, XVIII. édition, Venezia, MDCCLVI, Simon Occhj, p. 102, Le 25 avril 1744, un *confidente* “qui est probablement Falletti” signalait deux échappés de Milan vivant

certain noble “Francesco...”. Les Inquisiteurs d’Etat relèvent la présence au café Caurlini *alla Sultana*, sous les Procuraties Neuves, de “l’abbate Antonio Bernardi, Francese, colli segretari delli sopra espressi Ambasciatori e col console di Francia Le Blond”. Ils ont dû appeler à leur Tribunal les nobles Bembo et Nani, et le noble “Francesco”. Ils chargent le *fante* Beltrame de faire savoir “al sopra riferito Bernardi, rapportista” de “non entrar così” dans le café favori des diplomates. Suit, dans l’ouvrage de Victor Cérésolle, une *rifferta* datée du 7 août 1744 et publiée d’après le carton “Rifferte dei Fanti (1662-1745)” de l’Archivio di Stato.

Dans ce document, Ignazio Beltrame, “Fante degli Ill^mi et Ecc^{mi} Signori Inquisitori di Stato”, rend compte à ses supérieurs de sa visite près de l’église S. Maria Zobenigo, “alla casa del N[obilis] H[omo] Piero Pasqualigo”, auquel il signifie “che non vada né sotto le Procuratie Nuove né sotto le Procuratie Vecchie, sino ad altro ordine di SS. EE”.

Ce Pasqualigo était un des habitués plutôt francophiles du café *Alla Sultana*. Le 30 août 1737, alors que la guerre de Succession de Pologne tire à sa fin autour d’une République de Venise neutre, Piero *detto Almorò* Pasqualigo et ses amis, dont un Antonio Bembo²⁰ déjà, refont le monde en discours aussitôt rapportés aux Inquisiteurs d’Etat par un *confidente*, Antonio Caimo²¹.

Agé de 67 ans en 1744, Piero Pasqualino était le quatrième des cinq fils²² issus du mariage de Vincenzo Pasqualigo “quondam Zuane” et de Laura Morosini “quondam Domenico”. Puisant dans ces cinq, l’histoire des idées et des mentalités a inscrit les noms du

sur la *lista di Francia*, dont l’apothicaire Giovanni Bozzato. Ce familier de l’Ambassade (par le *gentiluomo di corte*, Domenico Vitali) loge en voisin au palais de Filippo Nani, à Canal Reggio (V. Cérésolle, *J.-J. Rousseau à Venise 1743-1744*, pp. 69-70).

²⁰ En 1737, en 1744, et au-delà, sont vivants parmi les Bembo résidant “a S. Margilian”, puis “a S. Soffia”, un Antonio Bembo, *quondam* (fils de feu) Andrea, né le 1^{er} février 1674; et, parmi ceux “a S. Marina”, un Pietro Antonio Bembo, né en janvier 1720, fils de Francesco, et qui épouse en 1749 Cecilia Querini, fille de Lunardo. Les éditions de 1733 et 1756 du *Libro d’Oro* de Coronelli (m. 1718) nous donnent ces renseignements et d’autres que nous utiliserons tacitement *infra*.

²¹ *Agenti Segreti di Venezia 1705-1797*, a cura di G. Comisso, éd. de 1984, Milano, p. 42-43. La *rifferta* cite nommément la “bottega da Lorenzo, il barbier” et deux fois “l’Ecc.mo Piero Pasqualigo” en tête des éloquentes. Parmi lesquels il faut noter aussi “l’Ecc.mo Leonardo Diedo”. Il s’agit de “Lunardo” Diedo demeurant “à S. Maria Maggior”, né le 16 septembre 1657. Ce vieillard fut, en 1734, l’un des patriciens éclairés qui, avec les Pasqualigo, allèrent au-devant de Pietro Giannone, aux Procuratie di S. Marco, pour lui faire bon accueil, comme indiqué *infra*, en note.

premier, Giovanni Pietro, et du troisième, Domenico, dans l'un des rares cercles où Venise, entre 1725 et 1750, s'ouvrait à l'esprit de tolérance et de réforme apparu dans le reste de l'Italie et de l'Europe.

Ainsi Giovanni Pietro (en dialecte vénitien, Zuane Piero) Pasqualigo (1667-1752) fut l'un des trois *Riformatori dello Studio di Padova* – littéralement, correcteurs de l'Université de Padoue – qui, le 17 mars 1736, ont validé les critères tolérants utilisés par l'un des censeurs de la librairie, le franciscain mineur Carlo Lodoli, architecte et savant fort admiré; et qui, le 16 novembre 1739 lui ont laissé, ainsi qu'à Angelo Calogera, latitude d'autoriser de temps à autre l'impression à Venise, sous lieux étrangers fictifs, d'ouvrages de théologie, de morale, et assimilés²³.

Montesquieu ayant séjourné à Venise du 16 août au 14 septembre 1728, l'abbé Conti lui avait fait connaître ce cercle: les Memmo, le Père Lodoli, "M. Justiniani, procureur de Saint-Marc", "M. Pascarigo, homme d'esprit et qui sans avoir été en France, parle très bien français"²⁴, enfin l'*omnis homo* Alessandro Marcello "qui aime les Français, qui a été en France".

De même, parmi les amis du "jurisdictionaliste" napolitain Pietro Giannone qui facilitèrent son séjour vénitien depuis son arrivée le 14 septembre 1734 jusqu'à son arrestation le 13 septembre 1735²⁵ suivie

²² En 1733, la maison Pasqualigo de la paroisse de S. Maria Zobenigo se compose de la veuve et des cinq fils de feu Vincenzo Pasqualigo, *quondam* Zuane: 1) Zuane Piero, né le 7 septembre 1667, époux en 1695 de Francesca Bon; 2) Zorzi, né le 1er février 1669 (1668, *more veneto*), époux en 1728 de Modesta Foscolo; 3) Domenico, né le 24 septembre 1674; 4) Piero, né le 27 avril 1677; 5) l'abbate Filippo, né le 13 mai 1687.

²³ M. INFELISE, *L'Editoria Veneta nel'700*, (Milano, 1989), pp. 66 et n. 10, 75 et n. 39.

²⁴ MONTESQUIEU, *Voyages*, dans *Oeuvres Complètes*, éd. D. Oster, Paris, Seuil (1964), p. 226. Des éditeurs ont identifié "M. Justiniani, procureur de Saint-Marc, qui est un homme sèvere". Et CORONELLI, *Nomi... nel Libro d'Oro*, mentionne Marc'Antonio Piero Zustiniani, *quondam* Girolamo, né le 10 décembre 1676, l'un des Zustiniani de S. Pantalon Campiel de' Squelini Canal Grande, *procuratore di S. Marco di Supra* le 22 juillet 1717. L'édition de 1756 (année de sa mort) le mentionne encore. Montesquieu lui sait gré de lui avoir fait visiter le trésor de Saint-Marc en compagnie de l'abbé Conti et de Bonneval. Quant à "M. Pascarigo, homme d'esprit", il s'agit d'un des fils de Vincenzo Pasqualigo, peut-être l'aîné, Giovanni Pietro. Voir aussi *Viaggio in Italia*, préf. di G. Macchia, trad. di M. Colesanti, Bari, 1971; M. Fort Harris, "Le Séjour de Montesquieu en Italie (août 1728 – juillet 1729): chronologie et commentaires", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, CXXVII, 1974, pp. 65-197.

²⁵ P. GIANNONE, *La Vita di Pietro Giannone*, a cura di S. Bertelli, [Torino] Einaudi/Classici Ricciardi [1977], Cap. Nono e Decimo, T. II, pp. 252-293.

de son expulsion, on trouve l'abbé Conti; les Pères Lodoli et Crivelli²⁶; la savante et séduisante nonne de San Lorenzo: Maria Riva; l'avocat Terzi et le noble Francesco Bettoni²⁷; Domenico Pasqualigo, "di famiglia tanto antica quanto illustre"; la "Casa del gentiluomo Giustiniani [dove] solevasi avere un'assemblea d'uomini eruditi"²⁴.

Six ans après, l'ouverture à la France constatée par Montesquieu persistait dans ce milieu. "Dall'ambasciador di Francia residente in Venezia" écrira Giannone "riceveva continui favori, sovente invitandomi seco a pranzo"²⁹. Ce diplomate accueillant était le comte de Froullay, ami de Maria Riva, et prédécesseur de Montaigu à l'ambassade. Certes le comte de Montaigu, lié en France aux têtes du "parti

²⁶ Le P. Carlo Lodoli (1690-1761), franciscain mineur, est aujourd'hui mieux connu que le P. Crivelli, somasque. En 1733, le Vice-Président de la *Royal Society* de Londres, Martin Folkes, numismate et anti-clérical notoire, cultive à Venise le Père Giovanni Crivelli (1690-1743), recteur des *Mendicanti* et serviteur des Sciences. Leur rencontre a lieu dans la soirée du 16 juin "at Sgr. Giustiniani's (...) a good natured gentleman (...) well versed in most parts of polite learning" (*Journal de voyage manuscrit*, Oxford, Bodleian Library, pp. 3-4). Crivelli présente Folkes, le 18 juin, au généralissime (protestant) des armées de Venise et célèbre collectionneur, le Maréchal Schulenburg, "a very agreeable nobleman, and talks very freely on all subjects, particularly religion which I was surprised at in his place" (pp. 4-5). Autres rencontres intéressantes Crivelli-Folkes les 23 juin (p. 8), 27 juin (p. 12), 17 juillet 1733 (p. 23).

²⁷ Le patricien Zuane Francesco Bettoni *quondam* Lorenzo, né le 1^{er} février 1680, époux en 1718 de Cecilia Vidman, et beau-frère du célèbre Alessandro Marcello *quondam* Agostino (qui avait épousé en 1690 Lodovica Bettoni). Francesco Bettoni apparaît plusieurs fois aux chapitres vénitiens de la *Vita* de Giannone, qui le rencontre p. 257 avec l'abbé Conti et Domenico Pasqualigo, p. 270 avec Pasqualigo, p. 285 avec Pasqualigo encore, et avant de se rendre de la maison de Bettoni à celle de l'avocat [Giovanni] Terzi. Outre ces occurrences, Domenico Pasqualigo est cité plus au long p. 253. Enfin les "signori Pasqualigo" sont mentionnés au pluriel, avec les patriciens Leonardo Diedo et Francesco Bettoni, le sénateur Riva, et d'autres, dans une lettre de Giannone au duc de Lauria, citée par S. Bertelli dans une autre de ses éditions de la *Vita*. La lettre est par lui référencée au *Carteggio*, II. f° 198^v, conservé à Rome, Biblioteca Nazionale. D'autre part, les Terzi semblent avoir été connus de l'ambassade, du consulat de France, du Palais de Modène, etc. Un Jacques Bettoni et un Antoine Terzi sont témoins le 12 février 1744 à la procuration donnée par une nourrice du prince d'Este de Modène, Etiennette Moreau épouse Mouton, de Paris, suivant acte du notaire Gabrieli vidimé par Le Blond. En août 1747, l'avocat Terzi est désigné par Montaigu comme membre d'un tribunal arbitral saisi de sa plainte contre le marchand français Cornet, naturalisé (?) Vénitien (SOUCHON, *Correspondance diplomatique du comte de Montaigu*, pp. LXI et 132, n. 3).

²⁸ P. GIANNONE, *La Vita...*, p. 258. Ce "gentiluomo Giustiniani" de 1734-1735 pourrait-il être le *procuratore* Marc'Antonio Giustiniani (1676-1756) rencontré par Montesquieu en 1728, et/ou le "Sgr Giustiniani" vanté par Martin Folkes en 1733?

²⁹ P. GIANNONE, *La Vita...*, p. 255.

dévo³⁰” aurait été moins accessible au malheureux historien napolitain que M. de Froullay.

Au-delà des éléments anecdotiques à puiser dans les délicates – et pour cause – fréquentations locales des diplomates français³¹ soumis dans les mêmes conditions que leurs collègues étrangers à un *apartheid* nobiliaire et gouvernemental, il reste deux constantes dans le champ idéologique du XVIII^e siècle vénitien et franco-vénitien.

L'une est la cohabitation, pas toujours conflictuelle, de 1720 aux années 1750, d'un milieu particulier, mi-patricien, mi-juridique et ecclésiastique, ouvert à la tolérance et aux lumières, et d'une structure générale de conservatisme dominant. Celle-ci se met à sévir plus

³⁰ Autrement dit, au parti régalien, plus proche des amis des Jésuites que de la classe parlementaire. C'est-à-dire l'abbé Alary et les d'Argenson (les meilleures têtes du lot); l'ancien évêque Boyer, *alias* M. de Mirepoix; l'entourage de la reine; celui du Dauphin, où l'ambassadeur pouvait compter sur un de ses frères, Louis-Gabriel, chevalier de Montaigu, et sur l'abbé (de Giry de Vaux) de Saint-Cyr. Affinité qui remontait au clan de la duchesse du Maine et au père de l'ambassadeur, le marquis de Boisdeff, embastillé en 1719 lors de la conspiration de Cellamare. Cette circonstance peut avoir favorisé l'affectation de Montaigu à un poste en Italie, où la sympathie "gallispane" était prescrite. L'ambassadeur lui-même se prévaut de son hérité cellamaresque auprès des souverains espagnols par le truchement de son collègue à Madrid, Guérapi de Vauréal, évêque de Rennes (SOUCHON, *Correspondance diplomatique du comte de Montaigu*, pp. 29-30, n° 120). On devine qu'il eût aimé succéder un jour, en Espagne, à Vauréal, et qu'il cultivait à cette fin des princes comme D. Philippe et des grands comme Campo-Florido ("31 aoust 1743", Montaigu à M. le prince de Campo Florido, N.a.fr. 14927, f° 260-261; noter au f° 261 r: "Je vis en grande liaison icy avec Mr le marquis de Mary, et avec le Nonce, qui sont gens d'esprit et aimables"). L'arrière-plan "idéologique" de Montaigu ne fut pas complètement étranger à ses querelles avec Le Blond (qui eut raison de lui), et même avec Rousseau. A noter enfin que par son épouse le comte de Montaigu tenait à la famille du P. de La Chaise d'Aix, s.j., confesseur de Louis XIV et protecteur du futur cardinal de Fleury.

³¹ "Salués ni par les hommes ni par les femmes, et ne reçoivent nuls honneurs dans l'Etat de la République", selon Montaigu qui souffrit particulièrement de cette ségrégation, même après l'arrivée de son épouse le 24 octobre 1744. Il se décrivait encore le 30 décembre 1747 comme "sequestré totalement du commerce de la bonne compagnie par les lois du pays" (A. de Montaigu, *Démêlés du comte de Montaigu Ambassadeur à Venise et de son secrétaire Jean-Jacques Rousseau 1743-1749*, Paris, 1904, respectivement p. 36 et p. 94, n. 2). Voir un billet non daté (N.a.fr. 14921, f° 366 r, verso blanc) adressé à Montaigu par le *procuratore di S. Marco* Alvise Mocenigo, qui fut – après Erizzo, et avant Bragadin – son conférent de mai 1745 à juin 1746: "in risposta al quesito del Marchese di Paulmi le dice che quando prende alloggio nel Palazzo di V.E. non potrà avere piena libertà di praticare il mondo nobile Veneziano". L'arrivée de Paulmy, futur académicien et grand commis de l'Etat, fils du marquis d'Argenson, est annoncées à Montaigu par l'abbé Alary le 15 octobre 1745. Son départ pour Milan et Rome, le 13 février 1746, est signalé à d'Argenson par Montaigu le 12 mars.

durement, à partir de 1758 (élection d'un pape, Carlo Rezzonico, patricien de Venise, évêque de Padoue, aussi peu hostile aux jésuites que Benoît XIV aux jansénistes italien éclairés; à ce Clément XIII de souche vénitienne même récente, la République se montrera beaucoup plus favorable qu'à son prédécesseur) et surtout à partir des années Soixante (expulsion le 30 décembre 1769 de C.A. Pilati di Tassullo).

L'autre constante voit le parti tolérant volontiers assimilé, à tort ou à raison, à l'influence française; à laquelle en réalité s'ajoutaient d'autres influences illuministes étrangères. Car il y a eu celle des Anglais avec Joseph Smith, marchand et collectionneur établi à Venise avant 1710³², acquis aux lumières *whig*³³, consul britannique depuis 1744. Et celle de la Cour de Vienne, italophone et accueillante à Metastase, à Apostolo Zeno, à Pietro Giannone.

Pour sa part, le consul Jean Le Blond semble avoir préservé, pendant ses quarante années de fonction (1718-1758), plus d'une passerelle de communication avec le monde et la bohème éclairés de Venise.

Sur une partie de son chemin, Le Blond a sans doute été accompagné, dans le milieu anti-bigot de Venise, par son ami M. de Saint-Cyr; "avec lequel après lui j'avais le plus de liaison" au sein de "la société des gens de mérite"³⁴ notera Jean-Jacques Rousseau, parmi les souvenirs de son séjour. Dix ans plus tard, le 21 août 1753, Saint-Cyr sera dénoncé aux Inquisiteurs d'Etat par le *confidente* G.B. Manuzzi: "Il francese Sansir, che da molti anni si ritrova in Venezia, per li suoi cattivi costumi e pratiche si è reso nel paese distinto et è tanto abituato et immerso nelle disonestà che la religione e tutto ciò che abbiamo di più sacro serve a lui di materia per liberamente parlare, massime de' vergini, santi martiri [...] ha egli una strettissima amicizia con il N.H. ser Zan Batta albrici 4°"³⁵.

³² "Nei primi anni del 1700, o anche prima" selon F. VIVIAN, *Il Console Smith mercante e collezionista*, (Vicenza, 1971), p. 3. La première mention attestée est la signature apposée par Joseph Smith le 14 avril 1709 sur l'*Album Nationis Anglicae et Scotiae* de l'Universitas Iuristarum à Padoue (actuellement CODEX 634 de la Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova), publié par H.F. Brown, *Inglese e Scozzesi all'Università di Padova dall'anno 1618 sino al 1765*, Venezia 1921, n° 1325.

³³ A cet égard, Joseph Smith fut un pionnier. Quand paraît le 3 octobre 1721, en Angleterre, l'édition en 4 volumes des *Works* de Joseph Addison due à Thomas Tickell, la *List of Subscribers* comporte pour certaines villes d'Italie des noms de lettrés italiens; mais pour Venise, celui du seul Joseph Smith.

³⁴ *Confessions* VII, O.C. Pléiade I, p. 312.

³⁵ *Agenti segreti di Venezia 1705-1797*, a cura di G. Comisso, éd. de 1984, p. 59. (L'ami de Saint-Cyr est Giovanni Battista IV Albrizzi, né le 22 août 1712, fils de

A la fois anticlérical et ami du consulat de France, Saint-Cyr³⁶ incarnerait bien l'une des contradictions de séjour vénitien de Rousseau. Recruté à Paris par des membres du "parti dévot": l'abbé Alary, le chevalier de Montaigu, pour un autre membre de la même coterie³⁷, le comte de Montaigu, Jean-Jacques n'en sympathise pas moins à Venise avec un milieu moins orthodoxe. Là encore, Rousseau éprouvait sa difficulté existentielle entre *voeux* et *serments* (au sens donné à ces termes par Louis Massignon). Apprendre à la vivre autrement que sur le registre de la culpabilité: c'est sur ce parcours que reviendront les *Confessions*.

Il reste que les Pasqualigo étaient des *Illuministi* aussi brillants que, perpétuant l'une des *Case Novissime* entrées au patriciat en 1380, fort bien apparentés³⁸. Leur cousin Pietro Grimani, né en 1677, doge depuis son élection du 30 juin 1741 jusqu'à sa mort en

Giovanni Battista Pietro, et demeurant à San Marco, Procuratie Nuove. Ce patricien n'est pas apparenté à l'éditeur bien connu (et bien-pensant) qui porte les mêmes nom et prénoms). Que l'anticléricalisme de Saint-Cyr et l'ouverture d'esprit de Le Blond aient déteint sur Rousseau est une hypothèse sérieuse, à rapprocher de l'entretendu 2 mai 1755 sur Rousseau, entre François Chaillou de Jonville et l'abbé Trublet, rapporté par ce dernier: "De retour à Paris, il revit M. de Jonville et alloit souvent chez lui dîner. M. de Jonville le goutoit, et pensoit même à lui offrir un appartement dans sa maison; mais il en fut détourné par ses discours libres sur la religion". Et c'est dans ce contexte de retour affranchi que se développera la connivence amicale entre Rousseau et Diderot. Le témoignage de l'abbé Trublet est cité, d'après "un fragment de journal manuscrit inédit et en grande partie autographe (...) qui passa à la vente Jules Claretie", par P. Chaponnière, "Quelques notes d'un compilateur contemporain de Rousseau", *Annales Jean-Jacques Rousseau*, XVII (1926), pp. 221-222.

³⁶ Les familles portant en France le nom de Saint-Cyr étaient diverses. Faut-il penser aux Cornette de Saint-Cyr, établis en Champagne? Dans cette hypothèse, "M. de Saint-Cyr" serait à rapprocher du marchand français (naturalisé Vénitien?) nommé Cornet?

³⁷ Peut-être aussi J.-J. Rousseau inspira-t-il confiance aux Montaigu parce qu'il portait le même nom que Mgr Rousseau de la Parisière (1667-1736), évêque de Nîmes de 1711 à sa mort, grand partisan de la bulle *Unigenitus*, compatriote poitevin et vieil ami (Vauréal à Montaigu, 11 novembre 1743: SOUCHON, *Correspondance diplomatique du comte de Montaigu*, p. 318, n° 2496; voir aussi p. 364, n° 2855) de cette famille. Sur ce prélat haï des "appelants", voir Saint-Simon, *Mémoires*, éd. Y. Coirault, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, III, p. 988, et V, p. 154.

³⁸ Les soeurs Laura et Cattarina Morosini, filles de Domenico Morosini *quondam* Zuane avaient épousé l'une en 1664 Vincenzo Pasqualigo de S. Maria Zobenigo, l'autre en 1667 Piero Grimani, fils de Marc'Antonio, de S. Polo. Les Pasqualigo fils de Laura étaient donc cousins germains des Grimani fils de Cattarina, dont l'un, Pietro ou Piero Grimani, fut Procuratore di S. Marco en 1719, doge en 1741. Elisabetta Morosini, nièce de Laura et de Cattarina per leur frère Zuane Francesco, avait épousé en 1696 Marc'Antonio Giustiniani, le procureur de S. Marc évoqué par Montesquieu dans le même souffle que "M. Pascarigo".

1752, lettré, astronome, ambassadeur et homme d'Etat, "répondait vraiment à l'idéal du Prince Patriote cher à Lord Bolingbroke"³⁹. Pietro Grimani fut membre de la Royal Society à Londres, académicien des Arcades à Rome; ami de Francesco Algarotti à Cosmopolis et à Venise même. Il avait hérité, du vivant de leur donateur, des livres et des manuscrits précieux de son cousin le sénateur, ancien *Riformatore dello Studio di Padova*, Giovanni Pietro Pasqualigo⁴⁰. De tout cela, le quatrième frère Pasqualigo, Piero, a pu apporter un témoignage ou un écho jusqu'à la petite zuche abritée par l'établissement *Alla Sultana*....

La visite à Piero Pasqualigo est complétée, dans la *rifferta* Beltrame du 7 août 1744, par celle effectuée "al posto di Antonio Bernardi [face à l'église San Moisé], l'Abate francese dei Rapporti" auquel le *fante* délivra la même injonction qu'au patricien.

Cet "Abate francese" Antonio Bernardi est sans doute l'informateur français visé par Rousseau dans la dépêche du 23 novembre 1643 au secrétaire d'Etat des Affaires Etrangères Amelot de Chaillou:

«Il y a aussi plusieurs François qui y sont depuis longtems qui y vivent d'industrie, sortis de France pour éviter les Châtimens que les différentes fautes qu'ils ont faites leur ont fait mériter. De cette espèce il y en a un établi ici depuis longtems qui a de l'esprit et un extérieur fort réservé *qui*» (passage chiffré que l'édition Candaux des *Lettres de Venise* publie en clair et en italique) «après s'estre sauvé de France, s'est sauvé de la Cour de Vienne; s'est mis icy sur le pied d'un Espion de tout ce qui s'y passe et fait les gazettes. Comme il est François, il se croit obligé de voir les ambassadeurs et il y met du mystère pour qu'ils lui aient obligation de ce qu'il fait à cet égard, je l'ai trouvé lié avec tous les fripons dont je vous parle et en le traitant honnêtement je lui ai fait sentir que le Roy me donnant ici l'autorité d'en chasser tous les aventuriers de François qui y viendroient on pouvoit mériter ma protection en se rendant utile au Service du Roy par les avis qu'on pouvoit me donner. Cela a commencé à m'attirer quelque chose de sa part: aiez la bonté de ma mander la dessus si j'ai bien fait ou non».

Après le départ de Rousseau, NANTI ou NAUTI était encore en activité, on l'a vu. Mais deux ans après ce départ, l'abbé Bernardi

³⁹ "He really answer'd the Idea of Lord Bolingbroke's imaginary Patriot Prince". Lady Mary WORTLEY MONTAGU, *The Complete Letters*, ed. R. Halsband, III, Oxford, 1967, p. 11, To Lady Bute, 16 March [1752].

⁴⁰ A. DA MOSTO, *I Dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Venezia, ed. de 1977, p. 482.

pouvait, s'il était encore utilisé, souffrir de la suppression des fonds "secrets" de l'ambassade: "Le roi avait supprimé les fonds secrets pour Venise mais sans pour cela liquider l'arriéré de ce qu'il devait à son représentant à l'étranger. Le comte de Montaignu se résigne à regret, et avertit le ministre qu'il ne serait plus à même de fournir des renseignements exacts sur les événements de l'Italie"⁴¹. L'abbé a-t-il poursuivi une activité d'imprimeur? Des Bernardi possèdent une presse à Venise entre 1754 et 1793, et Giovanni Antonio, mort en 1785, est classé "stamperia da bagagie" au sens d'un décret de 1780⁴².

H.F. Brown, pour sa part, donne en 1785 un Giovanni Antonio Bernardi, et un Giovanni Bernardi⁴³. Que ce soit l'abbé ou un successeur probable, Giovanni Antonio nous rapproche de NANTI. Neveu de l'abbé Antonio Bernardi?⁴⁴

L'autre Antonio possible est l'illustre graveur, tout chargé de science et d'années, Anton Maria Zanetti, "filius quondam Girolami". Ce "M. Zanetti" s'est trouvé préposé aux jambons du 9 novembre 1743, alors que NANTI procurera ceux du 10 février 1744. Mais précisément, le NANTI du 10 février 1744 semble trop fraîchement initié à la traite des "jambons cruds" destinés à la reine de France, pour pouvoir être confondu avec le "M. Zaneti" du 9 novembre 1743, malgré la relative proximité des formes onomastiques ZANETTI et NANTI.

Glissons désormais des hypocoristiques vers les anagrammes.

Essayons les anagrammes partiels à partir de la forme NANTI. On pense tout d'abord à l'abbé Antonio Conti (1677-1749). Montaignu (Rousseau) fait état des liens de l'abbé Conti avec le Président "de Montesquiou" (utilisés par un Piémontais, le sieur Ortolani, qui "cherche à louer un Palais pour prendre ici le Caractère de résident du Roy de Sardaigne") dans une dépêche du 1er février 1744 au secrétaire d'Etat Amelot.

Mais l'abbé Conti nous paraît trop fervent philosophe et trop

⁴¹ AUGUSTE DE MONTAIGU, *Démêlés du Comte deMontaignu, Ambassadeur à Venise et de son secrétaire Jean Jacques Rousseau 1743-1749*, Paris, 1904, pp. 86-87, qui mentionne une lettre de l'ambassadeur au marquis d'Argenson, du 29 janvier 1746.

⁴² M. INFELISE, *L'Editoria Veneziana nel'700*, Milano 1989, pp., 279, 324, 335, 391.

⁴³ H.F. BROWN, *The Venetian Printing Press*, Londres, 1891, p. 399.

⁴⁴ L'imprimeur Giovanni Antonio Bernardi de 1785 n'a aucun contemporain homonyme (de prénoms) dans les deux familles Bernardi *cittadini originari* décrites par G. TASSINI, *Cittadini Veneziani*, Venezia, 1888.

grand seigneur: on le voit mal sortir de son cabinet à la chasse de nouvelles militaires fraîches à l'usage des secrétaires d'ambassade.

On peut penser alors à l'abbé Giovanni Cataneo ou Cattaneo (giovanni caTANeo), commensal habituel du Nonce pontifical à Venise, et l'un des informateurs des autorités vénitiennes, comme l'était déjà son père, l'écrivain-diplomate Giovanni Cataneo (1691-1761). Ce dernier fut successivement, depuis 1731, l'historiographe de Frédéric-Guillaume I^{er} roi de Prusse et son agent à Venise, puis le chargé d'affaires de Frédéric II à Venise du 2 mai 1741 jusqu'à sa demi-disgrâce prononcée en Prusse le 28 juin 1743, puis le simple résident à Venise de Sa Majesté Prussienne et son agent efficace, notamment en 1743-1744 dans la célèbre affaire de la Barberina. A cet égard, Cataneo père agissait en contact étroit avec les ambassades d'Espagne et surtout de France, pays alors allié de la Prusse.

Son fils, l'abbé Cataneo entretient les mêmes contacts. Le 7 septembre 1743, un *confidente* dénonce aux Inquisiteurs d'Etat le "pranzo lautissimo" donné la veille par le comte Finocchietti, ambassadeur de Naples, auquel participaient plus d'un personnage familier aux lecteurs des *Confessions*, savoir: le Nonce, les ambassadeurs d'Espagne et de France, le marquis Scotti, "Monsi Le Blond ed anche il signor Zanetto Cataneo"⁴⁵. Le 27 mars 1744, un *confidente* précise aux Inquisiteurs d'Etat: «Cataneo ha un figlio in abito da prete da Monsignor Nunzio»⁴⁶. Cet abbé Cataneo aurait bien pu "faire" un abbé NANTI mais l'une des raisons qui s'y opposent tient à son âge trop tendre: l'aînée de ses soeurs "naquit en 1725"⁴⁷.

Dernière hypothèse: NANTI patronyme, une voie sur laquelle R.A. Leigh semble s'être engagé un instant, et qui ne l'avait conduit à rien, ou du moins à personne. Il semble que le patronyme NANTI ait été porté à Venise au XVIII^e siècle, et par un libraire-éditeur: bon arrière-plan pour un découvreur de livre, comme le fut l'abbé, au moins une fois, à l'avantage de Jean-Jacques Rousseau. Nous avons une référence de titre publié chez NANTI. C'est un ouvrage religieux, savoir: G. Nierimberg, S. J., *Del prezzo, e stima, che si deve fare della Divina Gratia*, Venetia, NANTI, 1701, 2 vol. in-12. Il s'agissait d'une traduction de l'espagnol, et d'un auteur jésuite

⁴⁵ *Agenti Segreti di Venezia 1705-1797*, a cura di G. Comisso, éd. de 1984, Milano, p. 47. Dans *Les Agents secrets de Venise au XVIII^e siècle (1705-1797)*, documents choisis et publiés par G. Comisso, trad. fr. par L. Leluc, Paris, 1944, p. 26, la rifferita est signée "Adalberti".

⁴⁶ V. CÉRÉSOLE, *J.-J. Rousseau à Venise 1743-1744*, p. 147, n. 2.

⁴⁷ R. MORTIER, "Un adversaire vénitien des lumières, le Comte de Cataneo", dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Vol. XXXIII, 1965, p. 102. Voir aussi les indications des pp. 112 et 146.

apprécié⁴⁸. La liste d'imprimeurs donnée par H.F. Brown⁴⁹ mentionne bien un Domenico NANTI en 1701, ainsi qu'un Francesco NANTI en 1730. Cette famille proche de la presse à bras a pu compter un confrère du *rapportista* Bernardi.

L'abbé N. imprimeur, l'abbé N. libraire, l'abbé N. écrivain public? Son épiphanie se fait désirer.

In gurgite vasto de nos identifications incertaines, nous avons encore recueilli un dernier des *rari... nantes*, dans les papiers Montaigu.

C'est un demi-feuillet constituant le folio 77 recto (verso blanc) du Ms. n.a. fr. 14926. En voici le texte avec toutes ses difficultés de lecture et d'interprétation: «Ho font (fornito?) Sig.^c Abatte Nanti (ou bien: Nauti?) Octave (ou: Octavo?) B^{onc} (?) I Realle da Stampa d'aconto L. 16 →». Ce texte est suivi d'une signature: «San Canbo», le tout encadré par une mention de date au-dessus: «Adi 12 Agosto 1743 Ven^a», et par une autre au-dessous: «Sabatto» (peut-être le 17 août, premier samedi suivant le lundi 12 août 1743).

Les ambiguïtés de ce document viennent surtout des mots Octave et bone qui peuvent avoir été mal lus: on ne peut tabler à coup gagnant sur un nom, une abréviation... ambigu. Ce qui semble émerger un peu, c'est que l'abbé N. aurait reçu du signataire la valeur de seize Livres. D'où l'intérêt de la signature. Elle nous conduit à Santin Cambiaso. Ce personnage⁵⁰ était à Venise le banquier du comte de Montaigu, comme Kolly l'était à Paris. Cambiaso est cité dans le "Mémoire"⁵¹ de Montaigu (Rousseau) présenté aux portes du Sénat par le secrétaire de l'ambassadeur le 21 janvier 1744: "Il (Montaigu) fit passer en son conte (*sic*), mais au nom du sieur Santin Cambiaso, banquier, un bail de louage pour l'appartement de Monsieur Thomas Querini, situé à St Jeremie près le Pont de St. Job, ledit bail durable pour trois ans avec autorité de sous-loüer."⁵²

⁴⁸ G[iovanni] est le substitut italien des prénoms espagnols de Juan Eusebio Nierimbergh.

⁴⁹ H.F. BROWN, *The Venetian Printing Press*, Londres, 1891, p. 410.

⁵⁰ Santin Cambiaso (1683-1762), noble génois, banquier à Gênes, banquier et négociant en tabacs à Venise. Il reçoit vers 1742 des mains de Carlo Goldoni les sommes dont ce dernier a obtenu le recouvrement pour le compte du patricien génois Domenico Sauli: "Consegnai pontualmente il denaro al Signor Santino Cambiaso, Nobile Genovese, e ricco Mercatante in Venezia." GOLDONI, *Delle Commedie*, G.B. Pasquali, Venezia, 1761-1778, préface au Tome XVII et dernier, 1778, p. 2.

⁵¹ O.C., Pléiade III, p. 1122.

⁵² En plus des loyers à Querini pour le Palais "a S. Giobbe", Montaigu devait

Le document Cambiaso parle bien d'un "abatte" (sic). Faut-il encore chercher parmi les ecclésiastiques?

A qui s'arrêter? Nous ferons droit, quanto à nous, aux considérations les plus liées à la vie professionnelle du secrétaire d'ambassade. A un agent comme Rousseau, nouveau venu à Venise, et que le temps de guerre asservissait à la plus grande vélocité dans l'échange de nouvelles, il fallait un informateur professionnel, sinon plusieurs. Ce fut Bernardi. L'abbé Antonio Bernardi, ou encore (puisqu'on le dit Français) l'abbé Antoine Bernardi ou Bernard. Peut-être était-ce un ecclésiastique suspendu *a divinis*, ou encore un régulier réduit au petit collet? Et re'duit, sans doute, une partie du temps et de son gré, au pseudonyme. Rien de surprenant à ce masque placé sur son activité auprès d'"Ambassadeurs" (de France) puisque, selon la dépêche⁵³ citée "il y met du mystère".

En tout état de cause, Antonio Bernardi, venu à Venise (à quel âge?) après avoir séjourné à Vienne⁵⁴, avait en somme fondé dans la cité des Doges une agence de presse à lui tout seul. Aux yeux des diplomates en poste auprès de la Sérénissime, où ils étaient comme on sait peu favorisés en contacts, Bernardi devait avoir beaucoup d'utilité, et passablement de pittoresque malgré son "extérieur fort réservé". On l'imagine volontiers en vieillard de comédie ("mes jambes", "ma dépense"), mais un rien proche – par le style de vie, du moins – d'un religieux français au tempérament romanesque, futur ami de Rousseau, Dom Antoine-François Le Prévost, dit l'abbé Prévost.

s'acquitter (il le fit le 12 février 1745; N.a.fr. 14926, f° 123 r) d'un terme de 620 livres pour un *casin* à La Mira sur le Brenta, où il était locataire du marquis Rangoni, un proche de la maison d'Este de Modène.

⁵³ Celle de Montaigu (Rousseau) au secrétaire d'Etat Amelot en date du 23 novembre 1743. Le pluriel employé par l'auteur de la dépêche ("Comme il est François, il se croit obligé de voir *les* Ambassadeurs") donne à penser que les premiers contacts de cet informateur avec l'Ambassade sont antérieurs aux arrivées de Montaigu et de Rousseau, même si la première lettre connue de l'abbé N. (N.a.fr. 14922, f°21; n° VIII en Appendice) leur est postérieure.

⁵⁴ Ce parcours s'apparente à celui du comte de Bonneval, arrivé à Venise en 1726 en provenance de Vienne (mais *via* la prison du Spilberg, où le gouvernement du Prince Eugène l'avait retenu).

APPENDICE
TABLEAU CHRONOLOGIQUE

Nous tentons ci-dessous un classement chronologique des missives de l'abbé N., soit vingt-trois numéros, dont cinq provenant de la *Correspondance complète* (l'un d'eux, le n° 99, comportant deux pièces) et dix-huit que nous publions en Appendice *infra*. Nous donnons d'abord la référence de la *Correspondance*, éd. R.A. Leigh, ou bien celle du présent Appendice, puis ce que nous considérons comme le dernier état de la datation à retenir, qu'il résulte des propositions de R.A. Leigh ou de J.-D. Candaux aux sources précitées, ou des nôtres, ou directement des manuscrits.

- Appendice VIII. Fin septembre 1743.
- Appendice XI. Octobre 1743.
- Appendice IX. Octobre 1743.
- Appendice X. Octobre 1743.
- Appendice VII. Automne 1743?
- Appendice XIII. Novembre 1743?
- Appendice XII. Novembre 1743?
- Appendice II. Première quinzaine de décembre 1743.
- Appendice IV. Avant fin décembre 1743.
- Correspondance complète* n° 77. Vers le 30 décembre 1743.
- Appendice VI. Janvier 1744.
- Correspondance complète* n° 99. Vers le 15 janvier 1744.
- Correspondance complète* n° 82. 10 février 1744.
- Appendice XV. Première quinzaine d'avril 1744.
- Appendice XIV. Fin avril 1744.
- Correspondance complète* n° 89. 8 mai 1744.
- Correspondance complète* n° 100. Entre le 5 et le 10 juillet 1744.
- Appendice XVI. Première quinzaine de juillet 1744.
- Appendice III. 5 décembre 1744.
- Appendice XVII. Première quinzaine de décembre 1744.
- Appendice XVIII. 8 décembre 1744.
- Appendice I. Première quinzaine de février 1745.
- Appendice V. Milieu de septembre 1745.

Signatures

Sont attestées aux papiers Montaigu trois mentions autographes du nom de l'abbé:

- l'incipit du f^o 61 du Ms. n.a.fr. 14972, lettre du 10 février 1744, *Correspondance complète* n^o 82;
- la signature du f^o 343 du Ms. 14972, lettre du 5 décembre 1744;
- celle du f^o 74 du Ms. 14972, lettre du 8 décembre 1744.

Dans cette dernière occurrence, la graphie se rapproche de "NANTI"; dans les deux autres, de "NAUTI". Ce qui n'impose par pour autant, selon nous, un choix péremptoire entre les deux.

Transcriptions

Outre les pièces qui sont de la main de l'abbé N. et qui, d'après des manuscrits appartenant aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale, Paris, ont été imprimées par les soins de MM. J.-D. Candaux et/ou R.A. Leigh, les dix-huit premiers documents suivants sont de sa main et se trouvent dans la même collection de papiers Montaigu conservée au Département des Manuscrits. En proviennent aussi nos numéros XIX et XX, qui éclaircissent la personnalité mal connue d'un autre "collaborateur" de J.-J. Rousseau à Venise, l'abbé de Binis, jeune "plume" au service de l'ambassadeur.

I N.a.fr. 14972, f^o 56

Le folio 56 recto (verso blanc) du manuscrit 14915 est un billet sans date, sans signature, sans suscription, et très bref:

"La Reine d'hongrie est accouchée d'un second Prince – Le Prince Charles est revenu à Vienne."

Il s'agit en dernier lieu du beau-frère de la reine Marie-Thérèse, le prince Charles de Lorraine; et, en premier lieu, de son second fils, né entre les futurs empereurs Joseph II (1741) et Léopold II (1747). Mort à seize ans, l'archiduc Karl-Josef-Emanuel était né le 1^{er} février 1745. Le jour même, l'ambassadeur vénitien à Vienne, Niccolò Andrea Erizzo, ancien⁵⁵ "conférent" de Montaigu à Venise de jan-

⁵⁵ SELON CORONELLI, *Nomi, Cognomi... nel Libro d'Oro*, éd. de 1733, le Cavalier (della Stola d'Oro) Niccolò III Andrea Erizzo, des Erizzo "a S. Martin", fils de Niccolò I, aurait pour date de naissance (ou de baptême) le 21 avril 1689. Il est mort le 4 septembre 1746, ambassadeur à Vienne, et illustration de la tendance

vier à juillet 1744, en informait son gouvernement ⁵⁶.
Le billet de l'abbé est donc de février 1745.

II *N.a.fr.* 14921, f^o 321

Le folio 321 recto (verso blanc) du manuscrit 14921 est non signé, non daté. En voici le texte, interpolé seulement de nos précisions imprimées en caractère romain:

“On prépare au St Esprit qui est un Couvent de Récolets un logement pour le duc de Modène qui y fera sa quarantaine, supposé qu'il vienne à Venize avant que le Général (autrichien Marulli?) soit sorti du Lazaret où il est, mais s'il vient après que le dit Général sera sorti du Lazaret, il pourra aller faire sa quarantaine au dit Lazaret au lieu du St. Esprit selon qu'il le jugera à propos.

Jeudi prochain Mr Contarini part pour son Ambassade à Vienne (Marco Contarini, arrivé à Vienne le 6 janvier 1744) et le 8 du mois prochain Mr Capelo part de Vienne (Pietro Andrea Capello, parti de Vienne le 14 janvier 1744) pour se rendre en droiture à Vienne (sic pour Londres) sans passer par icy. – Le papier ne permet pas toujours d'écrire même les choses (les trois mots précédents soulignés par l'abbé) indifférentes.”

Ce texte de l'abbé est de la première quinzaine de décembre 1743. Il inspire directement le paragraphe final de la dépêche au Roi adressée par Montaigu (Rousseau) en date du 14 décembre 1743 et publiée dans l'édition Candaux des *Lettres de Venise*.

III *N.a.fr.* 14921, f^o 343

Le folio 343 recto (verso blanc) a été *in fine* signé par l'abbé à droite et daté par lui de “Venize, ce 5 bre/x” à gauche. Date que J.-D. Candaux, dans les *Annales J.-J. Rousseau* précitées, a complétée en 5 décembre 1744. En voici le texte:

austrophile à Venise. Voir les questions soulevées par O.C. Pléiade III, p. 1151, n. 1, sur sa date de naissance et sur l'assertion de l'intéressé selon laquelle il serait né durant l'ambassade de son père en France.

⁵⁶ A. (RITTER) VON ARNETH, *Maria Theresia's Erste Regierungsjahre*, III (1745-1748), Wien, 1865, pp. 399-400 et 10 n. 8: “Erizzo schreibt hierüber am 1. Februar 1745: Vieni questa regina di poner nelle prime ore della mattina con straordinaria felicità un second'Arciduca, avvenimento che reca a questa Corte un'incredibile consolazione”.

“Monsieur, La surprise de Son Excellence me fait honneur, mais il me paroist que je ne suis point en faute – d’autant que je n’ay pu envoyer les nouvelles ne n’ayant point estées recherchées. Les jours que les lettres de Flandres m’arrivent sont les jeudis et les Dimanches; toutes les nouvelles que je reçois ces jours là sont à la disposition de Son Excellence, et à la vôtre Monsieur vous assurant que je suis très parfaitement Votre très humble et très obeissant serviteur Nauti”.

Ce billet, pas plus que les deux précédents, ne porte de suscription ou ne comporte d’enveloppe. Les suivants n’en auront pas davantage. Le destinataire pouvait être soit un secrétaire de l’ambassade de France soit, plus rarement, l’ambassadeur lui-même. La présence dans le texte du mot “Monsieur” manifeste que l’abbé s’adresse à un secrétaire; celle des mots “Votre Excellence” (comme ce sera le cas *in fine* du folio 56 du manuscrit 14922), qu’il écrit à l’ambassadeur.

IV N.a.fr. 14921, f° 346

Le texte du folio 346 recto et verso (deux premières pages d’une feuille pliée en deux, dont les pages 3 et 4 sont blanches) n’est pas très long:

“Une des deux estafettes est venue de Lubiana, eta estée adressée à un marchand sous l’adresse du Conte St Sebastien maitre de la poste de Vienne – La seconde stafette étoit pour le Prince Pio sous l’adresse encore du Conte St. Sebastien”.

V N.a.fr. 14921, f° 350

Le folio 350 recto (un demi-feuillet, verso blanc) est encore plus bref:

“La stafette venue hier de vienne ne porte autre chose que l’assurance du prompt départ de la Reine, et demander des instructions pour scavoir si on doit la suivre ou non”.

Les folios 350 et 346 du manuscrit *n.a.fr.* 14921 ne sont pas signés. Ils ne poseraient de problèmes de datation que si l’on cherchait à toute force à les rapprocher très étroitement dans le temps.

Le folio 346 est antérieur, en principe, à la fin de mission de l’ambassadeur autrichien auprès de la République, prince Lodovico Pio di Savoia, dont la date est connue: sa dernière dépêche est du 21 décembre 1743, et la première de son successeur Josef von Rathgeb est du 28 décembre de la même année. Dès le samedi 21 décembre,

une dépêche de Montaigu (Rousseau) au roi notait que le prince Pio “prit congé samedi dernier”.

La datation du folio 350 dépend d'une lecture attentive. Par les mots “stafette venue hier de Vienne”, il faut entendre, selon nous, l'estafette venue de l'ambassadeur vénitien à Vienne (c'est-à-dire, du 8 octobre 1744 à sa mort survenue le 4 septembre 1746, le chevalier Niccolò Andrea Erizzo); par les mots “prompt départ de la Reine” le prompt (au sens d'imminent) départ de Vienne de Marie-Thérèse, reine de Hongrie, épouse du grand-duc de Toscane, François de Lorraine, candidat à l'Empire romain germanique dans l'élection qui devait se dérouler à Francfort. A cet égard, deux dépêches de Montaigu au Roi de France en date respectivement du 11 et du 18 septembre 1745 sont pertinentes. Selon la dépêche du 11, “les nouvelles annoncent comme certaine la prochaine élection du Grand Duc à l'Empire (...) Le départ de la reine de Hongrie pour Francfort est fixé au 15 de ce mois”. Pour la dépêche du 18, “les dernières nouvelles de Vienne disent que la Reine de Hongrie est partie pour Francfort, que M. le Chevalier Erizzo l'a suivie contre l'ordre contraire qu'il en avoit reçu du Sénat quand il avoit demandé ce qu'il avoit à faire là-dessus, s'excusant sur ce qu'il luy étoit venu trop tard dont le Sénat est fort mécontent.”⁵⁷.

Le folio 350 du manuscrit *n.a.fr.* 14921 est donc de septembre 1745. Cette datation fait de ce document le plus tardif de ceux dans lesquels nous avons reconnu la main de l'abbé.

VI *N.a.fr.* 14921, f^os 381-382-383

Les versos de ces trois folios sont blancs. Les rectos constituent un ensemble non signé ni daté. Mais le folio 382 doit se lire comme une troisième page, et le 383 comme la vraie deuxième page, d'une sorte de rapport d'enquête, que nous donnons ci-après dans cet ordre rectifié:

“Les discours que tient confidemment le Sr. Ortolani avec une certaine personne donnent lieu de soupçonner (sic; les cédilles manquent partout, sauf au f^o 382) qu'il y a du plus ou du moins dans ce qui a été écrit hier. Cela oblige d'avertir Son Excellence que ce qui a été écrit est, à ce qu'on m'a assuré, été dit confidemment par le Sr.

⁵⁷ J. SOUCHON, *Correspondance diplomatique du comte de Montaigu 1743-1749*, Paris, 1915, p. 117, comblant une lacune ancienne (22 août – 24 septembre 1745) des papiers de l'ambassadeur aujourd'hui à la B.N.

Poleri agent du Roy de Sardaigne icy, homme qui naturellement (doit, biffé) devrait être infromé, mais qui est si cruche, et qui radotte si fort à cause de son grand âge, qu'il peut très bien avoir parlé de son chef, par simple soupçon, et sans connoissance de cause. Ce qui donne lieu de le soupçonner, est qu'un homme qui viendroit pour être Résident ne doit pas, ce me semble en faire un mistère, et au contraire le Sr. Ortolani a dit confidemment qu'il est fort mal dans ses affaires, 8fin du f° 381, début du f° 383) que le Roy de Sardaigne luy veut véritablement du bien, mais que le marquis Dormea (sic, pour d'Ormea) est son ennemi, et ne veut point l'avancer. Au lieu d'Agent, ne seroit-ce pas un Emissaire?

On m'a assuré nouvellement qu'il loge chez un libraire dans la Mercerie, et on m'a promis de me dire entre aujourd'hui et demain chez quel libraire. – On m'a donné pour certain que le Pere du Sr. Ortolani etoit valet de chambre du Roy Amedèe, et sa mere femme de Chambre à la Cour de Turin. – (fin du f° 383, début du f° 382) Il n'est pas possible de découvrir encore ou loge Mr Ortolani, j'ay cependant lieu de soupçonner que c'est chez Mr. Antonetti banquier pour ses remises, devant prendre icy le Caractere de Résident de la ditte Cour, et cherchant pour cela à louer un Palais pour s'y loger.”

Quelques précisions sont indispensables, pour lesquelles le *Repertorium* de Friedrich Hausmann⁵⁸ est moins utile qu'à l'accoutumée, si l'on n'a pu le compléter par l'ouvrage plus ancien⁵⁹ de Nicomede Bianchi, surintendant des Archives d'Etat du Piémont. Ce dernier relève sous la rubrique “Venezia” la correspondance de l'agent diplomatique sarde Poleri pour 1713-1731, 1733-1737, 1739-1742, concurremment avec, ou antérieurement à, celle d'autres agents: le chevalier Marini 1722-1737, le commandeur Pamparato 1738-1742, le marquis Francesco Mossi (ambassadeur extraordinaire du 4 juin à sa mort le 14 juillet de la même année) accompagné du secrétaire Saletta et de l'intendant Valimberti; ensuite Pietro Ortolani de 1745 à 1750, et le commandeur Giulio Vittorio d'Incisa, comte de Camerana, du 28 février 1749 jusqu'en 1774.

La conjecture de l'abbé “ne seroit-ce pas un Emissaire?” révèle néanmoins sa capacité d'attention politique. Le souci du moment pour Louis XV comme un peu plus tard pour le marquis d'Argenson (qui deviendra secrétaire d'Etat des Affaires étrangères et minis-

⁵⁸ F. HAUSMANN, *Repertorium der diplomatischen Vertreter aller Länder seit dem Westfälischen Frieden 1648*, II (1716-1763), Zurich, 1950, auquel nous empruntons nombre de précisions, qu'il faut parfois corriger.

⁵⁹ N. BIANCHI, *Le Materie Politiche Relative all'Estero degli Archivi di Stato Piemontesi*. Bologna-Modena-Roma-Torino-Firenze, 1876.

tre d'Etat le 19 novembre 1744) était de détourner l'allié espagnol de son objectif milanais afin d'offrir Milan contre la Savoie à un roi de Sardaigne, Charles-Emmanuel III, qu'on espérait détacher de son alliance autrichienne et dont on eût fait le pilier d'une Italie du Nord italienne. La négociation, qui ne pouvait être que secrète, fut bientôt tentée à Turin par un poulain de l'abbé Alary et homme de confiance de d'Argenson, le résident français à Genève Gérard Levesque de Champeaux. Cet émissaire secret de Versailles arrivait à Turin le 19 décembre 1745 sous le nom de l'abbé Rousset et prenait langue avec le secrétaire d'Etat sarde Carret de Gorzègne. Champeaux revenait à Turin sous le nom de Samuel Kraf du 29 janvier au 22 mars 1746, mais la rupture lui était signifiée par les Sardes, ainsi qu'au comte de Maillebois qui l'avait rejoint le 10 mars⁶⁰.

Mutatis mutandis, les folios 381-383-382 relèvent de la même imagination politique que la mission Champeaux, mais non pas de la même date puisque ces trois folios ont directement inspiré le quatrième alinéa d'une dépêche de Montaigne (Rousseau) au secrétaire d'Etat Amelot datée du 1er février 1744. Mais déjà la dépêche au Roi du 30 novembre 1743 parlait d'émissaires franco-sardes supposés pouvoir se rencontrer à... Genève.

VII *N.a.fr.* 13921, f° 395

Le folio 395 recto (demi-feuillet, verso blanc) du manuscrit *n.a.fr.* 1491 n'est ni signé ni daté. En voici le texte:

"Copie d'un Billet d'Auguste.

Le Prince Charles commence, à ce qu'on veut, à se retirer avec son armée du côté de Brisgaw."

"Auguste" est mis ici pour Augsbourg. A noter que le mot "Augsbourg" ne laisse pas d'être utilisé par l'abbé dans un billet de juillet 1744, n° 100 de la *Correspondance complète de J.J. Rousseau*, éd. R.A. Leigh.

VIII *N.a.fr.* 14922, f° 21

Le folio 21 recto (verso blanc) du manuscrit *n.a.fr.* 14922, non signé, non daté, porte ceci:

⁶⁰ J.-V. GENET, *Une Famille Rémoise au XVIIIe siècle. Etudes historiques...*, Reims, 1881, pp. 355-364.

“On m’écrit d’Auguste en date du 23 septembre – L’affaire d’Ingolstat se terminera à la fin de ce mois, ou par Seckendorff, ou par Bernclau. – Le Roy de Prusse a donné aux officiers de l’Empereur en voyant l’armée l’esperance qu’ils auront de bons quartiers d’hiver. – L’affaire du Rhin est sur l’ancien pied. – La nouvelle escrite par Mr. Cavali comme chose faite, et signée le 13 du courant, est escrite de Vienne par M. Capelo comme chose qui doit incessamment se faire à l’armée angloise, et y être signée par Milord Carteret (secrétaire d’Etat britannique jusqu’au 24 novembre 1744) et par Mrs. Vasner et Osorio (Ignaz Johann von Wasner et Giuseppe, cavaliere Ossorio) ministres de Vienne et de Turin. Mr. Cornaro écrit au contraire de Paris que le traité est sur le point d’être signé entre les Cours de Madrid, et de Turin, et que pour y déterminer le Roy de Sardaigne Sa Majesté très Chretienne luy a accordé tout ce qu’il a demandé.”

Il s’agit là de la signature le 13 septembre 1743 du traité de Worms entre l’Autriche et la Sardaigne sous l’égide anglaise, dont une dépêche de Montaignu (Rousseau) datée du 5 octobre 1743 indique au ministre Amelot qu’elle a été “publique ici dès le trente” septembre 1743 et qu’elle a été “receuë d’abord par la voie de M. Cavalli ministre de la République à Turin”.

IX *N.a.fr.* 14922, f^o 31

Le folio 31 recto (verso blanc) du manuscrit *n.a.fr.* 14922 est un billet non daté, non signé:

“Il est arrivé hier à deux heures et demy de nuit une Stafette de Turin au Senat, avec avis que les Espagnols ont esté repoussés proche Chanaz avec quatre mille hommes de perte, que le Général Las Minas y estoit en personne, et le Roy de Sardaigne aussi – Je ne sçay point encore le jour que cela est arrivé.”

Ce f^o 31 est datable par sa ressemblance avec le folio 30 (recto et verso) du même manuscrit, dont l’écriture n’est pas avec certitude celle de l’abbé. Le folio 30 porte en tête du recto la date “Turin 10 8bre” et au bas du même recto la mention “Pour Son Excellence”. Le folio 31 est d’octobre 1743. Chanaz (ou: la Chanal) fut occupée le 4 octobre 1743 par les Espagnols venus du col de l’Agnello, mais reprise par les Sardes dès le 10 octobre 1743⁶¹.

⁶¹ H. MORIS, *Opérations Militaires dans les Alpes et les Apennins pendant la Guerre de la Succession d’autriche* (1742-1748), Paris-Turin-Rome-Florence, 1886, pp. 23-24.

X *N.a.fr.* 14922, *f*^os 32-33

Les folios 32 recto et 33 recto (versos blancs) ne sont ni signés, ni datés, mais de peu postérieurs aux folios 30 et 31. En voici le texte:

“Les Lettres de Turin ont portées que les Piémontois ont pris encore aux Espagnols 12 canons aux armes de France, et 400 mulets chargés de bagages et d'argenterie.

Celles de Vienne que le Prince Charles ayant envoyé le Général Braun au Roy d'Angleterre pour concerter des quartiers d'hiver, ce général a trouvé Sa majesté Britannique partie pour Hannover, et l'Armée des Alliés en marche pour aller vers mayence et de la (fin du f^o 32 r et début du f^o 33 r) la en quartiers d'hiver, ce qui a fort mortifié le Prince Charles.

Mt. Robinson comence par ordre du Roy d'Angleterre a insinuer à la Cour de Vienne qu'il faut songer à la Paix et à accomoder l'Empereur (Charles VII de Bavière).

Le Ministre de Prusse a aussi nouvellement déclaré à la Reine d'hongrie, que le Roy son souverain ne pouroit plus rester indifferrent, si elle continuera d'entretenir une guerre vive dans l'Empire.”

XI *N.a.fr.* 14922, *f*^o 34

Le folio 34, recto et verso, n'est ni signé ni daté. Son premier alinéa confirme des événements de peu antérieurs à ceux relatés par le folio 31, c'est-à-dire la reprise de Chanaz, le 10 octobre 1743, par les Sardes. En voici le texte:

“Les lettres de Turin confirment ce qu'on a eu de Modene de l'arrivée des Espagnols sur le col de l'Agnello, et a Chanaz, mais elles ne disent rien de la defaite du Regiment de Savoye, ny de la retraite des Vaudois (qui se battaient loyalement pour le roi de Sardaigne, souverain de leurs Vallées). Celles de Vienne portent que le Prince Charles après avoir tenu un grand Conseil de guerre a enfin résolu d'abandonner l'idée du passage du Rhein, et de prendre des quartiers d'hiver; qu'on plaignoit fort (a cette, biffé) a la ditte Cour la cession du Vigevanasque, Pavesan, et d'une partie du Plaisantin accordés haut à la main par le Roy d'Angleterre à celui de Sardaigne contre l'inclination de (fin du recto, début du verso) la Reine (de Hongrie) qui regrette d'avoir acheté si cher l'alliance de la Cour de Turin. Celles enfin de France qu'on n'est nullement content à la Cour de la cession d'Ingolstat, ny de la Capitulation faite par le Comendant.”

XII *N.a.fr.* 14922, f° 43-44

Ce double foliotage ne concerne pourtant qu'un seul et unique feuillet, écrit seulement sur la moitié inférieure du recto (le verso est blanc), comme suit:

“Voicy ce qu'on m'écrit de Suisse en datte du 17 9bre. On confirme que les françois ont jettés un Pont a Huningue, et qu'ils ont passés le Rhein avec du Canon pour insulter le Brisgaw.”

XIII *N.a.fr.* 14922, f° 56

Le folio 56 recto et verso du manuscrit *n.a.fr.* 14922 est non signé, non daté, non coté même (ce qui est rare) de l'encre rouge de Joseph Souchon, archiviste du marquis de Montaignu au début de siècle. Il est datable d'avant le 23 novembre 1743 (départ du général autrichien “Schulembourg”). En voici le texte:

“Le Prince de Lobkovitz voyant combien luy est prejudiciable pour le transport des vivres l'ordre du Magistrat de la Sancté en vertu duquel tous les passages sont à présent fermés avec le ferrarois, et le Boulonois aussy bien qu'avec le Mantouan et le Milanois a par une Stafette offert de tirer avec ses troupes un cordon le long de la Marine, et de fermer entierement la Romagne, pourvu que le gouvernement consenti à rétablir la liberté de commerce avec les d.ts ferrarois et Boulonois &c. Le Gouvernement a remis la decision de cette affaire au Magistrat de la Sancté, qui paroist y donner les mains. en conséquence le Prince de Lobkowitz a envoyé à Vérone, pour négotier la conclusion de cette affaire le neveu du maréchal de Schulembourg qui est Lieutenant General dans l'armée de la Reine d'Hongrie (alors que le maréchal Schulenburg, son oncle, était généralissime des troupes de Venise); le (fin du recto, début du verso) Le Magistrat de la Sancté a de sa part envoyé ses ordres au Général Emo, ainsi on croit que Le Prince de Lobkovitz obtiendra ce qu'il demande, et que les passages seront nouvelement ouverts d'abord qu'il aura formé le cordon qu'il aura proposé.

Je demande en grace de me renvoyer l'extrait de la lettre italienne que j'envoie a Vôtre Excellence m'etant indispensablement nécessaire.”

XIV *N.a.fr.* 14922, f^o 96

Le folio 96 recto (verso blanc) du manuscrit *n.a.fr.* 14922 porte ceci:

“Genes 25 avril – en post scriptum

P.S. On mande de la Bordiguere du 21 que Villefranche et Montalban ont estés pris d'assault, et tour mis à feu et à sang le pillage ayant esté accordé aux soldats pendant deux jours; C'est de quoy on attend la confirmation.”

Ce billet non signé est à rapprocher d'un billet en italien, provenant de quelqu'un qui informait soit l'abbé N. soit l'ambassade de France à Gênes ou à Venise, daté “Genova 1 marzo 1744” et qui constitue le folio 81 recto (verso blanc) du même manuscrit 14922. Ainsi le folio 96 peut-il être daté de fin avril 1744.

XV *N.a.fr.* 14922, f^o 100

Le folio 100 recto (verso blanc) et le folio 101 recto (verso blanc) du manuscrit *n.a.fr.* 14922 sont de la même teneur, mais seul le folio 100 est de la main de l'abbé. Les folios 100 et 101 sont datables par une allusion faite à l'entrée dans Nice de l'Infant Don Philippe. Survenu le 1^{er} avril 1744, ce succès espagnol est mentionné aux dépêches de Montaigu (Rousseau) au comte de Castellane et au Roi en date respectivement du 15 et du 18 avril 1744.

“Sa Majesté Imperiale a déjà fait tracer un camp proche Philisbourg pour y mettre ses troupes, qui ne peuvent plus rester dans les quartiers-d'hiver que divers États et Princes de l'Empire luy ont accordées (sic). Une partie des dites troupes a déjà commencé de se mettre en marche.

On prétend que l'Armée Imperiale pourra être dans peu renforcée d'un gros corps de troupes Prussiennes en consequence du traité fait entre l'Empereur, La France, et le Roy de Prusse. On a quelque soupçon (sic) que ce Prince s'est engagé avec la France d'envoyer m/40 (quarante mille) hommes sur les frontieres de Hollande pour y agir selon l'occurrence.

Toute la ville de Neuss a été brulée par un accident impreu. Ce malheur et les ruines de l'Eglise de Lignitz ont presque cause une soulevation dans la Silesie.

Le 1^{er} du Courant L'Infant D. Philippe est entré dans Nice... Le 5 nous avons comencé a dresser les batteries sur une hauteur pour battre le Chateau de Mont Alban... Il est arrivé deux vaisseaux de guerre Anglois à Villefranche”.

XVI N.a.fr. 14922, f° 120

Le folio 120 r du manuscrit n.a.fr. 14922 est non signé mais parfaitement daté:

“Vienne le 4 juillet 1744 La Reine persiste dans la résolution que le Prince de Lobkovitz continue de tenter la conquête du Royaume de Naples. – Le Roy d’Angleterre a offert 100 mille Livres Sterling à la Reine d’Hongrie pour l’engager à consentir que m/25 (vingt-cinq mille) homme de ses troupes passent du Rhin en Flandres. Mais elle a refusé l’un et l’autre dans l’idée de conquérir la Lorraine. – L’ordre est donné aux deux mille Tyrolois de passer en Lombardie”.

XVII N.a.fr. 14922, f° 197

Le folio 197 recto (verso blanc) du manuscrit n.a.fr. 14922 est non signé, non daté. Il porte:

“Mr Dallione a surmonté les difficultés que la Cour de Russie lui fesoit, et est arrivé à Petersbourg, et même parti pour Moscou. La Czarine a fait dire au Comte de Rosenberg ambassadeur de la Reine d’Hongrie, et qui n’avoit encore pu avoir d’audience qu’elle consent de luy en donner une.

La même Princesse a fait entendre à Stockolm, au Ministère Suedois qu’elle ne verroit pas d’un bon oeil que la Couronne de Suede accedat au Traité d’union de Francfort.

Le Prince Charles sans prendre de quartiers d’hiver, et ayant laissé Neyss en arriere marche vers la basse Silesie en trois colonnes, l’une commandée par luy, la seconde par le Marechal Traun, et la troisième par le Général de Berlikingen.

Les Saxons ne le suivent pas mais sont en quartier d’hiver en Boheme. Un corps marche cependant en Lusace.

Le Parlement d’Angleterre s’est ouvert le 8 – Le Lord Carteret a remis les Sceaux et s’est demis. Le Lord Harrington est à sa place”.

Ce bulletin de nouvelles fait allusion à la mission russe du plénipotentiaire français Louis d’Usson, comte d’Alion, en poste du 8 octobre 1742 au 26 janvier 1744, de retour en Russie le 11 octobre 1744, reçu en présentation de lettres de créance le 27 avril 1745; et à celle du comte Orsini-Rosenberg, ambassadeur autrichien, arrivé en Russie le 28 octobre 1744; enfin, à la démission du secrétaire d’Etat britannique Carteret, acceptée par George II le 24 novembre 1744.

XVIII N.a.fr. 14927, f° 74

Le folio 74 recto (verso blanc) est signé. Il est partiellement daté: "Ce 8 Decemb^e. (D'une autre main moins ancienne et plus fine, et d'une encre plus noire: 1744).

Mes lettres de Flandres ne m'ont Monsieur rien portées d'essentiel, j'ay même été surpris de voir que mes Lettres, et mes gazettes d'Auguste ne me disent rien de l'abandon de Prague par les Prussiens que le Chevalier Erizzo a cependant escrit au Senat. Je suis encore surpris de voir que les Gazettes d'Auguste annoncent que les Chateaux de Fribourg se sont rendus le 24 du passé, pendant que celles de Francfort du 29 ne m'en disent absolument rien. – Les mêmes Gazettes d'Auguste me disent que les Imperiaux ont pris d'assault Braunau, mais elles n'en parlent que comme d'un bruit rependu, mais non pas comme chose certaine. Voilà Monsieur ce qu'il y a de plus remarquable (s, barré) dans mes nouvelles de dimanche, dont la poste n'est arrivée que le soir. Quand vous aurés des nouvelles d'Allemagne, vous m'obligerés de m'en faire part. Pour celles de Venize ne s'escrivent point chez moy. Je suis très parfaitement Monsieur Votre tres humble et tres obeissant serviteur

Nanti".

L'abbé est ici contraint (par la visite du *fante* Beltrame?) à la prudence: les nouvelles "de Venize ne s'escrivent point chez moy"; cette précaution est d'un *rapportista* professionnel. Cela signifie, au mieux, qu'il ne diffuse pas d'informations de politique intérieure; ou qu'il s'en cache. Car pour ce qui était des "stafettes" adressées de l'étranger au Sénat par les ambassadeurs vénitiens, comme au n° V *supra*, elles n'avaient guère de secrets pour lui; pas plus que l'activité de ses clients diplomates accrédités à Venise n'en avait pour les autorités. A travers le masque, la transparence est en somme quasi-absolue; mais, selon un trait illuminateur dû à Rousseau⁶², le fin mot de ces arcanes est encore le mot "simulacre".

XIX N.a.fr. 14915, f°s 118-119

L'abbé Arnaud à M. Henry. 12 juin 1745.

(F° 118 r). "J'ay reçu Monsieur la votre du 5. Je suis surpris que vous n'ayés pas reçu mon paquet, je vous ay cependant envoyé exactement les nouvelles.

⁶² *Contrat Social*, IV, IV. O.C. Pléiade, III, p. 453: "La République de Venise, dont le simulacre existe encore".

Je vous rends bien des grâces des vôtres Ce que j'ay aujourd'hui se réduit à ce que les armées combinées sont actuellement en marche pour se rendre du côté de Genes et qu'ainsy les operations ne tarderont pas à commencer.

Un jeune homme d'Italie m'a remis une lettre de M. Labbé de Binis du 10 8^{bre} passé, par laquelle ce M. me prie de (f° 118 r/118 v) prendre soin de luy et de veiller à ce qu'il ne perde rien pour la foi et les moeures. Le jeune garçon s'appelle Carlo Rupani et est protégé par un gentilhomme⁶³ de Mr l Amb. d'Espagne.

Je vous seray très obligé de prier fortement ce Mr qui est chez Mr l Amb. d'Espagne de retirer incessamment ce jeune homme d'icy, il ne manqueroit pas de s'y perdre comme bien d'autres qui ont apostasié malgré les precautions que j'avois prises pour m'y opposer.

Le métier d'orloger Monsieur, s'apprend (f° 118 v/f° 119 r) pour le moins aussy bien à Paris, et à Lyon qu'icy, il y a même quantité de bons maîtres dans le pays de Gex à deux lieues de cette ville (ces six derniers mots ajoutés en surcharge), qui ont des aprentifs, et les jeunes gens ne sont pas en danger.

Si on refuse de prendre le parti que j'indique, je seray obligé de prendre de(s) (petite déchirure du papier) mesures pour empêcher que ce jeune homme ne reste icy. Je le dois en conscience, après l'expérience que j'ay de onze années pendant lesquelles j'ay obligé des pères et mères de retirer leurs enfans, je vous prie Monsieur de conduire la chose à un bon succes, et de me croire avec tout l'attachement possible Monsieur

*Votre tres humble et tres obeissant serviteur
Arnaud P^{re}*

A Geneve ce 12^e juin 1745 (fin du f° 119 r).

(F° 119 v). A Monsieur

Monsieur Henry

secretaire de Mr Lambass.

à Venize."

Cachet de cire rouge aux armes d'un cardinal.

XX N.a.fr. 14921, f^s 225-226

L'abbé de Binis au comte de Montaigu. 19 juillet 1750.

(F° 225 r). "Monsieur

Le jour même que je receus la lettre que vous m'avez fait l'honneur

⁶³ Carrio?

de m'écrire le 16. de ce mois, – je fus trouver Monsieur Fuzeaud avec lequel je finis de la maniere que vous m'aviez prescrite. Vous en trouverez, Monsieur, la quittance cy jointe. Monsieur Fuzeaud m'a paru fâché d'être obligé de vous chercher cette tracasserie; mais il a cru que la lettre de M. Godart exigeoit de lui qu'il ne vous donnât pas une quittance raisonnée, attendu la difference de la somme.

Le Tailleur de Corps a du partir hier pour (fin du f° 225 r; début du f° 225 v) Valiere d'où il se rendra à La Chaize (château près Villefranche de Beaujolais, venant de la famille de la comtesse de Montaignu, et où résidait l'ancien ambassadeur) demain ou après demain. Il s'est chargé de remettre à Madame une Epée, une Boëte de Confection Hiacinthe et un paquet qui contient de la petite santorée (sic).

Je ne feray plus aucune demarche, Monsieur, pour vous procurer un Cocher, dès que vous en avez un.

Agréez, s'il vous plait, Monsieur que je vous offre de nouveau mes petits services pour tout ce qui peut dependre de moi dans ce pays cy et que je vous supplie d'être bien persuadé que personne au monde n'a l'honneur d'etre avec une plus vive reconnaissance et un plus profond respect

*Monsieur votre tres humble et tres obeissant serviteur
Debinis*

*A Lyon le 19. juillet 1750.” (fin du f° 225 v).
(F° 226 r et v: blancs, chargés de chiffres, brouillons de calculs, etc).*

Le folio 225 r est annoté, de la main de Montaignu semble-t-il, de deux lignes superposées en travers du haut de page:

*“emplatre
chapeaux a bords et bouton meilleurs (?)”
constituant ce qu'on appelle un pense-bête.*

Marco Battaglia

SULLA FIGURA DI ATTLILA NELLE LETTERATURE
NORDICA ANTICA E ANGLOSASSONE

La contraddittorietà con cui storicamente viene descritta l'immagine del re degli Unni Attila, figlio di Mundiuch/Mundzucus (rispettivamente in Prisco e Giordane) e dominatore della scena politica europea del 5° secolo, ha origini molto lontane. Origini dovute in buona parte alla rapidità con cui il complesso culturale espresso dagli ignoti Xoüvoi¹ delle fonti greche fece breccia nel travaglio di un'Europa tardo-antica in cerca di nuove identità politiche, economiche e culturali, ogni giorno più incerte e mutevoli. La trasfigurazione moderna del personaggio riposa su due rappresentazioni funzionali da ricondurre, in particolare, alla trasformazione leggendaria di Attila (di qui in avanti semplicemente A.) operata dalla cultura orale germanica, nonché alla manipolazione delle fonti storiografiche a lui coeve, per opera della cultura scritta d'origine cristiana. Fonti, queste ultime (primo su tutti Prisco), orbitanti nella sfera della civiltà bizantina, che più a lungo di altre mantenne contatti con l'apparato politico di quella aggregazione multietnica al cui vertice dominava la dinastia unna. Ma anche all'interno della tradizione germanica il quadro non è affatto univoco e al buon principe dispensatore di ricchezze della tradizione continentale, corrisponde – in Scandinavia – un malvagio e avido sovrano, potente ed infido guerriero, la cui brama di potere e di ricchezza sembra non conoscere limite. Come interpretare, dunque, questo insieme di dati apparentemente divergenti, quale fiducia accordare alle fonti che già sembrano equivocare le sue origini, le mogli e la sua stessa morte, che dire ancora del retaggio gotico, al cui sogno egemonico e multietnico infranto dalla cavalleria unna si sostituì una forzata dipendenza, espressa in tutta la

¹ Gli *Xiung-nu*, insieme di popolazioni nomadiche tataro-provenienti dalle regioni cinesi orientali, giunti in Europa intorno al 2° sec. n.e., vedi CMH (1911-1936) I: 323-366.

sua subalternità dal nome stesso, quasi affettivo, di “piccolo padre” conferito al sovrano?²

Se escludessimo la tradizione nordica, l'analisi del materiale letterario germanico sembrerebbe innanzitutto evidenziare una importante analogia tra il re unno e le maggiori figure dell'epica medievale europea, come Carlo Magno, Re Artù o Teoderico e cioè la loro sostanziale 'immobilità' d'azione dal punto di vista narrativo. Tali personaggi, con l'ingresso nell'*epos* leggendario di tradizioni diverse, tenderebbero a perdere progressivamente i propri connotati storici per divenire più spesso semplici rappresentazioni metastoriche di certi valori di per sé paradigmatici; con la perdita della dimensione cronologica oggettiva essi appaiono di frequente omologati nel medesimo contesto e fungono da punto di riferimento nelle azioni compiute da altri personaggi. L'aspetto negativo e dinamico dell'Attila nordico (Atli²), si contrappone tuttavia a quello sostanzialmente positivo dell'Etsel tedesco anche lui sì pagano, ma leale e pacato principe, che sa perdonare senza ricorrere alla vendetta. L'Atli nordico non è il capo di una *Gefolgschaft* né di una schiera di guerrieri sul modello della Tavola Rotonda arturiana, ma agisce sempre personalmente (è il Nemico per antonomasia) e quando la moglie Guðrún infine lo uccide, tutto il suo regno crolla insieme a lui: una fine titanica che conferisce altresì un'aura di grandezza al personaggio. Una fine forse già ordita dal destino e indipendente dalle azioni degli uomini e che sembra emergere dalla contrapposizione quasi biografica degli 'attori' nordici, rispetto al dramma prevalentemente psicologico dell'*epos* nibelungico. Ma proprio le circostanze della morte del re unno inducono ad alcune considerazioni di ordine storico-letterario. Diversamente dalle fonti bizantine, l'Occidente non sembra mostrare interesse riguardo alla fine del '*flagellum Dei*', almeno fino al 9° secolo circa, quando in territorio sassone compare una testimonianza che lega la morte di A. al gesto vendicativo di una donna d'origine germanica³. Questo elemento potrebbe costituire l'antefatto di una tradizione successiva, che associa A. alla fine dei Burgundi e che sarebbe originata dagli eventi relativi alla distruzione del secondo regno burgundo ad opera dei Franchi di Clodoveo e dell'ambiziosa moglie burgunda Chrotichild (538)⁴. Secondo questa

² Atli nelle fonti eddiche e nella *Volsunga saga*, Attila nella *Þiðreks saga*.

³ Secondo la testimonianza (peraltro anacronistica) contenuta nel 3° libro del poema *Le gesta dell'imperatore Carlo Magno*, scritto in latino da un anonimo 'Poeta Sassone', verso la fine del 9° secolo. Si veda l'edizione italiana, curata da ISOLA (1987).

⁴ Il 'primo' regno burgundo era stato in gran parte annientato dopo la disastrosa

ipotesi, già avanzata da Saussure⁵, prenderebbe corpo l'idea di una Kriemhilt/Guðrún nei panni della Chrotichild storica nemica della propria stirpe, concetto sviluppato sempre più specificatamente nell'area nordica, in cui A. rappresenta la figura del traditore, disprezzatore di qualsiasi legame familiare. Anche il tema dell'avidità di oro e di ricchezze (caratteristica peraltro non censurata tra i Germani ed organica alla struttura economica e sociale di quella società⁶), potrebbe risultare subalterno alla costruzione dell'impianto narrativo finalizzato alla vendetta⁷.

Ma quali radici può avere un simile motivo? È possibile ipotizzare una fase precedente alla testimonianza cronachistica basso-tedesca del periodo carolingio? Il problema risiede nell'analisi del rapporto tra Unni e Germani, un contatto che fa dell'area europea sud-orientale tra Danubio, Dnepr e Mar d'Azov il luogo di interazione privilegiato e dei Goti una delle etnie germanico-orientali che più di ogni altra ebbe legami duraturi con i conquistatori giunti dalle steppe asiatiche. Proprio nei Goti, e specialmente nel raggruppamento interetnico dei Greutunghi (Ostrogoti), è presumibile identificare i testimoni 'privilegiati' della civiltà unna: al crollo del regno di Ermanarico, i suoi Goti furono assorbiti dai nuovi conquistatori, mantenendo pur tuttavia un ruolo primario tra le *nationes* germaniche a questi sottoposte. Fino alla battaglia dei Campi Catalaunici se non addirittura fino al decisivo scontro presso il Nedao, gli Ostrogoti combatterono a fianco degli Unni, suscitando presumibilmente reazioni non del tutto amichevoli tra gli altri popoli germanici limitrofi⁸.

La menzione di Goti e Unni sempre a stretto contatto⁹, le vicende belliche intercorse tra i due popoli "*ymb Wislawudu*" (in un poema anglosassone risalente – o almeno in parte – al 7° secolo¹⁰) o

sconfitta subita nel 435 d.C. ad opera di una coalizione unna con a capo il generale Ezio.

⁵ MARINETTI; MELI (1986).

⁶ Si vedano al riguardo le osservazioni di PÀROLI (1988): 583-584.

⁷ A proposito di certi *topoi* della cultura germanica nella rielaborazione della cultura cristiana, si veda SCHWAB (1988): 213-244.

⁸ Si ricordi l'annoso problema riguardante le motivazioni dell'assassinio di Odoacre da parte di Teoderico, che comprendono l'ipotesi di una serie di vendette collegate ai lontani eventi della battaglia del Nedao. Cfr. MAROLD (1988): 152-155.

⁹ La rilevanza della classe dirigente gotica (e della sua lingua) presso la corte unna è espressa con chiarezza dalla testimonianza di Prisco di Panion, nel corso dell'attività di ambasciatore di Bisanzio presso gli Unni; cfr. WOLFRAM (1985): 442-454.

¹⁰ V. *Widsiþ*, verso 120, nell'edizione di CHAMBERS (1965): 221. Per l'ipotesi di filiazione più o meno indiretta di *Widsiþ*, da cataloghi di *gentes* al seguito di Attila,

nei pressi della leggendaria foresta «...er Myrcviðr heitir, er scilir Húnaþland oc Gotaland» della *Hloðskviða*¹¹, rafforza la convinzione di una consolidata tradizione gotica leggendaria (e dunque 'storica' per quel modello di società), della quale peraltro non vi è traccia, fatte salve alcune testimonianze indirette. Tale leggenda¹² rappresentava probabilmente la continuazione dell'epopea gotica di resistenza contro gli invasori, anticipandone gli eventi al periodo in cui i Goti erano ancora stanziati lungo la Vistola (2° secolo d.C.), in un'area limitrofa a quella *Gothiscandza*, la cui identità è ancora oggetto di dibattito. Questa leggenda è altresì riscontrabile in ambito nordico, nella famosa quanto controversa *Hloðskviða*, i cui resti sono contenuti nella seconda parte della *Hervarar saga ok Heiðreks konungs*. La tradizione epica dei Goti ha lasciato traccia di sé in ambiti culturali e periodi diversi: suggellato e rafforzato dai successi balcanici e soprattutto italiani, il suo influsso su gran parte dell'epica germanica è riscontrabile tra Angli, Sassoni, Franchi e Scandinavi, anche se, per le testimonianze di questi ultimi, si deve tenere in considerazione il peso della cultura anseatica basso-tedesca. La stessa morte leggendaria di A., per mano di una donna, non esclude infatti la possibilità di un'origine vicina alla corte unna, tra quelle popolazioni germaniche ormai libere da un padrone/'alleato' decisamente scomodo. Ma quel che più conta è sottolineare quanto la figura di A. tenda progressivamente a svanire come elemento dinamico e portante della leggenda: spogliato del suo spessore storico, lo attende soltanto la 'condanna' letteraria, anche laddove (p. es. nella *Þiðreks saga*) la sua complessa descrizione contenga alcuni riferimenti storici attendibili¹³.

sulla base della controversa testimonianza di Sidonio Apollinare, si veda LUKMAN (1948): 112-116.

¹¹ La denominazione 'leggendaria' si spiega probabilmente con l'intento di rendere il senso di una località oscura e inaccessibile, aldilà del dato storico, linguistico e geografico, che il nome "Foresta Nera" può suggerire; vedi MELI (1990): 65. Per la scelta del testo si fa riferimento alla versione contenuta in KUHN (1983): 302-312. Per la citazione in oggetto si rimanda alla pagina 306.

¹² Nella versione giordaniana, si apprende come gli Unni, nuovi vicini dei Goti in Scizia, avessero avuto origine da quelle "*magas mulieres, quas patrio sermone Haliurunnas is ipse cognominat*" cacciate da re Filimer e successivamente accoppiatesi con gli "immondi spiriti del deserto". Il risultato che ne conseguì fu che appunto "*genus hoc ferocissimum ediderunt*", MOMMSEN (1882): 89.

¹³ In assenza dell'opinione diretta dello storico della corte ostrogota Cassiodoro, l'epitome alla sua opera, scritta più tardi da Giordane, fornisce un'immagine di A. già fortemente influenzata dalla cultura cristiana. Tale immagine, corroborata dal successo di un'ambasceria guidata da papa Leone (che sarebbe riuscita a distogliere A. dal proposito di avanzare alla conquista della penisola italiana), si consolida con la mobilitazione generale contro la minaccia unna, culminata con la vittoria ai Campi Catalaunici (451), per completarsi con la menzione di una morte assai poco

Il tema della della vendetta di una moglie o concubina – sia essa (H)ildico/Kriemhilt/Guðrún¹⁴ – diventa in gran parte della tradizione uno degli elementi tassonomici più importanti e nelle fonti nordiche, addirittura fondamentale. Sia che abbia un'origine familiare 'interna' (la Guðrún eddica o la Grimhilldr della *Þiðreks saga*), oppure che si tratti di un tentativo motivato dall'invidia e dalla gelosia (la Herkja del carne *Guðrúnarkviða in þriðia*) la vendetta della donna costituisce ormai un paradigma narrativo. Tale è testimoniato già in Saxo (v. oltre), a proposito del cantore sassone che nel luglio del 1131 cantò al duca Knud Lavard, nel palazzo reale di Roskilde, una ballata basata sul 'famoso' tradimento di Grimilde verso i suoi fratelli, come avvertimento allo stesso Knud pochi giorni prima che venisse assassinato.

Testimonianze di area nordica

a) *Edda Poetica*¹⁵. 12 carmi: *Atlakviða in grœnlenzka*, (*Akv*)/ *Atlamál in Grœnlenzko*, (*Am*)/ *Gripisspá*, (*Grp*)/ *Brot af Sigurðarkviðu*, (*Br*)/ *Guðrúnarkviða in fyrsta*, (*Gðr I*)/ *Sigurðarkviða in skamma*, (*Sg*)/ *Dráp Niflunga*, (*Dr*)/ *Guðrúnarkviða qnnor*, (*Gðr II*)/ *Guðrúnarkviða in þriðia*, (*Gðr III*)/ *Oddrúnargrátr*, (*Od*)/ *Guðrúnarhvqt*, (*Ghv*)/ *Hamðismál*, (*Hm*).

L'*Atlakviða* costituisce la più antica – seppur manipolata – testimonianza nordica che si conosca su A. Privata di qualsiasi riferimento cristiano, il re unno vi è descritto secondo lo stilema consolidato di una parte della tradizione. Avaro, spietato calcolatore, non esita a fare uccidere (invano) i fratelli della consorte, pur di conoscere il segreto dell'oro del Reno, "d'origine divina"¹⁶, nonostante sia già in

pugnace per epistassi, a seguito di una gozzoviglia nuziale. Ma alla base della notizia potrebbe esserci un malinteso con un predecessore del re degli Unni, v. LUKMAN (1948): 96. Siffatta tradizione, opportunamente ampliata ed enfatizzata dai successivi storici cristiani, deve probabilmente costituire la base di una condanna generale del sovrano unno, 'flagello di Dio', disgregatore dell'unità civile e morale della società, secondo un cliché di successo.

¹⁴ Sulla 'ristoricizzazione' successiva del personaggio di Guðrún nella letteratura prosastica islandese del 13° secolo, vedi MEULENGRACHT SØRENSEN (1988): 183-196.

¹⁵ Tutte le citazioni dall'*Edda* poetica sono tratte dall'edizione di KUHN (1983).

¹⁶ "*Áskunna*", "originato dagli Asi" (*Akv*, 27); così lo chiama Gunnar, il fratello di Guðrún. L'origine del tesoro è legata ad un fatto di sangue commesso da Odino, Loki e Hœnir ed il suo possesso sarà fatale causa di morte, come vaticinato dal nano Andvari (*Rm*, 5), nonché negli *Skáldskaparmál* (6) snorriani: "*En dverginn mælti at sá baugr skyldi vera hverjum hofuðsbani er átti*", "Ma il nano disse che quell'anello sarebbe stato fatale a chiunque lo possedeva".

possesto di enormi ricchezze¹⁷. Tale gesto sarà fonte della rovina sua e degli Unni, come per un un destino già scritto: dopo avergli dato in pasto il cuore dei figli Erpr ed Eitil, Guðrún lo uccide nel letto ed incendia la reggia. A. è ormai del tutto ubriaco (altro *topos* letterario che riguarda il tiranno) e non si avvede, ingenuamente, di ciò che sta per accadere. Il motivo e le modalità della sua morte restano ancora un problema assai controverso, come la sua sostanziale complementarità nel carne stesso.

Atlamál in Grœnlenzko è il poema più lungo della sezione eroica del *Codex Regius*¹⁸, e certamente più recente dell'*Atlakviða*. Scritto in toni più prosastici e 'cortesi' del precedente, introduce nuovi elementi narrativi (figure secondarie, premonizioni, simbolismi, indicazioni geografiche) che rendono la materia leggendaria più 'diluita'. La brama dell'oro non sembra giocare un ruolo rilevante e l'uccisione dei cognati Gunnar e Högni potrebbe essere interpretabile come un attacco indiretto alla moglie, anche se niente esclude che A. (uomo – è detto – peraltro assennato) abbia soltanto agito come un semplice strumento del destino:

“Scop æxto scioldunga – scyldoat feigir –,
illa réz Atla, átti hann þó hyggio;”¹⁹

Se da un lato infatti si comporta in modo crudele verso i propri cognati, dall'altro agisce ingenuamente verso Guðrún, una sposa che gli ha dato soprattutto dolori e pochissime gioie. Il loro matrimonio è fonte continua di tensioni e, più avanti, di accuse reciproche. Più oltre, durante lo scontro tra i suoi uomini e i fratelli di Guðrún, A. vede uccidere prima un fratello e poi un altro (ambigua è tuttavia la lezione di str. 51)²⁰, per mano di Guðrún. Fremente d'ira, A. lamenta le perdite subite, attribuendone la responsabilità alla moglie, la quale risponde incolpandolo a sua volta e ringraziando gli dèi per

¹⁷ E non a caso l'oro, in questo poema, appare citato più frequentemente che in qualsiasi altro carne; v. NERMAN (1971-72): 36.

¹⁸ Nome del manoscritto anepigrafo, risalente alla fine del 13° secolo e contenente la maggior parte di quella raccolta di carmi gnomici ed eroici, che formano l'*Edda* poetica. Scoperto nel 1643 dal vescovo di Skálholt Brynhjólfr Sveinsson, è stato successivamente trasferito alla Kongeligt Bibliotek di Copenhagen, assumendo il titolo di *Codex Regius* 2365, 4°.

¹⁹ KUHN (1983): 248; “Era maturato il destino dei principi schioldunghi, la morte era vicina; Attila fece del male, eppure aveva senno”.

²⁰ “*Annan réð hon hoggva, svá at sá upp reisat*”, “il secondo [lo] colpì senza che si fosse alzato”; KUHN (1983): 254. Sul problema dei fratelli di Attila la testimonianza sono controverse: se dalla *Volsunga saga* emerge il numero quattro (con Attila?), il *Codex Regius* ne registra cinque.

le sciagure che adesso lo colpiscono²¹. La perfida gioia con la quale comunica alla moglie la sopravvenuta morte dei fratelli di lei gli viene ripagata con la notizia della morte dei figli, nuovamente per mano di Guðrún. A. però, aldilà delle parole, non pare prendere provvedimenti immediati ben comprensibili contro la moglie, lasciando che si compia il suo fatale destino: d'intesa col figlio del fratello Hǫgni, Guðrún lo uccide nel sonno, 'tradendone' così subdolamente la fiducia²². Ma alla morte del re, pianto da tutti i parenti, la regina gli accorda inaspettatamente una solenne quanto ambigua sepoltura: chiuso in un sarcofago (influenza cristianeggiante?) lo abbandona su una nave alla deriva, secondo la più genuina tradizione vichinga.

Allontanandosi ulteriormente dal motivo dell'avidità di A., *Dráp Niflunga* pone al centro dei dissidi tra la stirpe di Buðli e quella di Giuki la vendetta per la morte di Brynhildr, che A. esercita nonostante la riconciliazione sancita dal suo matrimonio con Guðrún. Il senso dell'invito dei cognati alla sua corte è piuttosto manifesto e non appena la moglie ne viene a conoscenza, cerca invano di scongiurarne l'arrivo attraverso un messaggio in rune ai fratelli.

Nel frammento di 19 strofe, detto *Brot af Sigurðarqviðu*²³, la tradizione poetica nordica vede il re degli Unni rappresentato come fratello di Bynhildr/Brunilde al quale spetterà la vendetta per la morte della sorella e di Sigfrido. In tal senso dovrebbero essere intese le parole della quinta strofa espresse dal corvo:

“Ycr mun Atli eggjar rióða,
muno vígscá of víða eiðar”²⁴

che alludono al patto segreto tra Gunnar e Hǫgni (rispettivamente Gunther e Hagen della tradizione continentale) per uccidere Sigurðr (Sigfried nella tradizione germanica del continente) e al triste destino che li attenderà.

Ma nel Primo carme di Guðrún (*Guðrúnarkviða in fyrsta*) il re degli Unni viene, per così dire, 'smascherato' dalla sorella Brunilde, prima del suicidio della donna, come il vero responsabile dell'assassi-

²¹ “goðom ec þat þacca, er þér gengz illa”, “Ringrazio gli dèi per le sciagure che ti accadono”, KUHN (1983): 254.

²² “illt er vin véla, þannz þér vel truir”, “È malvagio tradire l'amico che ha fiducia in te”, KUHN (1983): 261.

²³ Sembraerebbe trattarsi di un antico carme su Sigurðr/Sigfrido, corrispondente purtroppo ad una lacuna nel ms. del *Codex Regius* antico islandese.

²⁴ KUHN (1983): 199. “Con voi due [col vostro sangue] Attila arrosserà la spada, i [vostri] giuramenti [vi] rovineranno”.

nio di Sigfrido, avendola costretta a sposare Gunnar per accaparrarsene il tesoro contro la volontà di lei, innamorata del figlio di Sigmund:

“Veldr einn Atli ollo bolvi,
of borinn Buðla, bróðir minn”²⁵.

Nel Canto breve di Sigurd (*Sigurðarkviða in skamma*), denso di richiami al destino fatale, Brunilde aveva infatti raccontato allo sposo Gunnar di come essa fosse stata orbata della sua parte di eredità dal fratello: per riaverla avrebbe dovuto infatti sposarsi²⁶ (abbandonando così il ruolo pugnace di valchiria) con un uomo che per giunta non amava. La responsabilità della sua stessa morte, dunque, ricadrà tutta sul perfido fratello²⁷.

Nel secondo carme di Guðrún (*Guðrúnarkviða 9nnur*), forse il più antico dei tre che la riguardano, A. svolge il ruolo di secondo piano del re munifico ma isolato dall'azione e compare solo nel finale. Perplesso dalla freddezza della nuova moglie (sposata solo dopo che le era stata somministrata una pozione che induce oblio²⁸) è intimorito dai presagi oscuri che in sogno gli anticipano sciagure ineluttabili. Il mito entra a far parte del racconto attraverso l'allusione di A. alle Norne²⁹, che lo svegliano con il sogno tremendo della sua morte per mano della figlia di Giuki:

²⁵ KUHN (1983): 206; “Attila è il responsabile di tutte le sventure, il figlio di Buðli, mio fratello”.

²⁶ “Oc mér Atli þat einni sagði, at hvárki léz hofn um deila, gull né iarðir, nema ec gefaz létac, oc engi blut auðins fjár, þá er mér ióðungri etgo seldi, oc mér ióðungri aura talði”, “E a me, in disparte, A. disse che non avrebbe assegnato alcun bene, né oro né terre, se non avessi accettato di sposarmi, né parte del patrimonio antico, che a me, fanciulla, aveva concesso in dote, che a me, fanciulla, aveva calcolato in oro”, KUHN (1983): 213.

²⁷ “alt mun þat Atli eptir finna, er hann mína spyrr morðfor gorva”, “di tutto ciò si renderà conto Attila, quando chiederà della mia morte”; KUHN (1983): 214.

²⁸ Il significato di questo intervento narrativo ha incontrato tuttavia nella critica opinioni assai divergenti.

²⁹ Le dee del destino della tradizione nordica (ma si consideri la testimonianza continentale dell'antroponimo *Nurnhari*, v. WAGNER (1983), incarnazione di un fato superiore e ineluttabile, che tutto sovrasta. Nelle *þulur* scaldiche, è detto di loro: “Norne si chiamano coloro che determinano la necessità” (“*Nornir heita þærs nauð skapa*”), in: JÓNSSON (1912): 659. Legame tra la vita terrena e quella cosmica, le Norne non sono né buone né cattive, ma rappresentano il corso superiore degli eventi, al quale sono sottoposti gli dèi stessi. Sia l'*Edda* poetica, che l'*Edda* di Snorri, nonché i *Gesta* di Saxo parlano di Norne ‘buone’ e ‘cattive’.

“Svá mic nýliga
vílsinnis spá
hugða ec þic, Guðrún,
Giúca dóttir,
læblöndnom hior

nornir vekia,
vildi at ec réða;

leggia mic í gognom.”³⁰

Il carme ha inizio con il lungo monologo, nel quale Guðrún narra le proprie tristi vicende al re dei Goti Teoderico/þjóðrekr, figura paradigmatica del principe esule, anch'egli residente alla corte di A. secondo la stessa leggenda continentale. L'appiattimento narrativo della prospettiva storica, che vede un'improbabile contemporaneità tra due dei maggiori personaggi dell'alto Medioevo europeo³¹, è un problema niente affatto nuovo nella tradizione letteraria germanica, che associa ai due sovrani qui descritti altri personaggi di primaria importanza, come Odoacre ed Ermanarico. La presenza tuttavia del re ostrogoto accanto a Guðrún (nelle fonti alto-tedesche Teoderico trova conforto nella compagnia della regina degli Unni Helche) rappresenta, con ogni probabilità, un'interpolazione successiva tendente a collegare questo carme con il brevissimo *Guðrúnarkviða in þriðia*, unificando in tal modo la storia dei matrimoni di Guðrún. Quest'ultimo poema consta di 11 strofe d'origine unanimemente recente, nelle quali la serve *Herkja*³², originariamente prima moglie di Attila, accusa la regina Guðrún di adulterio proprio con þjóðrekr (“*mér í hállo Herkia sagði, at þit þjóðrekr undir þaki svæfit oc léttliga líni verðiz*”³³), secondo uno stereotipo narrativo assai comune nella letteratura medievale. Guðrún prova la sua innocenza sottoponendosi con successo all'ordalia: raccoglie le pietre splendenti dal calderone d'acqua bollente preparato da Saxi³⁴ senza patire

³⁰ “Così mi hanno svegliato adesso le Norne, con una visione tormentata che cerco di spiegare: mi sembrava che tu Guðrún, figlia di Giuki, mi trapassassi con un infausto brando”, KUHN (1983): 230.

³¹ Teoderico figlio di Teodemiro, di stirpe amala, re degli Ostrogoti e d'Italia nasce infatti, secondo la testimonianza comunque ambigua delle fonti, solo dopo la morte del re unno.

³² Da identificare con la *Helche* della tradizione tedesca e per taluni con quella moglie (*Hildico* a fianco (o addirittura per mano) della quale è detto morire soltanto nel resoconto di Giordane (le cronache bizantine tacciono). Il nome in sé richiama alla memoria *Kreka*, vera moglie di Attila nella testimonianza di Prisco. Secondo il *Capitulum* introduttivo al carme, tuttavia, *Herkia* sarebbe stata soltanto “*frilla bans*”, v. KUHN (1983): 231.

³³ “Nella mia casa, *Herkia* mi ha detto, che tu e Teoderico vi siete teneramente addormentati nei lini”, KUHN (1983): 232.

³⁴ Non è chiaro chi sia questo personaggio ‘sassone’, “signore degli uomini del sud”: che si tratti di un'allusione alle stesse fonti basso-tedesche della *þiðrekssaga*, le

alcun dolore. Viceversa, la sua accusatrice, a sua volta destinata alla prova, si brucia le mani meritando come pena di sì grave frodolenza la morte per annegamento, secondo una prassi del mondo germanico e della quale vi è traccia già in Tacito³⁵. Soltanto adesso, A. (che niente aveva fatto per accordare fiducia alla sua sposa) si rallegra delle mani integre di Guðrún:

“Hló þá Atla hugr í bríósti,
er hann heilar sá hendr Guðrúnar”³⁶

Col titolo *Oddrúnagrátr*, il lamento di Oddrún, viene inteso un carne piuttosto recente dai toni elegiaci, nel quale la seconda sorella del re degli Unni narra la sua triste vicenda: innamorata di Gunnar, vede il suo amore prima ostacolato da Brynhildr e successivamente da A. stesso, che rifiutando le offerte di Gunnar tronca la relazione tra i due gettando il principe giucungo nella fossa dei serpenti³⁷. Qui troverà la morte dopo essere stato morso al cuore dalla madre di A. stesso, che sotto le sembianze di una serpe. Le tematiche eroiche tradizionali si intersecano qui in modo disomogeneo e la stessa allusione al tanto bramato tesoro del Reno, offerto finalmente (come ‘dote’ per Oddrún) da Gunnar ad A.³⁸ ma da questi inspiegabilmente rifiutato, resta alquanto misteriosa, salvo considerare il poema originato da fonti estranee al tema dell’avarizia del figlio di Buðli.

b) *Edda di Snorri*. Nei capp. 41° e 42° degli *Skáldskaparmál* si narrano gli antefatti³⁹ e le vicende⁴⁰ relativi al matrimonio tra

quali vedono in *Atli* un principe frisone e dunque, in un certo senso, legato ad un’origine ‘meridionale’?

³⁵ V. *Germania*, 12. Detta pena sembra tuttavia essere stata applicata soprattutto nei confronti delle donne; per il problema generale v. MUCH, JANKUHN (1967): 212-220 e LUND (1988): 146-147.

³⁶ “Allora Attila rise di gioia nel cuore, quando vide le mani intatte di Guðrún”; KUHN (1983): 233.

³⁷ Si veda all’uopo la profezia di Brynhildr a proposito dell’infelice amore tra i due nel ‘Carme breve di Sigurðr’, *Sigurðarkviða in skamma*, KUHN (1983): 216.

³⁸ “*Bauð hann enn við mér bu fimtán, hliðfarm Grana, ef hann hafa vildi*”, “egli offrì per me 15 fattorie ed il carico di Grani [scil. il cavallo di Sigurd] se egli lo avesse desiderato”; KUHN (1983): 237.

³⁹ Sigurðr viene ucciso da Goþormr, fratellastro di Gunnar e Hogni, i quali eliminano, nella medesima circostanza anche il figlioletto di Sigurðr Sigmundr, di tre anni: “*þá eggiuðu þeir til Goþorm, bróður sinn, at drepa Sigurð; [...] þar fell Sigurðr ok sonr hans þreutr, <er> Sigmundr hét, er þeir drápu.*”, “allora istigarono Goþorm, loro fratello, ad uccidere Sigurðr; ...Là cadde Sigurð ed il figlio suo, di tre anni, di nome Sigmund, che essi uccisero.”, vedi HOLTSMARK, HELGASON (1968): 98.

⁴⁰ “*Atli konung Buðlason, bróðir Brynhildar, fekk þá Guðrúnar, er Sigurðr hafði*

Guðrún ed A. fratello di Brynhildr, nonché l'intreccio delle vendette trasversali⁴¹, lasciando intendere una collazione tra *Atlamál* e *Atla-kviða*. Gli altri sporadici riferimenti ad Atli, ancora negli *Skáldskaparmál*, non consentono di stabilire in alcun modo che si tratti del re degli Unni.

c) *Gesta Danorum*. Nel 5° libro, in relazione alla figura dominante di re Frothi 3° è possibile identificare la menzione della stessa grande battaglia combattuta tra Goti e Unni (v. sopra) e conosciuta nel frammento noto come *Hloðskviða*⁴², contenuto nella *Hervarar saga ok Heiðreks konungs*. Nel 13° libro si rileva soltanto il già citato richiamo al famosissimo (secondo il parere di Saxo) tradimento dei fratelli da parte di Guðrún: “*Igitur speciosissimi carminis contextu notissimam Grimildae erga fratres perfidiam de industria memorare adorsus, famosæ fraudis exemplo similitum ei metum ingenerare tentabat*”⁴³. Nessuna menzione diretta riguarda tuttavia A. in un'opera come questa, la cui importanza è sottolineata dalle ancora numerose interpretazioni riguardanti le sue complesse origini⁴⁴.

d) *Þiðreks saga*. Si tratta dell'unica fonte in cui viene descritto l'intero arco di vita del re unno. Composta probabilmente alla corte di Bergen nella seconda metà del 13° secolo, sulla base di una tradizione basso tedesca sviluppatasi a seguito dei contatti commerciali anseatici, questa complessa combinazione di materiali leggendari germanici restituisce un A. piuttosto diverso dal *cliché* eddico. È figlio secondogenito di Osid re di Frisia: cresciuto rapidamente in corporatura e forza è il cavaliere più esperto e potente dei suoi. Ancora adolescente, gli viene assegnato il comando delle guardie di corte, ma non essendo erede al trono deve cercar fortuna al di fuori dei confini. Egli diviene re di Hunaland solo dopo aver conquistato quei

átta, ok áttu þau born.”, “Re Atli, figlio di Buðli, fratello di Brynhildr, prese poi in moglie Guðrún, già stata sposa di Sigurðr, ed ebbero figli”, vedi HOLTSMARK, HELGASON (1968): 98.

⁴¹ Delle quali Attila, ucciso per mano della moglie e del figlio di Hogni, è solo una delle tante vittime: “*Á þeiri nótt gekk hon til konungs er hann svaf ok með henne sonr Hogna ok vágú at honum, þat var hans bani.*”, “Quella notte lei [scil. Guðrún] si recò dal re mentre dormiva e insieme al figlio di Hogni lo uccisero. Questa fu la sua morte [scil. di A.]”, HOLTSMARK, HELGASON (1968): 99.

⁴² La cui testimonianza, in ambito nordico, prescindendo da un'eventuale influenza della tradizione anglosassone (LUKMAN 1946: 120), niente aggiunge al personaggio 'Attila' in quanto tale.

⁴³ BLATT (1957): XIII. VI. 7. 355.

⁴⁴ Le quali, limitatamente al modo germanico, sono state via via collegate ad una tradizione 'sassone', v. ANDERSSON (1974): 22-30, o ai ristretti circoli della cultura erudita scandinava alla quale attinse lo stesso Snorri, v. CLUNIES ROSS (1992): 47-48. Per il problema specifico si rimanda a SANTINI (1992).

territori, già appartenuti al vecchio re Milias: la capitale sarà Susat, l'attuale Soest, in Westfalia. Un gesto che gli procura l'inimicizia del re del Vilcinaland Osantrix, anch'egli interessato ad impadronirsi del confinante Hunaland. Tale inimicizia si sviluppa successivamente in scontro aperto a seguito della richiesta formulata da A. di sposare la figlia di Osantrix, Erka. Il matrimonio è osteggiato: la stirpe del figlio di Osid non è considerata sufficientemente nobile⁴⁵, ne scoppia una guerra, ma dopo vicende belliche alterne (nelle quali il re unno è costretto perfino ad una poco gloriosa fuga), A. vince con l'inganno facendo rapire la principessa e impalmandola. Le sue virtù principali restano l'astuzia ed il calcolo, con i quali riesce ad impadronirsi del regno unno, a sposare la figlia del potente vicino Osantrix accrescendo il suo personale potere e a conquistare il Pulinaland e il Ruziland. Tale carattere emerge anche nei contesti in cui interagisce con gli altri eroi della tradizione epica germanica, come Þiðrek (/Teoderico) o Hildibrandr (/Ildebrando). L'astuzia, ma soprattutto l'amor proprio, vengono confermati da una sequenza di 'ritirate' strategiche che non gli fanno certo onore: il suo comportamento vigliacco è considerato da Hildibrandr la causa prima della sfortunata spedizione in Ruziland e l'immagine che ne deriva non è certo quella del valente guerriero. A. è soltanto un "cane codardo", che nel momento di maggior pericolo ha abbandonato persino lo stendardo fuggendo con i suoi⁴⁶. Con il secondo matrimonio, la figura di A. subisce una sostanziale modifica funzionale: sposando la bella ed astuta Grimhilldr, lui stesso diventa il mezzo attraverso il quale si consumerà la perfidia della donna. Dopo sette anni di matrimonio, Grimhilldr si lamenta di non poter venire in possesso del grande tesoro di Sigurðr, nelle mani ora dei fratelli che non intendono concederle "neanche un centesimo"⁴⁷. Alla promessa allettante di dividere con lei il tesoro, A. accondiscende ad invitare a corte Gunnar e Høgni (Gerno e Gislher): fino a questo punto non emerge il minimo riferimento ad una possibile vendetta per la morte di

⁴⁵ "Enn fader Osid var litill kongur og ei [er hans ætt suo gøf-]ug sem werit hafua Ruzi menn wárer frændur.", "Suo padre Osid, tuttavia, era un piccolo sovrano e la sua stirpe non è altrettanto nobile come la nostra dinastia russa.", BERTELSEN (1908-11): II, 90.

⁴⁶ "Þa flyði sa hinn ille hunndur Attila kongur og liet falla sina merkistong wid allann ber Huna", "a quel punto [scil. del combattimento] quel maledetto cane di re Attila è fuggito con tutto l'esercito unno, abbandonando il suo stendardo.", BERTELSEN (1908-11): II, 209.

⁴⁷ "en þat mikla fe hava nu minir bræðr. oc eigi vilia þeir mer af vnna eins pennings.", "Ma questo grande tesoro è ora nelle mani dei miei fratelli, che non intendono concedermene neanche un centesimo.", BERTELSEN (1908-11): II, 279.

Sigurðr, tuttavia qualche sospetto comincia a delinearsi già dalla forma dell'invito scritto da Grimhilldr. In esso si fa riferimento alla senilità di A. e alla eccessiva giovinezza del figlio Aldrian, per giustificare la proposta di regnare essa stessa, accanto ai suoi fratelli, sul Hunaland. L'intento della donna è chiaro: istigare A. contro Gunnar, la brama di oro del marito contro la brama di potere del fratello. Ormai è lei il centro dinamico dell'azione: cerca invano di servirsi prima di Þiðrek, poi di Bloðlin (guerriero della schiera di A.) ed infine di A. stesso, il quale non accetta, ma anzi rifiuta decisamente di condividere i propositi fraudolenti della moglie ed accoglie con munificenza i Nibelunghi proibendo a Grimhilldr, piuttosto ingenuamente considerate le circostanze⁴⁸, di recar danno ai fratelli. Pur di far reagire il marito, lei non esiterà a sacrificare il figlio⁴⁹, ucciso da Høgni per reazione ad uno scherzo da lei ordito: soltanto adesso il re degli Unni assume finalmente un atteggiamento risoluto e ordina che i Nibelunghi vengano uccisi. Ne segue una lunga battaglia dentro e fuori dalle mura della città che provoca una vera e propria strage: il sacrificio di un innocente provocherà la fine di tutte le aspettative fraudolente di Grimhilldr e dei fratelli e lo stesso A. non entrerà mai in possesso dell'oro agognato pur senza troppa convinzione. Il vero personaggio 'negativo' della sezione della saga relativa ad A., dunque, è Grimhilldr (come già nel riferimento di Saxo), che conferma la sua crudeltà infierendo diabolicamente sui cadaveri dei fratelli uccisi, finché morirà lei stessa per mano di Þiðrek, su ordine del marito⁵⁰. Attila viene invece fatto morire utilizzando un artificio narrativo in parte collegabile al retaggio più antico. Dodici anni sono ormai passati dall'eccidio dei Nibelunghi e tali sono infatti gli anni del figlio di Høgni, da questi concepito con una donna nell'ultima notte di vita (nonostante le gravi ferite!). Questo figlio, dunque, di nome Alldrian come il figlio di A. ucciso per mano di Høgni, cresce alla corte del re unno e da questi è molto amato. Il ragazzo, tuttavia, medita di portare a termine la sua personale vendetta; in possesso del segreto del tesoro, non esita ad attirare A. in una trappola fatale con la promessa di accompagnarlo laddove

⁴⁸ Difatti di lei si dice: "Nu gengr þou a brutt. oc þikkir þenne nu allra verst.", "Allora prese congedo [scil. Guðrún] e se andò, malamente intenzionata", BERTELSEN (1908-11): II, 304.

⁴⁹ Ancora una volta si osserva come i figli possano essere utilizzati, loro malgrado, quali veicolo di una vendetta ordita da un genitore ai danni del partner, notazione giustamente rilevata in PAROLI (1992): 194-195.

⁵⁰ "þa mellte attila konungr. vist er þou diavoll oc drep þu þana", "Disse allora re Attila: 'È certamente un diavolo, uccidila!'", BERTELSEN (1908-11): II, 326.

dove questo è nascosto. Condotto il re unno sul luogo, nelle viscere di una montagna, Alldrian riesce a rinchiudervi il re, lasciandolo morire di fame insieme all'oro tanto bramato. Ora, se l'episodio può in parte ricollegarsi alle str. 88-89 del carme eddico *Atlamál in Grœnlenzko*, in cui il figlio di Hogni e Guðrún colpiscono a morte A.⁵¹, d'altro canto la trama degli avvenimenti, nella saga, segue un corso decisamente diverso. A. è senza dubbio desideroso di accaparrarsi l'oro di Sigurðr, ma nondimeno rinuncia all'idea di colpire a tradimento i suoi ospiti, secondo i piani della moglie; e quando infine uccide i Nibelunghi, ciò avviene solo in risposta alla crudeltà con cui Hogni ha tolto la vita al figlio del re unno. Mal si comprende, quindi, l'andamento narrativo della storia, prova ulteriore della stratificazione leggendaria alla base della *þiðreks saga*, sia a livello sincronico che diacronico. La rudezza di A. della tradizione eddica si stempera nella figura del 'buon sovrano' cortese, così come compare, del resto, nella tradizione continentale.

e) *Volsunga saga*. In quest'opera prosastica a carattere eroico, composta probabilmente in Islanda nella seconda metà del 13° secolo (e fortemente dipendente da poemi della tradizione eroica leggendaria, fra cui *Atlamál* e *Atlakviða*, ma anche la *þiðreks saga*), riappare l'A. senza scrupoli. Sovrano e guerriero potente, "alto e scuro", egli costringe prima la sorella Brynhildr a sposare il figlio di Giuki e successivamente trama per appropriarsi dell'oro appartenuto a Sigurðr e per diritto, adesso, spettante a Guðrún. Il messaggio inoltrato ai due cognati ricalca il tema classico dell'invito ufficiale ad un banchetto: in questo episodio il messaggero Vingi gioca un ruolo di primo piano, a) nell'alterare le rune di avvertimento con cui Guðrún metteva in guardia i fratelli, b) nel fare ubriacare Gunnar (una caratteristica narrativa, come già detto, tipica del 'sovrano avido') per poi metterlo al corrente dell'offerta di reggenza fattagli da un A. ormai troppo vecchio⁵². Resosi conto di non poter legittimamente disporre del tesoro spettante alla moglie, A. si appella dunque ai tradizionali legami di clan, arrivando perfino a dichiararsi vindice di Sigurðr e Brynhildr e dando inizio alle ostilità. La morte lo coglie per mano di Guðrún (la cui vendetta colpisce anche in questo caso i figli), la quale in prima persona lo uccide con la complicità di Niflung (contrariamente ad *Atlamál* 87). In punto di

⁵¹ "sonr vá Hogna oc síalf Guðrún.", "Il figlio di Hogni e la stessa Guðrún lo colpirono", KUHN (1983): 260.

⁵² Si confronti lo stesso tipo di offerta artatamente concepita da Grimhildr nella *þiðreks saga*.

morte, tuttavia, le parole del re sembrano giustificare l'atto della moglie⁵³, che gli darà una sepoltura degna di re pur senza il ricorso alla nave della cerimonia funebre descritta in *Atlamál*.

f) *Folkeviser danesi* (DgF 4. *Frændehævn*; DgF 5. *Grimbils hævn*)⁵⁴. Nelle varianti manoscritte delle due ballate danesi sul ciclo dei Nibelunghi non esiste traccia diretta di A. Sotto questa forma il suo nome non compare mai accanto alle varie *Ellin(d)/Sinild/Grimild/Kremold*, anche se gli episodi ed i personaggi ivi rappresentati si collocano come rielaborazioni locali della tradizione antico islandese di *Atlamál* e *Atlakviða*⁵⁵. Col nome di *Lovmor/Lenno*, nella ballata *Frændehævn*, il marito di Sinild uccide proditoriamente i fratelli di lei, senza che emerga il motivo dell'oro: egli stesso subirà la medesima sorte per mano della moglie, così come il figlioletto ancora nella culla. In due varianti della *folkeviser* successiva, invece, si fa un rapido riferimento ad un personaggio non appartenente al tema della ballata, un certo *Kong Otte lin/Ottelin* detto uomo pio e valoroso⁵⁶. Che questi possa essere identificato con A. è alquanto opinabile: alle difficoltà d'ordine linguistico nelle due scarse testimonianze si accompagnano la possibilità di un confronto sia con la figura di uno dei guerrieri di A. del ciclo alto tedesco (v. Biterolf e Kûdrûn), che con un ambiguo *Kong Átte*, cognato di *Sivor(d)/Sigfried*, nel ciclo di ballate danesi su Teoderico.

Testimonianze di area anglosassone

Il re degli Unni compare già nelle prime attestazioni della poesia epico-eroica, in Beda, nella traduzione di Orosio, nella Cronaca sassone nonché nella poesia elegiaca; traccia dell'antroponimo *Etla* è inoltre riscontrabile in una lista onomastica northumblica. Resta tuttavia da decidere quale sia il suo effettivo valore nel patrimonio

⁵³ “*Eigi sæmði þér þetta at gera, þó at nokkur sök væri til*”, “Non ti credevo capace di tanto, sebbene ve ne fosse ragione”, MELI (1993): 320-321.

⁵⁴ Si osservino inoltre, a fianco dell'edizione grundtvigiana della *viser*, i commenti alle ballate e le congetture di RASSMANN (1857-58): I, 303-313; II, 109-114; 134, sui rapporti tra *Heldensage* e tradizione danese.

⁵⁵ Si confronti p. es. il verso in cui la protagonista accusa il marito di essere il responsabile della morte del padre (e dei sette[!] fratelli): “44. *Først thogst du myn jader aff lyffue, och saa myn raske brøder vij*”, “Prima hai tolto la vita a mio padre, poi ai miei 7 valenti fratelli.”, DgF I (1853): 27, con la strofe 57 di *Atlamál*, in cui è la madre ad essere stata uccisa (per il tesoro): “*móður tóct mína oc myrðir til hnossa*”, “Hai preso mia madre e l'hai uccisa per i suoi tesori”, KUHN (1983): 255.

⁵⁶ Rispettivamente DgF I (1853): 48 e 54.

culturale anglosassone: i versi che lo riguardano in *Widsiþ* paiono costituire piuttosto la semplice citazione di un ruolo 'storico' innegabile (come attestato in "*Ætla weold Hunum*" al verso 18⁵⁷, ed in modo esemplare dalla *kenning* "*Ætlan lēodum*", verso 122⁵⁸, per indicare gli Unni), ma che niente ci dicono del personaggio. Gli Unni vengono presentati, in maniera forse non del tutto casuale⁵⁹, in stretto rapporto con una serie di *gentes* assai composita. Tra queste, spiccano i potenti vicini Ostrogoti (le cui relazioni con gli Unni vengono considerate dalla storia, parimenti al poema in esame⁶⁰, altamente conflittuali): essi appaiono in quelle sedi nelle quali Tacito li aveva collocati duecento anni prima della loro disfatta. In *Widsiþ*, A. esprime senz'altro tutto il significato storico degli Unni nei cent'anni del loro predominio in Europa occidentale, ma il personaggio, in quanto tale, non presenta alcun spessore né colore propri, quasi fosse il frutto di un consapevole riadattamento poetico delle fonti storiche classiche, che la stessa cultura anglosassone del 7° secolo, in rapida fioritura, non poteva non conoscere⁶¹.

Il protagonista del frammento poetico *Waldere* è conosciuto con l'epiteto di "guerriero di prima linea/(guerriero scelto?) di Attila" ("*Ætlan ordwyga*", I: 6)⁶², del cui rapporto nient'altro si conosce, se non grazie alle attestazioni ricavate dalla tradizione continentale o nordica. In questo caso si potrebbe congetturare la sostanziale accettazione di A. nella veste del re ospitale del cui seguito fanno parte diversi eroi germanici, un tema di grande successo nel Continente. L'anglico Beda descrive A. nei termini freddi di una storiografia cristiana avulsa dal patrimonio leggendario cui attinsero le due opere poetiche precedentemente citate. Dopo l'assassinio a tradimento del fratello "*Blædla*" si volge al saccheggio intollerabile dell'Europa cristiana⁶³. Degna di nota è poi la menzione che il Venerabile fa degli Unni tra le popolazioni germaniche ancora dedite alle pratiche

⁵⁷ CHAMBRES (1965): 191.

⁵⁸ CHAMBRES (1965): 222.

⁵⁹ LUKMAN (1948): 114-115.

⁶⁰ "*þonne Hræda here heardum sweordum ymb Wistlawudu wergan sceoldon ealdne epelstol Ætlan leodum*", "l'esercito dei Goti, con spade affilate, difese le antiche sedi presso i boschi della Vistola dalle genti di Attila" in: CHAMBRES (1965): 221-222.

⁶¹ Si veda in particolare, sul tema dei rapporti culturali tra cultura romana e mondo anglosassone, LUISELLI (1992): 820-866.

⁶² V. KIRK DOBBIE (1968): 5.

⁶³ "*...Attila tamen ipse adeo intolerabilis reipublicae remansit hostis, ut totam pene Europam, excisis inuasisque ciuitatibus atque castellis, conroderet.*", in: PLUMMER (1961): I, XIII, 29.

pagane⁶⁴. Non si può escludere che tale elemento possa rispecchiare, aldilà dell'identificazione o meno con gli Ávari, il graduale ingresso del popolo di A. nell'*epos* germanico. Ancor più lapidaria è, al proposito, la *Cronaca Sassone*, in cui l'impegno delle truppe imperiali contro le schiere di A.⁶⁵ induce i Britanni a chiedere aiuto alle tribù germaniche contro le incursioni dei Pitti. Analoga citazione, benché cronologicamente inesatta, compare nella traduzione anglosassone della *Historia* di Orosio, nella quale appunto gli Unni devastatori compaiono sulla scena europea con cento anni circa di anticipo: nel contesto relativo all'imperatore Gallieno, si fa riferimento, senza la benché minima traccia nel testo latino, ai danni causati dalle orde di vari popoli 'barbarici' ed in particolare dagli Unni in Pannonia ("*Hunas forbergedon Pannoniam*"⁶⁶). Più oltre, a proposito di Probo, la stessa traduzione anglosassone rileva la presenza degli Unni tra quel complesso di *gentes* che infestavano le Gallie e dalle quali furono cacciati proprio dall'imperatore ("*he adyde Hunas of Gallium*"⁶⁷). Nel poema di Cynewulf che prende il nome di *Elena*, infine, si inserisce un altro anacronismo: la mobilitazione di una confederazione di Unni, Ostrogoti e di altre tribù ancora⁶⁸ apparentemente agli ordini di quel "*Hūna cyning*"⁶⁹, sconfitta dall'imperatore Costantino sul Danubio. Da tutti questi esempi, è evidente come abbia proceduto l'identificazione paradigmatica del concetto di 'barbaritas' con gli Unni, considerati i barbari per antonomasia.

L'insieme delle attestazioni anglosassoni, pertanto, seppur cronologicamente le più antiche testimonianze su A. in lingua germanica, non sembrano in ultima analisi rivelarne una figura indipendente, definibile con chiarezza; non esistono tracce dirette di azioni e pensieri del re unno, né di sue eventuali affermazioni, ma solo il commento indiretto di storici non imparziali. Nella poesia emergono piuttosto gli echi dei rapporti controversi goto-unni, patrimonio sacrosanto dell'*epos* germanico comune, ma troppo fievoli per consentire di trarre conclusioni oggettive sul personaggio.

⁶⁴ "*Sunt autem Fresones, Rugini, Danai, Hunni, Antiqui Saxones, Boructuari; sunt alii per plures hisdem in partibus populi pagani adhuc ritibus seruietes...*", in: PLUMMER (1961): V,IX,296.

⁶⁵ "*ac hi þar næfdan nanne, forþan þe hi fyrdedon wið Ætla Huna cyningæ.*", "ma non ottennero [aiuto] alcuno, poiché essi erano impegnati contro Attila re degli Unni.", in: PLUMMER (1965): 12.

⁶⁶ Cfr. SWEET (1974): 276.

⁶⁷ "*Gallias a barbaris occupatas per multa praelia liberavit*", SWEET (1974): 279.

⁶⁸ "*Hūna lēode ond Hrēðgotan, foron fyrðhwate Francan ond Hugas*", "Le genti degli Unni e gli Ostrogoti, si mossero i risoluti Franchi e gli Hughì", per il testo anglosassone v. LUPI (1951): 4.

⁶⁹ "re degli Unni", LUPI (1951): 4.

Bibliografia

- ANDERSSON, THEODORE M.: "Niflunga saga in the Light of German and Danish Materials", in: *Mediaeval Scandinavia* 7 (1974): 22-30.
- BERTELSEN, HENRIK (ved): *Þiðriks saga af Bern*. København: S. L. Møllers Bogtrykkeri: 1905-1911, 1908-1911.
- BOOR, HELMUT de: *Das Attilabild in Geschichte, Legende und heroischer Dichtung*. Bern, 1932.
- CHAMBERS, R. W. (ed.): *Widsith*. New York: Russel, 1965.
- CLUNIES ROSS, MARGARET: "Mythic Narrative in Saxo Grammaticus and Snorri Sturluson", in: SANTINI, Carlo (a cura di): *Saxo Grammaticus tra storiografia e letteratura. Atti del Convegno tenuto a Bevagna, 27-29 settembre 1990*. Roma: Editrice Il Calamo, 1992: 47-81.
- CMH = *The Cambridge Mediaeval History. Planned by J. B. Bury, ed. H. M. Gwatkin and others* I-VIII. Cambridge: 1911-1936.
- CORDT, ERNST: *Attila-flagellum Dei, Etzel, Atli. Zur Darstellung des Hunnenkönigs in Sage und Chronistik*. Trieste: Facoltà di Lettere dell'Università di Trieste, 1984.
- DGF I = *Danmarks Gamle Folkeviser I*, v. SVEND GRUNDTVIG; København, 1853.
- HOLTSMARK, ANNE; HELGASÓN, JÓN (utg. av): *Snorri Sturluson: Edda. Gylfaginning og Prosafortellingene av Skáldskaparmál*; [rist.]. Oslo/ København: Dreyer/ Munksgaard, 1968.
- ISOLA, ANTONINO (a cura di): *Poeta sassone: Le gesta dell'imperatore Carlo Magno. Annali. Introduzione, traduzione e note a cura di* -. Milano: Editoriale Jaca Book, 1987.
- JÓNSSON, FINNUR: *Den Norsk-Islandske Skjaldedigtning*, I (800-1200)- II (1200-1400); Kjøbenhavn-Kristiania: 1912-1915.
- KIRK DOBBIE, ELLIOTT VAN (ed. by): *Anglo-Saxon Minor Poems*; 3rd edition. New York: Columbia University Press, 1968.
- KUHN, HANS: *Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern. Herausgegeben von Gustav Neckel. I. Text. 5. verbesserte Auflage von* -. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1983.
- LUISELLI, BRUNO: *Storia culturale dei rapporti tra mondo romano e mondo germanico* -. Biblioteca di Helikon. Roma: Herder, 1992.
- LUND, ALLAN: *P. C. Tacitus. Germania. Interpretiert, herausgegeben, übertragen, kommentiert und mit einer Bibliographie versehen von* -. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1988.
- LUKMAN, NIELS: "Goterne i Heidreks saga. En tradition om Athanarik († 381?)", in: *Aarbøger for Nordisk Oldkyndighed og Historie* 1946: 103-120.
- LUKMAN, NIELS: "The Catalaunian Battle (A.D. 451) in Medieval Epics. Hjadningavig - Kudrun - Saxo", in: *Classica et Mediaevalia* 10 (1948): 60-130.
- LUND, ALLAN: *P. Cornelius Tacitus. Germania. Interpretiert, herausgegeben, übertragen, kommentiert und mit einer Bibliographie versehen von* -. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1988.
- LUPI, SERGIO (a cura di): *Cynewulf - Sant'Elena. Introduzione Versione Note Glossario*. Napoli: Libreria Scientifica, 1951.
- MANCINELLI, LAURA (a cura di): *I Nibelunghi*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1972.
- MARINETTI, ANNA, MELI, MARCELLO (a cura di): *Ferdinand de Saussure. Le leggende germaniche. Scritti scelti e annotati a cura di* -. Este: Libreria Editrice Zielo, 1986.
- MAROLD, EDITH: "Wandlung und Konstanz in der Darstellung der Figur des Dietrich von Bern", in: BECK, Heinrich, (hg.): *Heldensage und Heldendichtung im Germanischen*. Berlin: Walter de Gruyter, 1988: 149-182.

- MELI, MARCELLO (a cura di): "Saga di Hervör e di Re Heidrekr", in: *In Forma di Parole. Nuova serie. Anno Primo Numero Primo* (1990): 11-177.
- MELI, MARCELLO (a cura di): *La Saga dei Volsunghi a cura di - Prefazione di Laura Mancinelli*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1993.
- MEULENGRACHT SØRENSEN, PREBEN: "Guðrún Gjúkadóttir in Miðjumdalr. Zur Aktualität nordischer Heldensage im Island des 13. Jahrhunderts", in: BECK, Heinrich, (hg.): *Heldensage und Heldendichtung im Germanischen*. Berlin: Walter de Gruyter, 1988: 183-196.
- MOMMSEN, THEODORUS (recensuit): *Iordanis Romana et Getica*. Berolini: Apud Weidmannos, 1882.
- MUCH, R., JANKUHN, H.: *Die Germania des Tacitus, erläutert von R. Much. Dritte, beträchtlich erweiterte Auflage, unter Mitarbeit von H. Jankuhn*. Hrsg. von W. Lange. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1967.
- NERMAN, B.: "De äldsta Eddadikterna", in *Arkiv för Nordisk Filologi* 86-87 (1971-72): 36.
- OLRIK, J., RÆDER, H. (udg.): *Saxonis Gesta Danorum, primum a C. Knabe et P. Herrmann recensita, recognoverunt et ediderunt J. Olrik & H. Ræder (Tomus I-II). Hauniæ, MCMXXXI apud librarios Levin & Munksgaard*. København: Munksgaard, 1931-1957.
- PÀROLI, TERESA: "Attila nelle letterature germaniche antiche". In: *Popoli delle steppe: Unni, Avari, Ungari. Settimane di studio del Centro italiano di studio sull'alto medioevo XXXV 23-29 aprile 1987*. Spoleto: Centro italiano di studio sull'alto medioevo, 1988: 559-619.
- PÀROLI, TERESA: "Ideali di vita e significato della morte nei primi nove libri dei *Gesta Danorum*", in: SANTINI, CARLO (a cura di): *Saxo Grammaticus tra storiografia e letteratura. Atti del Convegno tenuto a Bevagna, 27-29 settembre 1990*. Roma: Editrice Il Calamo, 1992: 189-260.
- PLUMMER, CHARLES, M.A. (ed.): *Venerabilis Baedae Historiam Ecclesiasticam Gentis Anglorum [...] ad fidem codicum manuscriptorum denuo recognovit commentario tam critico quam historico instruxit Carolus Plummer, A. M. Tomus Prior - Prolegomena et textum continens*. [Rist.] Oxford: Oxford University Press, 1961.
- PLUMMER, CHARLES, M.A. (ed.): *Two of the Saxon Chronicles parallel with supplementary extracts from the others. A revised text edited, with introduction, notes, appendices, and glossary. I-II*. [Rist.] Oxford: Oxford University Press, 1965.
- RASSMANN, A.: *Die deutsche Heldensage und ihre Heimat*, Bd. I-II; Hannover: 1857-58.
- SCHWAB, UTE: *Waldere. Testo e commento*. Messina: Libreria Peloritana Editrice, 1967.
- SWEET, HENRY (ed. by): *King Alfred's Orosius*. I-II. [Rist.] Oxford: Oxford University Press, 1959.
- WAGNER, NORBERT: "Nurnhari. Eine namenkundliche Anmerkung zur germanischen Religionsgeschichte"; in: *Beiträge zur Namenforschung, Neue Folge* 25 (1990): 287-289.
- WILLIAMS, JENNIFER: *Etzel der rîche*. Berne: Peter Lang, 1981.
- WINTERFELD, PAULUS von (recensuit): "Poetae saxonis annalium de gestis Caroli Magni imperatoris libri quinque". In: WINTERFELD, PAULUS von (recensuit): *Poetae latini aevi Carolini. Tomi IV, Fasciculus I recensuit - Adiectae sunt tabulae II*. Berolini: Apud Weidmannos, 1899: 1-71.
- WOLFRAM, HERVIG: *Storia dei Goti. Edizione rivista ed ampliata dall'Autore a cura di Maria Cesa*. Roma: Salerno, 1985.

Laura Bondi

A DIALOGARE CON ATTIA HOSAIN:
LA DONNA E LA SCRITTRICE

Il nome di Attia Hosain non è familiare né alle biblioteche né alle librerie. Nonostante le sue uniche due opere continuino ormai da cinque anni a venire ristampate nella traslucida copertina verde bosco che la Virago ha deciso di adottare per la sua collana *Modern Classics*, poca è l'attenzione che esse hanno raccolto tra la critica ufficiale. Non ne esistono traduzioni in nessuna lingua europea, e la pubblicazione in India, paese natale della scrittrice, è arrivata decisamente tardi, ad oltre quarant'anni dalla prima uscita. Per chi conosce i suoi libri, il fatto non può non destare stupore: *Phoenix Fled*¹ e *Sunlight on a Broken Column*² sono innegabilmente felici ed interessanti campioni di quell'area letteraria che viene definita Indo-Inglese; per chi conosce le sue vicende biografiche e la sua esperienza umana, il fatto sfiora l'incomprensibilità.

Tratteggiare il profilo di Attia Hosain facendo esclusivo riferimento alla sua opera di scrittrice rischia di non rendere giustizia né a lei né ai suoi libri. Nell'arco dei suoi ottant'anni, *Phoenix Fled* e *Sunlight on a Broken Column* sono una minuscola particella, un battito di ciglia, un sospiro profondo esalato e dimenticato; eppure, allo stesso tempo, sono il distillato emotivo di un'esperienza di vita stupefacente e toccante.

Riassumere la figura di Attia Hosain non è facile, né gli stralci dell'intervista che segue sono capaci di rendere a pieno la densità dell'esperienza di una donna che ha voluto, e saputo, essere al centro della propria esistenza quando e dove impossessarsi della propria vita non era un diritto ma un rischio, e prendere decisioni una scelta scomoda più che un calcolo di probabilità.

¹ Nel presente articolo si farà riferimento alla seguente edizione: ATTIA HOSAIN, *Phoenix Fled*, Londra, Virago, 1988, pp. 203.

² Nel presente articolo si farà riferimento alla seguente edizione: ATTIA HOSAIN, *Sunlight on a Broken Column*, Londra, Virago, 1988, pp. 319.

L'interesse che suscita Attia Hosain va oltre i suoi libri perché essa non è solo una scrittrice, ma la testimone oculare, in un certo senso la diretta protagonista, di eventi storici, così come i suoi libri non sono solo opere letterarie, ma scorci di storia disciolti in poesia. Apprezzarne la sostanza significa, specie per un pubblico occidentale, saper subire il fascino di tempi remoti, di luoghi remoti, ed accettarne la verità palpitante, spesso dolorosa, oltre la patina di favola esotica.

La giovinezza stessa di Attia Hosain sembra essere romanticamente ispirata ad una favola orientale – con il lieto fine sgretolato nell'urto di un tragico epilogo. Così si parlava di lei negli Anni Trenta:

...Anyone who has been sent to the Lucknow University...could not quite have escaped her personality and the legend that later she became.³

Nacque a Lucknow nel 1913.

L'India era allora parte ufficiale dell'Impero Britannico già da decenni, ed iniziava a volgere uno sguardo tra il diffidente e il curioso all'occidente, distogliendolo però appena dalla sicurezza delle sue tradizioni secolari: il lento assorbimento di costumi nuovi, importati o imposti che fossero, era una minaccia all'integrità di costumi antichi, ad una identità che andava difesa contro la presunzione britannica.

Nella tenuta feudale di Attia Hosain, nelle terre che appartenevano alla sua famiglia da secoli, vecchio e nuovo si conciliavano in una strana mescolanza che rifletteva l'incertezza dei tempi. La madre proveniva da un ambiente tradizionalista e conservatore, di cui volle tramandare ai cinque figli l'amore e la cultura. Così, l'*English Tutor* era affiancato da precettrici che insegnavano loro l'Urdu, il Persiano, la fede nell'Islam, il rispetto per le origini, la memoria del passato. Il padre era un avvocato formatosi a Cambridge, dove alla fine del XIX secolo soffiava un vento liberal-progressista da cui rimase influenzato; apparteneva a quella classe di Indiani colta, esteriormente anglicizzata, che mirava a reimpossessarsi dell'India combattendo dal di dentro la mentalità imperiale. Ospitava di frequente gentiluomini inglesi negli ampi saloni del suo splendido palazzo, e con essi discuteva del futuro di un'India indipendente.

³ Chiunque fosse stato mandato a studiare all'Università di Lucknow non avrebbe potuto sfuggire alla sua personalità, ed alla leggenda che più tardi sarebbe divenuta... *The Last Post*, 26 Gennaio 1954. Recensione priva di altri riferimenti bibliografici.

Mio padre era venuto qui, a Cambridge, quando aveva diciotto anni, ed apparteneva a quella generazione che sentì, in un certo momento storico, che mentre si lottava per l'indipendenza contro i dominatori britannici, si finiva col divenire più abili di loro a giocare al loro gioco.

Il padre morì quando Attia aveva solo undici anni; pure il ricordo di quelle riunioni, condotte senza acredine ma con convinzione, senza astio ma con impegno e passione, lasciarono una traccia indelebile e la orientarono, quasi fossero state l'espressione esteriore di un gene ereditario, al suo futuro interesse politico.

Sfortunatamente, l'eredità del pensiero paterno mal si accordava con l'aspetto pratico, esteriore, del tradizionalismo materno, con il culto conservatore di una femminilità domestica e passiva. Unica tra le tre figlie, volle e riuscì a proseguire gli studi fino alla laurea – e fu la prima donna in India appartenente alla comunità dei *Taluqdars*⁴ ad ottenerla. Il suo temperamento volitivo, e l'insofferenza per le restrizioni e costrizioni che le derivavano dall'essere donna in un ambiente fortemente ancorato all'immagine dell'uomo-Guida, la portarono a nutrire un senso di ribellione che si espresse poi in un matrimonio disapprovato dalla sua famiglia – e da quella del marito.

Erano gli Anni Trenta, gli anni del Sogno Sovietico degli intellettuali, gli anni di Gandhi e di Nehru – gli anni della fede nell'uguaglianza, nella tolleranza religiosa, nell'indipendenza e nella libertà a livello politico ed individuale.

Attia Hosain condivise a pieno la fiducia in quegli ideali, sebbene la sua condizione di aristocratica ereditiera la ponesse in una posizione eticamente scomoda, sconveniente, incoerente, che la riempì di sensi di colpa. Non osò mai entrare in aperto conflitto politico con la sua famiglia; nato tra i marmi e le statue, i tappeti e l'argenteria della lussuosa residenza di Lucknow, il suo entusiasmo per Marx rimase per così dire ingabbiato, attenuato nei suoi estremismi, e seppe manifestarsi solo indirettamente, od esprimersi cautamente, con moderazione.

Negli Anni Trenta gente che conoscevo bene – parenti ed amici – tornarono dall'Inghilterra portando con sé la freschezza dei nuovi ideali di sinistra. Mi influenzarono. Sicuramente sarà a conoscenza di come intellettuali e poeti, tutti provenienti da ambienti agiati, rinunciarono a molto. Nel 1937 andarono in Spagna, a lottare per la libertà. Finirono in prigione durante la lotta per l'indipendenza. Fu allora che lessi

⁴ I *Taluqdars* formavano una classe sociale gerarchicamente situata tra i Principi e i proprietari terrieri. Il titolo, ereditario, avente valore nobiliare, dava diritto a privilegi, ed era stato conferito dal governo britannico a quei latifondisti che, in occasione dell'*Indian Mutiny*, avevano mostrato fedeltà al governo britannico.

testi marxisti, e acquisii un modo marxista di guardare ed analizzare le cose. Mi sembrava ingiusto che ci dovessero essere così tanta miseria ed infelicità, come nel villaggio ancestrale, tra i braccianti che non possedevano terra. È molto facile ora parlare del Socialismo e del Comunismo come se fossero morti. Ma ci fu un tempo in cui sembrarono la risposta, in un Paese sfruttato dagli Imperialisti. Molti di noi poi si resero conto che le cose andavano nel verso sbagliato. Io restai all'esterno di tutto questo; ero solo una persona che sentiva che tutto ciò di cui c'era bisogno era libertà e giustizia per tutti. Ci credevo.

Troppi e troppo forti erano gli impedimenti che si frapponevano tra il desiderio di agire e l'azione: rifiutò quando Sarojini Naidu le chiese di partecipare attivamente ad iniziative politiche, ma accettò di condurre una rubrica di attualità sullo *Statesman* prima, sul *The Pioneer* più tardi. I legami con la sua famiglia erano già in parte compromessi dal rifiuto di un matrimonio combinato, e la suocera, che nutriva già risentimento nei suoi confronti, era militante attiva tra i fondamentalisti della Lega Musulmana, convinta sostenitrice della causa del Pakistan. Un ingresso in politica avrebbe significato diventare sua diretta avversaria.

Erano gli Anni Trenta: gli anni in cui *the neighbours turned murderers*⁵, ed alle forze di coesione che si adoperavano per un'India unita, che credevano nella idea di una nazione in grado di essere patria possibile per tutti i gruppi etnici che la abitavano, si opponevano accanite forze di disgregazione, spaventate dall'idea di abdicare la propria identità culturale ad un ipotetico stato democratico che ai loro occhi risultava una volgare imitazione dell'occidente nemico.

Nel 1946 Attia Hosain Habidullah seguì il marito a Londra, dove era stato inviato quale diplomatico dipendente dal Governo Britannico. L'anno dopo l'India divenne una repubblica, e nacque il Pakistan.

Ali scelse allora di collaborare con il neonato governo Pakistan, e partì per Lahore. Una focosa propaganda aveva promesso che gli Indiani di fede Islamica vi avrebbero davvero trovato il Paradiso Terrestre – specie se provenienti da aristocratiche famiglie facoltose.

Attia non aveva mai creduto nella nascita di uno stato che avesse come esclusive fondamenta l'identità religiosa: rimase a Londra.

A Londra dovette ricrearsi una nuova identità: non era più la giovane aristocratica ereditiera, né l'intellettuale illuminata e moderata che si esprimeva su problemi di attualità dalle colonne dei giornali; era una donna sola, in un paese sconosciuto, che doveva pensare a sostentare se stessa ed i suoi due figli.

⁵ *I vicini di casa improvvisamente divenuti assassini... Phoenix Fled*, "Phoenix Fled", p. 14.

Trovò impiego presso la BBC, e divenne presto una delle voci più familiari al pubblico radiofonico britannico. Dovette imparare a cucinare, ad accudire la casa, ad amministrarsi. La tenuta ancestrale era solo un ricordo, così come il palazzo paterno: con la divisione del Paese cominciò il processo di confisca terriera per i Musulmani indiani, e nel 1951 le antiche istituzioni feudali, sopravvissute all'Impero, furono cancellate.

Nel tempo libero, scriveva. Racconti. *Phoenix Fled* ne raccoglie una parte, dodici, ma il lettore non saprà mai se sono davvero i più belli, i più significativi, i più riusciti, o semplicemente quelli che si preferirono alla Chatto & Windus forse per ragioni di spazio, forse per ragioni di sintonia intima. I racconti esclusi sono andati perduti, e sebbene questa non sia una ragione di rimpianto per l'autrice, lo è senz'altro per il pubblico che la apprezza.

Vi è un filo rosso che percorre i racconti e li lega saldamente l'uno all'altro, creando un mondo coerente e crudo nella sua scarna icasticità: è il mondo di un'India feudale scandagliata nel suo cuore nascosto e silenzioso, di braccianti che sudano, di bambini privati di infanzia, di donne che sono infelici, e non lo sanno. È il mondo di paglia, corda e toppe che si stendeva contiguo alla reggia principesca dell'autrice, e che lei aveva percepito da una distanza che non era stata lunga abbastanza da impedirle di avvertirne l'ingiustizia ed il dolore.

Vidi tutte quelle cose con i miei occhi...Una volta mi avvicinai. Ero molto giovane. Vidi donne e uomini faticare sotto il sole, accovacciati, stavano spaccando pietre. Mi accovacciai anch'io, li aiutai. Fui severamente rimproverata.

Con la sua insistenza sulle condizioni di miseria delle classi sociali più deboli, la raccolta emerge quale denuncia dei mali impliciti in un sistema sociale in cui il grande assente non è tanto un principio politico quale la democrazia, ma uno umano quale la solidarietà. La nota su cui si assestano i racconti è di *pietas* senza sbavature sentimentali, di denuncia acuta e puntuale senza eccessi di aggressività. *Phoenix Fled* non è un *mea culpa*, ed è precisamente la particolare provenienza di classe dell'autrice che conferisce ai racconti il loro sapore peculiare, unico nel mondo letterario Indo-Inglese; è la sua rara formazione, attuata tra le sete e le preziosità musulmane e le letture marxiste che ha consentito la ri-creazione distaccata ma sincera di un tempo risucchiato dalla storia.

Phoenix Fled venne pubblicato nel 1953, a sua insaputa. Attia Hosain fece allora ingresso nella società letteraria londinese del

tempo, da cui venne apprezzata per la sua personalità, la sua spiccata intelligenza, il suo humour gentile – e per le sue capacità artistiche che sarebbero rimaste una promessa mai completamente mantenuta. La pubblicazione dei suoi racconti rimase per lei una fatalità che continuava a sorprenderla.

Diverso fu per *Sunlight on a Broken Column*, che apparve nel 1961, dopo tre anni di sofferta e difficile stesura. Fu Cecyl de Lewis che la convinse a scriverlo, e lei accolse l'invito come una sfida, in un periodo in cui di nuovo le fondamenta della sua esistenza sembravano crollare. Dissapori a sfondo politico con la BBC la costrinsero a dimettersi: sprovvista di occupazione, i figli ormai grandi ed avviati alle loro carriere, il marito costantemente lontano, dal suo presente inglese ripensò il suo passato indiano, e ne tentò una ricostruzione.

Sono trent'anni di storia indiana rivisitati dalla memoria della protagonista, Laila, che cresce assieme alla narrazione, delineando un affresco veritiero e credibile di una società in decadenza. Il passato affiora in immagini che sanno di vissuto e di vero, che la memoria impreziosisce cedendo una venatura di malcelata nostalgia, impalpabile come una lacrima trattenuta. La denuncia dei peccati di un sistema sociale fortemente discriminante come quello feudale all'interno di una cultura musulmana perde a tratti vigore nella celebrazione sentita e spontanea di ciò che quello stesso sistema produce in termini di civiltà e cultura. Le aspirazioni progressiste dell'autrice vengono confermate, certo. Ma accanto ad esse emerge innegabile una sorta di *conservativismo emozionale*, in parte giustificato dall'involuzione di quegli ideali in cui aveva creduto, come molti intellettuali appartenenti alla sua stessa generazione.

Non vi è alcun tentativo di risolvere il conflitto tra ideali progressisti e tradizione passata in un semplicistico conflitto manicheo tra bene e male. Vi è, al contrario, un riconoscimento lucido e coraggioso di ciò che di positivo quella tradizione ha creato e perpetuato, accanto alla altrettanto coraggiosa ammissione delle incertezze e delle velleità contenute nella promessa di sinistra. Alla fine del romanzo la protagonista osserva Lucknow, un tempo la raffinata città dei *lotus-eaters*. È il 1951: l'indipendenza è ormai consolidata, l'antica nobiltà è stata definitivamente liquidata dalle posizioni di potere, ma ciò cui si assiste è uno spettacolo di decadenza:

Palaces and new houses wore the signs of neglect. Shops and surgeries, brothels, and law-courts lost their best customers. The expanding city with its rash of new buildings, its new citizens had new scars added to those left when the royal era was

destroyed...This was the end our theories and enthusiasms had supported. Like Death and all dissolution it was an end easier to accept with the mind than as a fact⁶.

Attia Hosain non ha più voluto pubblicare una singola pagina, come se il resoconto dei suoi anni trascorsi in India avesse vanificato l'opportunità della stesura di un altro libro. Una fonte esaurita?

Se avessi scritto un altro libro, sarebbe stato sugli espatriati...

È ora una splendida giovane signora anziana che conserva inalterata una certa aria principesca nella finezza dei lineamenti. È facile capire, guardandola, di non trovarsi di fronte né ad una persona, né ad un personaggio, ma ad una personalità.

I suoi modi sono di cordiale disponibilità, mentre mi invita a seguirla in un salotto appena orientaleggiante – cuscini damascati su sofà di velluto purpureo, riproduzioni di miniature indiane incorniciate, e tante piante: tocchi di colore contenuto a redimere la sobrietà dell'ambiente. Non lesina le sue memorie: è anzi felice di indulgere nel passato, di rievocare immagini, eventi e persone. La nota di compiaciuto orgoglio che a tratti la voce tradisce nel ripercorrere aneddoti ed episodi di cui conosce l'eccezionalità non disturba: ascoltarla è come assistere ad un processo raro, la personalizzazione della storia.

Fui consapevole fin dall'età di cinque anni, immediatamente dopo la fine della prima guerra mondiale, di gente che poteva uccidere, di gente che parlava di guerra. A quel tempo li sentivo parlare di indipendenza. Mia nonna mi parlava dell'Indian Mutiny, mi raccontava che si radunavano in posti segreti per proteggersi dai soldati inglesi. Scimmie dal muso rosso⁷, li chiamavano. Il mio sentimento nazionalista cresceva mentre io crescevo.

Ricordo una volta in cui John Simon venne in India. C'erano state delle agitazioni per via della Commissione Simon, e la gente se ne usciva nelle strade, i seguaci del Congresso gridavano "Simon tornatene a casa!". Io me ne andai a scuola, e sebbene avessi sempre voluto indossare begli abiti – sa, la moda elegante degli Anni Venti –

⁶ Palazzi e case nobiliari portavano i segni dell' incuria. Negozi ed ambulatori, bordelli e tribunali persero i migliori clienti. La città in espansione con il suo erompere di nuovi edifici ed i suoi nuovi cittadini vide aggiungersi nuove cicatrici a quelle lasciate quando l'epoca regale era stata distrutta... Questa era la fine che le nostre teorie e i nostri entusiasmi avevano auspicato. Come la Morte ed ogni altra dissoluzione, era una fine più facile da accettare con la mente che come realtà. *Sunlight on a Broken Column*, p. 277.

⁷ *Red-faced monkeys.*

mi misi addosso un sari, fatto con stoffa intessuta a mano⁸, che aveva lungo i bordi la bandiera nazionale indiana, così come sarebbe stata. Credo di avere avuto dodici o tredici anni. Io credo – e deve crederci anche lei – che ogni epoca abbia un suo spirito. Lo spirito della mia giovinezza fu tale, che io sono felice di essere cresciuta nel mezzo di eventi così straordinari. Se nasci in un periodo in cui nascono nuove idee... Beh, penso che ti devi considerare fortunata.

Parla della sua famiglia con grande affetto. I ritratti che schizza con le parole escono vividi ed animati. Suo padre:

Ricordo poco di lui, ero molto piccola, ma ricordo che era tremendamente affascinante, e che nutriva un grande senso della famiglia e delle radici. Mandò mio fratello a studiare in Inghilterra, così come era prassi consueta in una certa classe di Indiani, ma poi si sentì in colpa per averlo strappato alla casa, e lo fece tornare.

Sua madre:

Era una donna straordinaria. Rimase vedova molto giovane, appena quarantenne, con una tenuta da amministrare e cinque figli da crescere – pochi mesi dopo la morte di mio padre venne alla luce il quinto figlio –, e fu all'altezza di tutto, lei che era sempre rimasta appartata nello zenana... Si prese cura di noi e delle terre, da sola, e ci trasmise un forte senso del lignaggio e delle tradizioni.

Esita un attimo, e con grande sollecitudine precisa:

Non in senso snobistico o classista. No. Ma era di mentalità piuttosto antiquata, e volle insegnarci alcuni principi che erano saldi nella sua morale, come il rigore nei confronti di determinati doveri cui costringe la provenienza da una determinata classe. Non voleva che ce ne dimenticassimo. Ripensandoci, a distanza di tempo, capii che tutto ciò che in me è disciplina mentale e spirituale lo devo a lei.

Poi parla di se stessa, della sua infanzia:

Ero la più giovane tra le tre sorelle, e forse per questo giocavo molto con il fratellino e i cugini. Così crebbi diversamente dalle altre femmine della famiglia, ribelle nel senso che preferivo i giochi che facevano i bambini. Forse fui fortunata in questo senso, perché le mie povere sorelle ricevettero una educazione decisamente più convenzionale, e non poterono proseguire gli studi dopo la morte di mio padre, mentre io andai all'Università. Fui sempre considerata strana come ragazza, una persona diversa nella mia famiglia.

In quale misura ha inciso sul suo essere “diversa” la prosecuzione dei suoi studi in un ambiente profondamente occidentalizzato quale era l'Università?

⁸ Che gli Indiani dovessero indossare tuniche ed abiti ottenuti con stoffe intessute a mano era uno dei principi basilari della dottrina ghandista.

Sicuramente ha inciso! Io andai all'Università, mentre le mie sorelle dovettero abbandonare gli studi per sposarsi. Mia madre costruì una casa accanto alla nostra, dove sarebbero andate a vivere. Ci doveva essere un uomo in casa, questo era considerato assolutamente necessario. Io potei proseguire gli studi, e quando ero ancora molto giovane dissi a mia madre: "Bene, di chi è figlio mio fratello, che lo lasci andare in Inghilterra a studiare? E io? Io sono più brava di lui!". Alla fine mi laureai, ma non mi permise di andarmene da casa. Volevo diventare medico...Comunque, non volle assolutamente lasciarmi andare. Ma continuai a studiare, e questo deve avermi cambiata, perché mi aprì al mondo esterno, al mondo occidentale.

Si interrompe per un istante, l'espressione pensosa. Poi riprende con convinzione:

Ma suppongo che non sia stato poi così determinante. Una volta nato il movimento di Gandhi per l'Indipendenza, libertà significava libertà della propria persona. Ed io ero sempre stata di indole ribelle nei confronti delle cose che limitavano le idee. Ma non quel tipo di ribelle che...Non sono mai stata una femminista, per esempio. Credevo nella libertà delle donne, sì, ma Gandhi stesso si battè per questo.

Voglio capire meglio questo argomento, così le chiedo cosa intende per "libertà delle donne".

Che devono avere gli stessi diritti, le stesse possibilità di scelta – non per odio nei confronti dell'uomo, ma perché non sono economicamente forti abbastanza per essere indipendenti. Perché le donne sono state sottomesse? Cos'è che costringe le donne ad una posizione subordinata? La dipendenza economica. Come qualsiasi Paese, che viene dominato finché è politicamente ed economicamente dipendente.

Il parallelismo non mi risulta molto chiaro, ma proseguo. Crede quindi che l'emancipazione femminile in India avrebbe comunque avuto luogo, anche senza il periodo di dominio britannico?

Non si sarebbe sviluppata nello stesso modo, ma l'India non ha mai opposto resistenza a ciò che accadeva al di fuori. Inoltre le donne hanno sempre giocato un ruolo determinante all'interno della famiglia. Ed io mi risento molto quando sento dire che la donna indiana è sottomessa. Le donne indiane sono sempre state forti, e dovevano esserlo. Governavano la famiglia dall'interno, gli uomini stavano all'esterno e non interferivano con gli affari domestici. Le donne avevano la loro area di dominio.

La virulenza dei suoi occhi e della sua voce mi ammutolisce. Non mi aspettavo certo una risposta così accesa. Dopotutto, i suoi libri sono affollati da donne sottomesse, violentate, umiliate e mute. Riesco a recuperare fiato e glielo faccio notare. Lei si rilassa, assume un tono pacato:

Il fatto è che qui in Europa si conosce l'immagine della donna hindu. Le donne musulmane avevano dei diritti. Il diritto di divorziare, per esempio, ed anche il diritto

di ribellarsi contro l'uomo che le maltrattava. Poi, nella pratica, nessuno di questi diritti ebbe riscontro a livello sociale a... A causa della struttura della società. D'accordo, probabilmente sono stata influenzata dalle idee che provenivano dall'Occidente, ma non ho mai trovato niente, niente nel mio credo religioso che vi fosse contrario. Mia madre non si risposò, le mie sorelle non si risposarono non per un qualche impedimento religioso, ma perché... Perché credevano nei costumi sociali. È alla società che bisogna far capire che una donna deve essere libera. E come può essere libera? Dategliene i mezzi! Fu Gandhi a farci capire tutto questo. Donne libere, con delle idee. All'improvviso. Io ero giovane, e non mi fu permesso di andare e di unirmi a loro, ma le ricordo, ricordo di averle viste uscire dalle loro case e stendersi sul suolo delle strade per fermare la gente in modo pacifico, secondo i riti della non-violenza. Giacevano al suolo e sfidavano la polizia a camminare sui loro corpi.

Mi chiedo come mai abbia spostato il problema sul piano delle dottrine religiose. Non era mia intenzione toccare questo tasto. Era viceversa proprio di costumi sociali che volevo parlare, di quei costumi descritti con dovizia di particolari nei suoi racconti, nel suo romanzo. Costumi cristallizzati in riti imprescindibili, in cui la donna figura inesorabilmente come vittima sacrificale. Capisco tuttavia che la sua insofferenza, la veemenza della sua reazione, hanno origine dalla sgradevole impressione di sentirsi intrappolata in un cliché.

Sarojini Naidu, per esempio – gli occhi le si illuminano di emozione – lei era una donna indiana: ed era forte, era intelligente, divenne tra i più efficienti e stimati leader del Congresso.

Di nuovo quel lampo di fierezza, appena smorzato dal rimpianto.

Voleva che entrassi attivamente in politica. Ma non potevo... Sono sempre stata limitata dal senso del dovere che nutro nei confronti della mia famiglia. Mi sono ribellata, sì, ma non abbastanza. Riesce a capire? Era tutto così difficile...

Leggendo il suo romanzo ed alcuni dei suoi racconti si ha viceversa l'impressione che la sua assenza dalla militanza attiva sia in qualche parte giustificata da una diffidenza di fondo nei confronti del potere politico. Il quadro che dipinge nel romanzo instilla una inevitabile sfiducia nel lettore, mentre in "Gossamer Thread" e "This was all the Harvest" l'idealista che lotta per l'interesse comune esce inesorabilmente sconfitto nello scontro con il gretto interesse privato. C'è sostanzialmente qualcosa di torbido che inquina la politica e finisce con il macchiare gli ideali più elevati – non è stata forse anche questa paura – o convinzione? – ad inibire un suo ingresso attivo sulla scena politica degli Anni Trenta?

Certo, - ammette senza esitazioni – penso ancora che sia così.

Mi guarda con uno sguardo carico di sottintesi ed aggiunge: *Ne abbiamo conferma quotidiana, del resto.* Poi cambia tono e prosegue:

Ma, vede, io avevo di fronte esempi immacolati: Nebru, Gandhi, la Naidu...Ma molti altri ancora, meno noti, che io conoscevo e che potevano convincermi che la politica avesse una morale. Era in loro che credevo, era con loro che avrei voluto lottare. No, le ragioni per cui non entrai in politica sono legate alla mia storia personale, non ad un principio. Non avrei mai potuto ferire ancora mia madre, che non mi perdonò mai completamente di aver tradito la famiglia con il mio matrimonio. Mio marito era un nostro parente, un cugino. Avrebbe dovuto sposare mia sorella, secondo accordi presi dalle due famiglie. Sua madre l'aveva proposto, la mia accettato. Ali era stato cinque anni in Inghilterra per completare gli studi. Quando tornò tutto era pronto per il matrimonio, e lui dichiarò "No, io voglio sposare l'altra!", ovvero io. Io ero sorpresa, stupita, non avevo mai pensato a lui in questi termini. Per me era un caro amico. Ma mi piaceva, era gentile ed aperto, e soprattutto per me significava quel mondo che stava all'esterno, che desideravo conoscere e che mi era proibito. Accettai di sposarlo. La mia famiglia non mi perdonò mai. "Hai macchiato l'onore della famiglia", disse mia madre. È mio fratello maggiore, che io amavo, adoravo... mi disse che desiderava che io fossi morta, piuttosto.

Riprende un accento sicuro dopo aver ceduto ad una virgola di tristezza:

Ero molto giovane, e solo più tardi ebbi davvero la forza di sfidare apertamente, e con consapevolezza, la mia famiglia.

Si riferisce alla decisione di non seguire il marito in Pakistan, evidentemente.

Non credevo nel Pakistan. Nessun Paese dovrebbe essere diviso così, a tavolino. È possibile ragionare così? È inaudito sostenere che si appartiene ad un altro Paese solo perché si professa una diversa religione. Perché non andammo tutti in Arabia, allora? Non mi trovavo in India quando il Paese fu diviso. Ma le notizie arrivavano in Inghilterra, ed arrivavano anche i profughi. Le nostre terre vennero confiscate. Perdemmo tutto: il villaggio ancestrale, la nostra casa... Nella mia famiglia non vi erano uomini di affari, cosicché fu molto difficile per loro risollevarsi.

Sospira, ma solo con gli occhi:

È successo in tutto il mondo. Basta leggere Il Gattopardo, per esempio...

Lei stessa dovette affrontare tempi difficili, a Londra, dopo la partenza del marito. Le chiedo se ambientarsi ed integrarsi in una città occidentale le risultò traumatico, o se viceversa trovò facile entrare in sintonia con uno stile di vita così diverso da quello che aveva condotto fino ad allora.

Fui così contenta di venire in Europa! Per me fu il coronamento di un sogno, a quel tempo. L'Inghilterra... Non riuscivo a pensarla come la patria degli imperialisti. Per me era la terra di Shakespeare e di Dickens, di Eliot, di Byron, di Keats. Ed era soprattutto il filtro attraverso il quale avevo avuto il primo contatto con tutto ciò in cui credevo. Mi capitò di accorgermi di conoscere Londra. Ma non avevo mai pensato di stabilirmi qui per il resto della mia vita.

Un soffio di malinconia si impadronisce delle sue parole mentre prosegue:

Torno in India ogni volta che posso. Ma non godo di buona salute, i viaggi mi affaticano, e inoltre in India non possiedo una mia casa. Vado da mia figlia, quando si trova là, ma è spesso via per lavoro e così... Sono sempre costretta a tornare. Vede, alla morte di mio marito, in quanto vedova non mi è stato lasciato nulla⁹.

Le chiedo perché ha smesso di scrivere.

Mi sono spesso chiesta: perché gli altri continuano a scrivere? Perché credono in se stessi, perché sentono qualcosa e pensano sì, devo metterla sulla carta, mentre io continuai a scrivere nella mente, o a buttarla giù in diari. I miei figli mi chiesero cosa stavo facendo, sempre a scrivere... – ride di un riso sommesso – Risposi: "Troverete queste opere postume qui, e in India." Spesso mi rimproverano, si arrabbiano ed insistono: "Ma non capisci che ciò che hai vissuto per noi è storia? Per noi, e per la nostra generazione, sarebbe qualcosa che avrebbe valore."

Mi racconta di avere sempre scritto per diletto, per piacere e per passione. Quando era in India, ancora giovanissima, pubblicò racconti in riviste locali. Le chiedo se è possibile recuperarle.

Non le ho conservate tutte. Quando mi trasferii in questa casa credetti di restarci per poco, contavo di tornare in India al più presto. Così gran parte delle mie cose rimase chiusa in scatoloni e pacchi. A dir la verità, qualcuna deve essere qua, in qualche scatola. Dovrei cercarle.

Il mio sguardo di stupore sembra divertirla. Spiega:

Non ho mai pensato a me stessa come ad una scrittrice. La pubblicazione di Phoenix Fled fu una sorpresa totale. A quel tempo vivevo in una soffitta, una casa piccolissima. Mio marito era partito per il Pakistan, i miei figli erano piccoli, dovevo lavorare e fare la mamma. E me ne stavo lì, triste, sola, nel mio attico, a scrivere. Ma non era romantico! I racconti nacquero così, ma non pensai mai a pubblicarli. Fu una amica a contattare degli agenti editoriali. Anni dopo scrissi il libro, ma non pensai mai di essere una scrittrice. Perché smisi di scrivere? Rinunciai perché sentivo di non essere

⁹ Non secondo legge, ma secondo tradizione, in India le vedove non possono accampare alcun diritto sui beni del marito.

all'altezza delle aspettative degli altri – e forse nemmeno delle mie –, perché pensai cosa ho da dire, che differenza passa se lo dico o no? E a chi lo dico, e perché penso di essere così importante da rendere pubblico quello che dico... Così non scrissi più nulla, anche se ebbi grandi incoraggiamenti. Mulk Raj Anand¹⁰, per esempio. Frequentava spesso la nostra casa in India, lesse dei miei appunti, li trovò interessanti e mi consigliò di rivederli, come dire...affinarli. E qui a Londra, Cecil de Lewis, era Poeta Laureato qui, insisteva affinché io scrivessi. Compton McKenzie, lo scrittore, ricordo che un giorno mi disse: "Va bene, straccia tutto se vuoi, straccia tutto. Ma ricorda che non si tratta solo di talento artistico, è anche una abilità tecnica, e quella non devi gettarla via!". Ed io non lo ascoltai. Ora, nella mia vecchiaia, avverto il rimpianto di non aver detto qualcosa che avrei potuto dire. Guardi tutti gli altri! Scrivono! Prenda Anita Desai¹¹, è una persona squisita e non lo vuole ammettere, ma è stata fortunata ed ha avuto la stabilità necessaria a scrivere.

Le riferisco di aver letto in più di qualche articolo che, secondo la maggior parte della critica, uno scrittore indiano, specie se mira ad essere pubblicato in Occidente, deve di fatto godere di una maggiore stabilità economica rispetto agli scrittori madrelingua, in quanto nei loro confronti la selezione sembra essere più severa. Di conseguenza, però, i loro lavori offrono una garanzia di più alta qualità letteraria. Cosa ne pensa Attia Hosain?

Si drizza più eretta sulla poltrona, e scandisce bene le parole:

Ian Parson, uno degli editori alla Chatto & Windus, mi disse che avevano pubblicato il mio libro non perché ero una scrittrice indiana, ma perché ero una scrittrice.

Pensa che ci siano editori che pubblicano libri solo perché sono scritti da Indiani?, le chiedo, e dalla sua espressione capisco di essere stata inavvertitamente provocatoria. Si acciglia un po':

Non lo so. Non sono in posizione da poter giudicare. Non voglio parlare di Rushdie, per esempio. Vorrei piuttosto parlargli personalmente. Adotta un bellissimo linguaggio. E scrive quello che vuole scrivere.

Penso tra me che queste affermazioni sono più eloquenti di qualsiasi risposta diretta. Lei prosegue:

Ci sono altri oltre a lui. Amo molto Anita Desai, è una mia cara amica. Mi piace anche Anand, un altro mio caro amico, anche se trovo che la maggior parte dei libri di

¹⁰ M.R. ANAND (1905 –) è uno degli scrittori indiani più conosciuti a livello internazionale. Il suo romanzo più noto, pubblicato nel 1935 con una introduzione di E. D. Forster, è *Untouchable*. Viene tra l'altro segnalato dalla critica quale uno dei padri fondatori del romanzo indiano.

¹¹ ANITA DESAI (1937 –) è attualmente considerata la più grande scrittrice indiana di lingua inglese, ed è senz'altro una delle più prolifiche.

Mulk siano... solo parole. Naturalmente ammiro molto anche Narayan. Poi ci sono quegli autori inglesi che scrivono sull'India, alcuni con efficacia, altri con personaggi stereotipati. Ma questo è un altro problema.

Domandarle cosa pensa di Kipling diventa inevitabile.

Penso che scrivesse bene. Apparteneva al suo tempo. Alcune cose mi irritavano quando ero giovane, altre mi facevano ridere. Era un combattente; quello per cui combattè è un altro problema. È a queste cose che si deve guardare, ora che tutte le ideologie politiche stanno cadendo a pezzi.

Quali difetti pensa di avere come scrittrice?

Moltissimi! Non ho distacco né inventiva. Non creo personaggi fantastici, non arrivo a toccare tanti cuori quanti vorrei.

Le dico che ho trovato i racconti ed il romanzo molto diversi. A parte l'ovvia considerazione, la più immediata, che riguarda il materiale letterario ed umano a cui ciascuna opera fa riferimento – i diseredati, le classi sociali deboli e mute nel primo caso, una nobiltà in decadenza ma ancora detentrica di potere nel secondo –, elementi di ordine tecnico e stilistico contribuiscono molto a distinguere i due lavori. I racconti sono lampi creativi – scene spezzate, sbozzate, schizzi impressionistici, protagonisti senza volto né nome, storie disossate, raccontate senza trama o coerente sviluppo temporale.

Vi è l'essenza di un pensiero in un racconto.

Il romanzo si ancora invece alla storia, e ne costituisce una rivisitazione attenta, analitica, scrupolosa. È una meditazione che si snoda lenta nell'arco di trent'anni, di cui mira a dare un estratto attraverso gli episodi più significativi che vengono, per così dire, umanizzati attraverso i destini dei singoli personaggi. Di qui l'impressione di frammentarietà che il romanzo trasmette, rivelando una certa debolezza di struttura.

Scrivere il romanzo è stato una esperienza dolorosa. La trama non era per nulla preordinata, e fu scritto nell'arco di tre anni, con lunghe interruzioni, nei posti più svariati: l'Inghilterra, il Pakistan, il Nepal. Alle volte mi sedevo a lavorare senza nemmeno rileggere quello che avevo scritto prima, e procedevo da quel punto. Poi mi bloccavo all'improvviso e pensavo: "Non riesco più ad andare avanti." Alla fine mi rinchiusi in una stanza, in Nepal, perché dovevo spuntarla. Non riuscivo a finirlo... Quando lo finii, era molto più lungo.

Dopo la difficoltà di creazione, parla della difficoltà di rifinitura:

Cecil de Lewis disse che dovevo tagliarlo, e molto. All'inizio io non volevo, insistevo che doveva venire lasciato così perché era così che i fatti si erano verificati. Allora lui mi disse che l'Arte era diversa dalla Vita. Fu allora e solo allora, come in un lampo di luce, che cominciai a vederlo come un romanzo. Ma non riuscivo a tollerare l'idea di alterarlo, così i primi tagli li fece lui. Fu solo più tardi che riuscii a provare piacere nell'affinarlo: perché usare tante parole per dire cose per le quali ne bastano molte meno? E perché dire tutte quelle cose? Eppure, in un certo senso, vorrei aver conservato tutte le pagine che stracciai e gettai, perché per la maggior parte si trattava di materiale politico. E avrei potuto utilizzarlo in un secondo momento.

Le chiedo quale dei due lavori preferisce, sentendo di conoscere già la risposta. Non tradisce alcun accenno di dubbio:

I racconti. Vennero da soli. Nacquero così, spontaneamente. "Phoenix Fled", per esempio... Ricordai il racconto di mia nonna paterna, a cui piaceva molto narrare la storia di una vecchia signora che, durante l'Indian Mutiny, aveva sfidato i soldati Inglesi a calpestare il suo bel giardino. Trovavo questa storia stupenda, pensai che ne sarebbe uscito un racconto toccante.

Io annuisco. "Phoenix Fled" è davvero un racconto riuscito. Ma richiede una seconda, una terza lettura per essere compreso a fondo. In poche pagine, appena tre, si addensano la verità cruda dell'orrore dei massacri tra Musulmani e Hindu, ed il commento gelido dell'intellettuale, che ne sottolinea la gratuità attraverso l'ignaro stupore della vecchia protagonista, che muore senza sapere ciò che accade. Il tutto evocato, visto come in controluce, nell'evanescenza di una allusione. Non è facile cogliere immediatamente il riferimento storico.

Certo, capisco, ma...Come si può raccontare in dettaglio tanto orrore?

Le chiedo se è per questo che anche nel romanzo l'esodo cruento di Musulmani e Hindu è omesso. Sono presentati gli antefatti e gli esiti, ma non gli eventi nella loro immediatezza, nella loro aggressività.

Oh, a questo ci hanno pensato altri, ci hanno pensato romanzieri e giornalisti.

A questo proposito: quanto ha influito l'esigenza di presentare l'"altra" ottica, quella musulmana, nella scelta del soggetto del romanzo? È stato sottolineato in continuazione il fatto che *Sunlight* sia il primo romanzo indiano sulla divisione dell'India dal Pakistan scritto da una penna musulmana.

Il complimento per me più bello, quello che mi ha fatto capire che il mio libro aveva in fondo qualche valore, mi venne da una donna hindu del Kerala, che mi scrisse per

dirmi che Sunlight l'aveva aiutata a capire il punto di vista musulmano, ed a lenire il rancore. Ma non vi è stata nessuna intenzione aprioristica in questo senso. Io sono musulmana, certo, le mie radici lo sono. Ma prima di tutto sono un essere umano, ed un'Indiana.

Come descriverebbe il suo romanzo allora?

È un affresco di quel tempo, e vi ho messo il cuore. Descrivo una famiglia, ciò che significava per me, per la mia mente, la mia immaginazione, cogliendo ciò che per me era importante... emozionalmente. Non l'ho scritto pensando ad un ipotetico lettore.

David McCutcheon, un critico, parla di “orgia di nostalgia”¹² a proposito di *Sunlight*. Cosa ne pensa?

Che ignora quello di cui parla.

Condivide l'opinione di Anita Desai che i suoi libri siano dei “monumenti al passato”?

Immagino di sì, che per i giovani siano un monumento al passato. Ma per me no, non possono esserlo. Non posso staccarmi dal mio passato, è parte di me.

Nutre del rimpianto nei confronti di quell'epoca?

Nella mia vita, o nei miei libri?

In entrambi.

Nella mia vita il rimpianto è costante. Ma sono anche consapevole che rimpiangere quel tempo non ha nessun senso. È finito.

Ci sono molti punti in comune tra lei e Laila, l'eroina del romanzo: gli stessi gusti, le stesse passioni, lo stesso spirito ribelle, ma anche in qualche modo la stessa indecisione sul piano politico, una certa ritrosia nei confronti dell'azione diretta. Inoltre è orfana, e la zia cui viene affidata, Abida, sembra ricalcare la figura materna, così come lei ne parla. In che misura *Sunlight* può essere definita una autobiografia?

Il primo romanzo deve essere almeno in parte autobiografico. Il mio è come una autobiografia, ma non lo è. Perché uno ci mette dentro se stesso. E ci sono personaggi molto simili a persone che ho conosciuto, ma sono come tutti mescolati assieme.

¹² *An orgy of nostalgia...* David McCutcheon, “Indo-Anglian Nostalgia”. *Indian Writing in English. Critical Essays*. Calcutta: Writers' Workshop, 1969, pp. 102.

Nella maggior parte dei racconti il personaggio principale è una donna, o comunque un personaggio femminile. Sono donne che soffrono perché non sono libere, perché vengono frustrate nelle loro emozioni, perché sono costrette in codici predeterminati – sono donne in balia non tanto dell'uomo quanto dell'ambiente. Nel romanzo, malgrado la presenza di numerosi personaggi maschili, i ritratti di donna sono più ricchi e diversificati, meglio caratterizzati, più convincenti. Era intenzionale?

Scuote la testa appena, sgrana gli occhi. Sorride:

Suppongo sia perché vivevo in un mondo di donne. Forse se avessi continuato a scrivere avrei riaggiustato l'equilibrio. Ma mi sembrava che fosse più importante: erano le donne che tenevano unite le famiglie, ed erano loro a subire sofferenze.

A proposito del personaggio di Saira, la frivola e superficiale zia di Laila, ad un certo punto si dice: *Ogni giorno di più si ritraeva dagli atteggiamenti occidentali che aveva pensato di coltivare per amore dei figli e del marito*¹³. L'affermazione ha una certa sottigliezza polemica. Viene spontaneo chiedersi se le donne indiane ci tenessero poi tanto ad emanciparsi.

Molte di loro vollero ritornare alla tradizione, ed ebbero un rifiuto dell'Occidente. Successe piuttosto frequentemente, come reazione a quello che erano state costrette a diventare. Come se fossero bambole, automi a cui veniva richiesto di diventare qualcosa. Quindi quando furono libere, scelsero. Forse è più sicuro per una persona ritirarsi in una strada chiusa: ci sono più pericoli all'esterno.

Nei racconti i personaggi sembrano vivere in una prigione che essi stessi contribuiscono a creare. Innalzano sbarre con i loro credo restrittivi, le loro cieche superstizioni, le loro convenzioni soffocanti. Soffrono, non si ribellano, e se si ribellano pagano sproporzionatamente. La domanda è forse molto banale, ma perché non c'è possibilità di redenzione? Perché i racconti sono così tristi?

Assume un'espressione pensosa. Trascorrono secondi prima che risponda.

Io vidi tutto ciò che ho raccontato. Ma forse è anche un riflesso di ciò che sentivo, come se mi vedessi accerchiata. Vorrei aver potuto scrivere quelle storie in cui ci sono un eroe ed una eroina che visitano luoghi ed hanno strane avventure... Vorrei davvero aver potuto.

¹³ *More and more each day she was withdrawing from the Westernized attitudes she had sought to cultivate only for her husband and sons' sake. Sunlight on a Broken Column, p. 286.*

Le confesso che una delle caratteristiche dei racconti ad avermi maggiormente impressionata è stata la mancanza d'amore. Le storie raccontano passioni molto intense: l'attrazione sessuale, l'affetto e la morbosità materna, il senso dell'onore; una delle storie è perfino interamente intessuta sull'attaccamento di un bambino per un cane. Ma l'amore più scontato, quello di un uomo per una donna, di una donna per un uomo, è totalmente assente. Viceversa in *Sunlight* l'amore romantico regge uno dei fili principali della vicenda narrata, ma vi compare come forza sovvertitrice di un ordine che garantisce stabilità, come altri elementi di matrice occidentale.

Mi fissa dritta negli occhi, come se stessi dando enfasi eccessiva ad un fatto in se scontato.

L'amore romantico? Non lo vedevo certo attorno a me, tra la gente tradizionale. C'era un modo estremamente puritanico di intendere le cose, i rapporti tra le persone. La gente dei miei racconti non è certo la gente che prendeva le cose in modo romantico. Ricordo che pensavo – domandandomi dove fosse, cercandolo – com'è triste che non ci sia nulla di romantico nella mia cultura! La mia gente non è romantica! Solo quegli Inglesi lo sono.

Sorride con il cuore. Attia Hosain è stata più che generosa con il suo tempo, ed oltre i vetri della finestra è quasi sera. Un tramonto dai colori inaspettatamente gloriosi si intravede al di là dei maestosi palazzi edoardiani. È l'ora di accendere la luce e di prendere il tè. È il periodo in cui i Musulmani celebrano il *Ramadan*, così nel piatto che Attia Hosain mi porge vi è una torta speciale. Ha un gusto fresco e dolce. Una inconfondibile fragranza di mandorle si mescola al vapore che sale dalla teiera. Mentre sorseggia dalla tazza profumata e fumante mi racconta:

Quando sono stata in Italia mi è piaciuta moltissimo. Sono stata a Roma, ed anche a Venezia. C'è qualcosa che accomuna i Paesi del Sud, i Paesi caldi. Mi sono sentita a mio agio in Italia perché l'ho trovato un luogo familiare: nemmeno lì si sta in coda come qui in Inghilterra, per esempio.

Ammicca con una espressione quasi bambinesca. Sono io a ridere ora, mentre lei si fa improvvisamente più seria:

Qui mi sono sempre sentita, e mi sento ancora, un'estranea totale. Ci sono molti espatriati che scrivono, ma vi è una differenza fondamentale tra gli espatriati che scrivono del Paese in cui sono andati a vivere. Non so come si trovino nel nuovo ambiente ma io più invecchio più sono sicura di chi sono. Sono parte del subcontinente indiano, e di un punto particolare, quello che era noto come Province Unite, e di un punto ancora più piccolo, il Regno di Oudh, e Lucknow e i suoi dintorni. Ovunque io vada mi chiedo: cos'è l'India? Cosa intendo per India? Un concetto? Un luogo? Una nazione?

Scuote lievemente la testa, poi con un sorriso a metà afferma sicura:

È uno spirito. Sono parte di quel territorio, e nessuno potrà mai mutare questa realtà.

La sua mano sfiora il *sari* di tessuto spesso e pallido, in un gesto che emana dignità e saggezza. È una immagine che resta. Prima di lasciarla le chiedo di poterle fare una fotografia. Lei annuisce, ma mi chiede di aspettare un attimo. Si alza dalla poltrona, sparisce oltre la porta. Quando riappare non indossa più gli occhiali, ed un vezzoso velo di rossetto carminio rende più vivo il sorriso che rivolge all'obiettivo.

Elettra Bordino

MARCEL SCHWOB. L'ÉCRITURE DES VIES IMAGINAIRES

Une figure actuellement peu connue mais qui a reçu à la fin du siècle dernier les honneurs de la critique littéraire, c'est celle de Marcel Schwob, journaliste, essayiste et conteur.

Issu d'une famille de Juifs lettrés, il grandit dans un milieu qui l'encourage à développer pleinement son génie précoce. Son intelligence polyédrique lui permet d'acquérir de si vastes connaissances que ses contemporains en sont éblouis: de la géographie à la philologie, de la chimie à l'astrologie, les sujets les plus divers occupent les brillantes conversations de ce polyglotte. Mais l'érudit n'exclut pas chez lui l'artiste: fruit d'un long travail de documentation préalable, son oeuvre narrative s'aventure dans les domaines du rêve et du fantastique.

En 1889 *l'Etude sur l'argot français* marque le début de sa carrière de linguiste-humaniste. C'est en cette période qu'il commence à fréquenter les Archives Nationales où il découvre que la langue des ballades jargonesques de Villon présente des affinités avec l'argot des Coquillards. Il s'agit d'un résultat critique de grande importance: les actes du procès à la bande de la Coquille permettent d'expliquer certains points obscurs de la vie et de l'oeuvre de ce poète du XV^e siècle. Cette analyse comparative lui vaut ses premiers succès littéraires: une communication devant l'Académie des Inscriptions et l'insertion, dans les "Mémoires de la Société de Linguistique de Paris", de la première partie de l'essai sur le *Jargon des Coquillards*.

En 1891 il publie chez Ollendorf son premier recueil de contes, *Coeur Double*, qui reçoit un accueil favorable. L'année suivante paraît son deuxième ouvrage, *Le Roi au Masque d'Or*, qui n'obtient pas moins de succès.

Il écrit aussi dans les journaux et collabore à l'"Événement", à l'"ECHO de Paris", au "Mercure de France", au "Journal". Il entre ainsi en contact avec Anatole France, Guy de Maupassant, Paul Bourget et Maurice Barrès. En outre, il fréquente les "mardis" de

Mallarmé avec André Gide et Paul Valéry. Il fait la connaissance de Maurice de Maeterlinck, d'Oscar Wilde et de Paul Verlaine. Alfred Jarry lui dédie son *Ubu Roi*. Paul Claudel, avec qui il entretient une correspondance, est son ami dès le lycée.

En 1894 il compose, selon le modèle du poète grec Héronidas, les *Mimes* et publie une sorte de roman intitulé *Le Livre de Monelle*. Puis il rédige une série de biographies imaginaires qui paraissent sur le "Journal" entre 1894 et 1896 et qui sont ensuite rassemblées en volume sous le titre de *Vies imaginaires* (Charpentier et Fasquelle, 1896)¹. C'est à cette époque qu'il s'éprend de Marguerite Moréno, l'"égérie" du théâtre symboliste. L'amour et le dévouement de cette femme intelligente l'aideront à supporter les souffrances causées par une maladie incurable qu'il contracte en 1895. A partir de ce moment-là, il renonce presque totalement à sa vocation littéraire et se consacre plutôt à l'activité critique. Son dernier conte, *La Croisade des enfants*, date de 1896: c'est une procession fantastique du XIII^e siècle où chacun des huit narrateurs raconte, dans son propre langage, un fragment d'histoire. La même année paraît *Spicilège*, un recueil d'essais théoriques. Sa production suivante est plus limitée et comprend des traductions, un "manuel" ironique de journalisme, les *Moeurs des Diurnales*, et un commentaire au *Grand Testament* de Villon.

Pendant les dernières années de son existence, Schwob voyage beaucoup à la recherche d'un endroit qui soit favorable à sa santé. Il se rend même en Polynésie où il espère voir, à Samoa, la tombe de son ami Robert Louis Stevenson. Pendant cette longue traversée, il rédige une espèce de journal sous forme de lettres adressées à sa femme². C'est là un véritable livre dont le protagoniste est le paysage des mers australes. La progression du mal et les cinq opérations qu'il a subies ont désormais diminué ses énergies physiques et mentales. Ce qui l'affaiblit encore plus, c'est l'emploi constant de drogues qui lui permettent de retrouver temporairement l'ancienne verve. Moribond depuis dix ans, il s'éteint en 1905 à l'âge de trente-sept ans.

* * *

¹ Les oeuvres complètes de Marcel Schwob (1867-1905) ont été publiées par Pierre Champion à Paris chez François Bernouard entre 1927 et 1930. Elles se composent de dix volumes dont le troisième contient les *Vies imaginaires*. Nous nous référerons à cette édition: les numéros entre parenthèses en indiquent le tome et la page.

² Sous le titre de *Voyage à Samoa*, cette correspondance paraît pour la première fois dans le dixième volume de l'édition Champion. Paolina Preo en a donné récemment une traduction italienne (MARCEL SCHWOB, *Viaggio a Samoa*, traduzione e prefazione di Paolina Preo Messina, Milano, Sugarco, 1986).

Le recueil des *Vies imaginaires* se situe à peu près à la fin de la carrière littéraire de Marcel Schwob et en marque, en quelque sorte, le sommet. Dans son essai introductif *L'Art de la biographie*, l'auteur jette les fondements d'une doctrine biographique très originale:

“La science historique nous laisse dans l'incertitude sur les individus. Elle ne nous révèle que les points par où ils furent attachés aux actions générales. L'art est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique. Il ne classe pas; il déclasse.

Les biographes ont malheureusement cru d'ordinaire qu'ils étaient historiens. Et il nous ont privés ainsi de portraits admirables. Ils ont supposé que seule la vie des grands hommes pouvait nous intéresser. L'art est étranger à ces considérations.” (III,7-15)

L'optique et les procédés de l'histoire sont repoussés au profit d'une composition narrative qui se fonde sur les postulats de l'art: l'individuel l'emporte sur l'universel, le particulier sur le général et le biographe, qui ne doit plus nécessairement s'occuper des grands hommes, est chargé de décrire “les existences *uniques* des hommes, qu'ils aient été divins, médiocres, ou criminels” (III,15). Une grande importance est alors accordée aux détails, aux traits incomparables qui caractérisent chaque personne. Schwob ne s'intéresse jamais à la pensée d'un individu, même si celle-ci est prestigieuse et influente parce que “les idées des grands hommes sont le patrimoine commun de l'humanité: chacun d'eux ne posséda réellement que ses bizarreries” (III,8). De toute façon, seule une partie des *Vies imaginaires* porte sur la vie de personnages célèbres. L'autre est consacrée à des sujets qui se situent en marge de l'histoire officielle: pirates, assassins, filles de joie, misérables. Une seconde innovation tient à la mise en oeuvre de la technique de la “présentation latérale”: dans quelques biographies, un individu très connu n'occupe qu'une place secondaire tandis qu'un autre, moins “important”, est placé au centre de la narration. Ainsi dans *Cratès, cynique*:

“Il naquit à Thèbes, fut disciple de Diogène, et connut aussi Alexandre.[...] Il mit en pratique tout ce que conseillait Diogène. Son tonneau lui sembla superflu. [...] Il n'approuva point ce trait de Diogène qui, ayant crié un jour: «Hommes, approchez!» frappa de son bâton ceux qui étaient venus et leur dit: «J'ai appelé des hommes et non pas des excréments». Cratès fut tendre pour les hommes. [...] Les objurgations de Diogène le faisaient rire, non moins que ses prétentions à réformer les moeurs. Cratès s'estimait infiniment au-dessus de soucis aussi vulgaires.[...] Diogène mordait comme les chiens, mais Cratès vivait comme les chiens.” (III,35-37)

La description de Cratès repose sur des comparaisons et des contrastes qui le mettent en relation avec son maître, Diogène. Mais,

bien que ce dernier soit le fondateur du cynisme, il n'apparaît qu'en raccourci et reste toujours à l'arrière-plan de la biographie de son disciple³. Dans cette construction du récit, les rapports hiérarchiques qui dominent l'historiographie traditionnelle résultent évidemment renversés: les petits éclipsent les grands.

Toutefois, la valorisation de l'"unique" n'est pas le seul précepte que Schwob établit: il se propose aussi de "donner au particulier l'illusion du général" (II,XVI), parce qu'il aspire à "fixer pour l'éternité un individu par ses traits spéciaux sur un fond de ressemblance avec l'idéal" (III,13-14). Il y parvient grâce à l'art qui anime la figure du biographié en donnant un aperçu du milieu où il vit:

"Marcel Schwob semble avoir deviné, par une intuition de visionnaire, ce qu'il y a d'unique dans un personnage, et par un «artifice admirable» il parvient à le relier à ce qu'il y a d'unique dans une époque. A travers l'individu il exprime son temps. La «différenciation infinie des brins d'herbe» aboutit à l'universel."⁴

Mais l'emploi d'expédients artistiques entraîne aussi la production d'une forme qui structure chaque vie en lui donnant une unité et donc "l'illusion du général". C'est à partir d'un schéma répétitif que toutes les "vies imaginaires" sont bâties: la loi rigoureuse de la "symétrie"⁵ comporte une construction géométrique du conte. Pour atteindre un effet unique, dont Poe était le théoricien, le récit s'organise autour d'un noyau central car le dénouement consiste dans la rupture brusque de l'équilibre initial. Tous les éléments du texte entrent ainsi dans une trame serrée de relations de correspondance ou d'opposition.

Ce qui précède et qui fonde ce travail formel, c'est selon Marcel Schwob la sélection de sources disponibles:

"L'art du biographe consiste justement dans le choix. Il n'a pas à se préoccuper d'être vrai; il doit créer dans un chaos de traits humains. [...] De patients démiurges ont assemblé pour le biographe des idées, des mouvements de physionomie, des événements. Leur oeuvre se trouve dans les chroniques, les mémoires, les correspondances et les scolies. Au milieu de cette grossière réunion le biographe trie de quoi

³ Schwob privilégie cette technique dans son recueil biographique: ainsi la "présentation latérale" de Cicéron et de Catulle dans *Clodia, matrone impudique*, celle de Dante dans *Cecco Angiolieri, poète haineux*, celle de Jeanne d'Arc dans *Nicolas Loyseleur, juge*, celle de Ben Jonson dans *Gabriel Spenser, acteur*, etc..

⁴ GEORGE TREMBLEY, *Marcel Schwob faussaire de la nature*, Genève, Droz, 1969, p. 115.

⁵ Schwob reprend ce concept du théâtre grec et le développe dans quelques-uns de ses écrits théoriques: cf. l'essai *Eschyle et Aristophane* (I,67-82) ou la préface de *Coeur Double* (II,VII-XX).

composer une forme qui ne ressemble à aucune autre. Il n'est pas utile qu'elle soit pareille à celle qui fut créée jadis par un dieu supérieur, pourvu qu'elle soit unique, comme toute autre création." (III, 14)

Ici se pose une autre question: celle du rapport de l'oeuvre artistique avec la vérité. Cette problématique était l'objet de nombreuses discussions à la fin du siècle dernier lors de la crise du roman naturaliste et de ses modalités (l'objectivité, l'omniscience narrative, l'agencement strictement logique et chronologique des faits). Le réel semble désormais trop complexe pour rentrer dans une représentation narrative à prétentions scientifiques. Après l'empire des grands systèmes philosophiques et du positivisme, l'optique qui s'impose maintenant est celle de l'individu: relative, subjective et fragmentaire. Dans cette phase de stagnation où se trouve le genre narratif, Schwob se fraye un chemin personnel qui côtoie les nouvelles expériences des écoles impressionniste, symboliste et décadente. D'après sa théorie esthétique, la *mimésis* de la réalité ne se situe plus au niveau des contenus mais au niveau des formes. En effet, le "vrai réalisme" consiste à reproduire artificiellement l'organisation de la nature dans une composition littéraire qui est "fausse" mais qui restitue néanmoins l'essence de l'univers⁶. Grand connaisseur de la littérature anglaise et américaine, Schwob donne comme modèle à suivre la technique du romancier Robert Louis Stevenson:

"L'illusion de réalité naît de ce que les objets qu'on nous présente sont ceux que nous voyons tous les jours, auxquels nous sommes bien accoutumés; la puissance d'impression, de ce que les rapports entre ces objets familiers sont soudainement modifiés. [...]"

La raison m'en paraît être dans le romantisme de son réalisme. Autant vaudrait écrire que le réalisme de Stevenson est parfaitement irréel, et que c'est pour cela qu'il est tout-puissant. Stevenson n'a jamais regardé les choses qu'avec les yeux de son imagination." (IV, 68-70)

L'écrivain du "réalisme romantique" ou "irréel" doit donc faire appel à son imagination pour relier les impressions qui découlent des choses et élaborer ainsi des images vives et puissantes, "plus fortes que les images réelles" (IV, 70) parce qu'"elles sont, à proprement parler, la quintessence de la réalité" (IV, 71). La falsification de la nature aboutit à une réalité qui est paradoxalement plus vraie que la

⁶ Ces idées sont exposées dans l'article *Le Réalisme*, "Phare de la Loire", 15 avr. 1889.

réalité “réelle”, parce qu’elle est le fruit d’une transfiguration artistique qui la rend plus vigoureuse, plus frappante:

“Il n’y a d’autre réalité que les choses inventées par une imagination inimitable. Tout le reste est sottise ou erreur.” (IX, 226)

Dans les *Vies imaginaires*, le “réalisme irréel” devient le principe structurant de l’oeuvre biographique et en détermine, avant tout, la configuration narrative:

“Personne ne sait quelle fut sa naissance, ni comment il vint sur terre. Il apparut près des rives dorées du fleuve Acragas, dans la belle cité d’Agrigente, un peu après le temps où Xerxès fit frapper la mer de chaînes. La tradition rapporte seulement que son aïeul se nommait Empédocle: aucun ne le connut. Sans doute il faut entendre par là qu’il était fils de lui-même, ainsi qu’il convient à un Dieu.” (III,19)

Ce début d’*Empédocle, dieu supposé* atteste la présence de deux axes narratifs bien distincts: celui du “discours”⁷, dont le sujet est un narrateur impersonnel qui s’exprime à travers des formules neutres et qui parle généralement au présent, et celui de l’“histoire”, qui raconte la vie d’un individu et dont le temps est le passé simple ou l’imparfait. S’insérant dans cette structure bidimensionnelle, les faits racontés y gagnent en objectivité: le premier plan naît d’une voix impersonnelle et omnisciente qui confronte les sources comme le font les historiens; l’autre se joue sur des événements qui semblent refléter le parfait fonctionnement d’un monde cohérent et bien compréhensible. Mais ce qui apparaît comme un dispositif littéraire d’origine scientifique n’est, en fin de compte, qu’un trompe-l’oeil:

“Tacite rapporte faussement qu’il fut arbitre des élégances à la cour de Néron, et que Tigellin, jaloux, lui fit envoyer l’ordre de mort. Pétrone ne s’évanouit pas délicatement dans une baignoire de marbre, en murmurant de petits vers lascifs. Il s’enfuit avec Syrus et termina sa vie en parcourant les routes.” (III,70)

Le dénouement de *Pétrone, romancier* montre clairement que la méthode des historiens et les techniques des romanciers traditionnels ne servent que pour faire passer les produits de l’imagination, ou mieux pour les authentifier: la version que Tacite donne de la mort de Pétrone est ici nettement refusée et une autre, complètement fictive, s’impose comme la vraie. L’écrivain devient alors un “faus-

⁷ Pour les définitions de “discours” et d’“histoire”, voir EMILE BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1968, chap. 19.

saire de la nature” qui fabrique une copie plus convaincante que l'original. Dans cette perspective méthodologique qui exclut toute vérité extérieure au texte, le narrateur impersonnel des *Vies imaginaires* n'est plus tout simplement le porte-parole d'une certaine idée du monde mais il prend une fonction active: l'histoire se construit au fur et à mesure qu'elle est racontée. Une instance implicite est ici au travail: c'est le sujet énonciateur qui bâtit la réalité du récit⁸, suivant le procédé du triage et de la manipulation des sources historiques ou légendaires qui sont à la base de ces contes. Leurs personnages ont tous réellement existé à l'exception de Sufrah géomancien qui est tiré des *Mille et une Nuits* et qui n'a donc qu'une consistance littéraire. Il s'agit généralement d'hommes peu connus, ou même inconnus, et d'individus célèbres sur lesquels la tradition ne nous a transmis que quelques informations. Ce choix des biographiés répond à une volonté précise: le manque de popularité et de témoignages laisse à l'imagination une marge plus ample de liberté. Aussi les données vérifiables sont-elles soumises à un remaniement sémantique et formel qui aboutit à l'intégration de l'histoire à la fiction. C'est là une ultérieure application du “réalisme irréel” qui prescrit le mélange d'éléments réels et d'éléments imaginaires.

La ré-élaboration des documents suit deux modalités: la “désémantisation partielle” et la “déformation” de l'histoire⁹, qui sont attribuables respectivement au “Modalisateur” et au “Scripteur”. Ce sont là les deux figures non représentées ou, plus précisément, les deux empreintes dans lesquelles l'instance énonciative s'articule et se révèle en même temps: le premier s'attache à l'organisation du niveau sémantique tandis que le second agit plutôt sur les formes.

La mise en oeuvre de “modalisations” entraîne la destructuration

⁸ Pour ce qui est de l'énonciation et de ses figures non-représentées (le “Modalisateur” et le “Scripteur”), nous renvoyons à l'explication que Stefano Agosti donne dans l'essai *Per una semiologia della voce narrativa nei «Promessi Sposi»*, qui fait partie du livre *Enunciazione e racconto*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 107-153.

⁹ C'est Paolina Preo qui a dégagé, dans les *Vies imaginaires*, la mise en oeuvre de ces deux procédés qui visent à transformer l'histoire dans un objet esthétique: «Alcune scelte formali mostrano come Schwob, da un lato, utilizzi i materiali storici e dall'altro, proceda alla “deformazione” di questi stessi materiali.[...] L'operazione di “desemantizzazione parziale” ha in parte la funzione di liberare i personaggi dalla responsabilità dei loro significati storici troppo obiettivi, e, nello stesso tempo, ha la funzione di “recuperarli” in quanto “individui”, cioè in tutta la complessità, la libertà, l'indeterminatezza del loro potenziale vitale. Sottolineature di una serie di fatti “veri” ma anche, tramite artifici, deformazione e manipolazione della realtà, senza giungere però ad una sua disgregazione totale». PAOLINA PREO MESSINA, *La poetica di Marcel Schwob*, “Annali di Ca' Foscari”, XXI, Venezia, 1982, p. 169.

partielle du matériel historique. Par exemple, la “vie imaginaire” d’Empédocle recoupe sous certains aspects la version de l’histoire: cet homme naquit à Agrigente, il pratiqua la philosophie et la médecine mais il fut aussi un mystique et un thaumaturge. Mais ces données concrètes se trouvent assimilées à d’autres qui sont tout à fait illusoire, comme c’est probablement le cas de la figure de Panthéa. L’action du “Modalisateur” consiste donc à altérer considérablement la vérité documentaire tout en gardant les principaux traits historiques du biographié pour que le lecteur puisse le reconnaître. C’est ainsi que la représentation littéraire est ancrée à la réalité et “authentifiée”.

La “désémantisation partielle” de l’histoire produit d’autres effets qui sont visibles, encore une fois, dans *Empédocle, dieu supposé*, où tous les éléments du texte, réels et imaginaires, subissent une “tension ironique, parfois caricaturale ou en tout cas paradoxale”¹⁰:

“Par l’imposition de ses mains il guérissait les malades et récitait des vers, à la façon homérique, avec des accents pompeux, monté sur un char, et la tête levée vers le ciel. Une grande troupe de peuple le suivait et se prosternait devant lui pour écouter ses poèmes. Sous le ciel pur qui éclaire les blés, les hommes venaient de toutes parts vers Empédocle, leurs bras chargés d’offrandes. Il les tenaient béants en leur chantant la voûte divine, faite de cristal, la masse de feu que nous nommons soleil, et l’amour, qui contient tout, semblable à une vaste sphère.” (III,19-20)

A l’origine de ce conte il faut voir une instance hyperbolique qui engendre le portrait d’un “dieu supposé” car Empédocle devient une espèce de Jésus-Christ qui guérit les malades et qui prêche en vers sa doctrine. Ce n’est donc pas un hasard si quelques événements apparentent cette biographie à l’Evangile et que le rythme de cette prose rappelle parfois la cadence des versets bibliques.

Les témoignages dont s’inspirent les *Vies imaginaires* se trouvent modifiés également au niveau formel. Les citations ne sont jamais rapportées au pied de la lettre, mais le “Scripteur” les transforme à son gré: il effectue des omissions ou des adjonctions, il bouleverse l’ordre des mots de l’original ou il déplace la source même dans un autre contexte. Ce dernier procédé est admirablement mis en oeuvre dans *Cecco Angiolieri, poète haineux*:

“A d’autres moments, il eut la folie de l’orgueil: «Si j’étais le feu, pensa-t-il, je brûlerais le monde; si j’étais le vent, j’y soufflerais l’ouragan; si j’étais l’eau, je le noierais dans le déluge; si j’étais Dieu, je l’enfoncerais parmi l’espace; si j’étais pape,

¹⁰ Cf. *ibidem*.

il n'y aurait plus de paix sous le soleil; si j'étais l'Empereur, je couperais des têtes à la ronde; si j'étais la Mort, j'irais trouver mon père... si j'étais Cecco... voilà tout mon espoir...» (III,92)

S'io fossi fuoco, le sonnet le plus célèbre de ce poète, devient ici son délire purement mental et sert pour représenter l'étendue de la haine qui le travaille. Un exemple analogue se trouve dans *Empédocle, dieu supposé*:

“Mais ses disciples assurent qu'avant de parcourir dans sa gloire les campagnes de Sicile, il avait déjà passé quatre existences dans notre monde, et qu'il avait été plante, poisson, oiseau et jeune fille.” (III,19)

Ce passage semble reprendre un poème lustral qui est attribué à Empédocle et dont nous rapportons la traduction italienne de deux vers:

“Perché fui un tempo fanciullo e fanciulla,
arbusto ed uccello e muto pesce del mare...”¹¹

Dans la “vie imaginaire”, la succession des compléments nominaux est vraisemblablement différente et le “Scripteur” effectue un changement de contexte qui modifie l'origine même de la source utilisée: la phrase poétique d'Empédocle devient une affirmation que ses disciples formulent. Ce qui est altéré ici, c'est l'attribution même de la citation car les sujets énonciateurs sont différents dans les deux cas.

Toutefois, conformément aux règles de la doctrine schwobienne, cette manipulation artistique des données vérifiables engendre une réalité qui n'est fausse qu'en apparence. La confrontation méthodique de ces biographies avec leurs sources pourrait le prouver amplement. Ici le conte *Frate Dolcino, hérétique*, où cette opération littéraire se charge d'un sens spécifique, va en donner une première démonstration.

Les documents qui ont vraisemblablement contribué à la construction de cette “vie imaginaire” se trouvent dans l'essai *Fra Dolcino. Nascita, vita e morte di un'eresia medievale*¹² et sont principalement, à notre avis, la *Cronica* de Salimbene de Adam et l'*Historia Fratris Dulcini Heresiarche* qui est anonyme. Toutefois la première

¹¹ GIOVANNI REALE – DARIO ANTISERI, *Il pensiero occidentale dalle origini fino ad oggi*, Brescia, Editrice La Scuola, 1983, vol. I, p. 42.

¹² RANIERO ORIOLI (a cura di), *Fra Dolcino. Nascita, vita e morte di un'eresia medievale*, Novara, Europia, 1984. Ce recueil contient la traduction italienne de quelques écrits du Moyen Âge concernant l'hérésie de Dolcino.

chronique ne relate pas l'existence de Dolcino, mais celle du véritable fondateur de l'hérésie apostolique: Gerardo Segarelli. Dans *Frato Dolcino, hérétique*, ce personnage historique apparaît comme l'inspirateur direct de Dolcino, celui qui l'entraîne définitivement à la "véritable foi". Son portrait, riche en détails, est dessiné à partir de quelques passages de la *Cronica*. La figure centrale du conte provient, par contre, de l'*Historia Fratris Dulcini Heresiarche*, probablement la source principale que la tradition nous a transmise sur ce sujet. Mais la "vie imaginaire" n'emprunte à cet écrit que les nouvelles relatives aux dernières expériences du biographié: sa prédication, sa liaison avec Marguerite et l'histoire de la communauté apostolique qu'il a fondée près de Novare. Quant au reste, la reconstruction biographique s'appuie aussi sur la chronique de Salimbene de sorte que des traits qui appartiennent en réalité à Gerardo Segarelli sont subrepticement attribués à Dolcino. Cette confusion de personnes, qui constitue une ultérieure application de la technique formelle du "changement de contexte de la citation", s'opère surtout par le moyen d'une image:

Salimbene

"Tutt'intorno al lampadario della fraterna comunità del beato Francesco c'erano dipinti gli apostoli con i sandali ai piedi e i mantelli tirati indietro sulle spalle, secondo l'antico uso invalso tra i pittori e ancor oggi in voga. Se ne stava lì in contemplazione quando, finalmente decisi, lasciatisi crescere barba e capelli, si rivestì dei sandali e della corda dei Frati Minori; questo perché, come ho già avuto occasione di dire, chiunque intenda costituire una nuova congregazione, inevitabilmente usurpa sempre qualcosa dell'ordine del beato Francesco.

Si fece anche un vestito di bigello e un mantello bianco di stamigna robusta, che portava avvolto intorno al collo, credendo in tal modo di vestire come gli apostoli."¹³

Schwob

"Dolcino aimait à regarder au réfectoire la couverture de la lampe sur laquelle on voyait peints les douze apôtres avec des sandales de bois aux pieds et des petits manteaux qui leur couvraient les épaules.

[...] Sur la pierre levée de Parme, où depuis des années, les podestats parlaient au peuple, Dolcino proclama la nouvelle foi. Il disait qu'il fallait se vêtir avec des mantelets de toile blanche, comme les apôtres qui étaient peints sur la couverture de la lampe, dans le réfectoire des Frères Mineurs.

[...] Les Apôtres furent chassés par le pays. Pour Dolcino et Margherita, on les attacha sur un âne, le visage tourné vers la croupe; on les mena jusqu'à la grande place de Novare. Ils y furent brûlés sur le même bûcher, par ordre de justice. Dolcino ne demanda qu'une grâce: c'est qu'on les laissât vêtus, dans le supplice, parmi les flammes, comme les Apôtres sur la couverture de la lampe, de leurs deux mantelets blancs."
(III,82-85)

¹³ *Ibidem*, p. 43.

Ce motif revient trois fois dans *Frate Dolcino, hérétique* et joue un rôle de fonction dans la narration: d'abord, il se trouve à la fin du segment textuel qui décrit l'enfance de Dolcino, juste avant sa conversion; puis, il ouvre le passage de sa prédication et de sa vie apostolique; enfin, il conclut la "vie imaginaire" en accompagnant son supplice. Or cette image, qui tient lieu de charnière dans *Frate Dolcino, hérétique*, est cependant tirée de la *Cronica* de Salimbene; elle fait donc partie, historiquement parlant, de l'expérience existentielle de Gerardo, et non de celle de Dolcino.

La superposition partielle de ces deux figures est même explicitée sur le plan narratif:

"Les gens pieux crurent que le temps était revenu des Chevaliers de Jésus-Christ et des Chevaliers de Sainte-Marie, et de ceux qui avaient suivi jadis, errants et forcenés, Gerardo Secarelli. Ils s'attroupaient béats autour de Dolcino et murmuraient: «Père, père, père!»" (III, 84)

Mais l'identification de ces deux personnages n'est pas une trouvaille de la fiction: c'est une situation qui s'est réellement produite, parce que les gens de cette époque-là confondaient vraiment Gerardo et Dolcino. En outre, Gerardo Segarelli a été le véritable fondateur de la secte apostolique, mais il n'avait pas l'intention de créer, par ses propos, une nouvelle confession religieuse et il ne possédait pas une volonté dogmatique très forte¹⁴. Au contraire, Dolcino se met à la tête du mouvement apostolique et lui donne une identité religieuse bien précise. C'est en effet Dolcino qui est resté dans la mémoire collective comme le chef de cette hérésie tandis que Gerardo Segarelli a été, somme toute, oublié. Cette vérité supplémentaire, qui s'ajoute aux données de l'histoire, justifie le passage de certains éléments et de certaines actions de la biographie de Gerardo à la "vie imaginaire" de Dolcino. L'oeuvre biographique renonce donc à la précision de l'histoire au profit d'une version plus articulée qui propose un accès intuitif à une vérité plus profonde et, en définitive, plus complète. Voilà comment, par sa fausseté même, l'art dévoile la nature intime des choses, la "quintessence" de la réalité.

* * *

La méthode de la biographie imaginaire découle d'une réflexion approfondie sur la tradition précédente, surtout sur les auteurs anciens et anglo-saxons, qui sont cités dans la préface des *Vies imaginaires*. Schwob se rattache aux biographes de l'Antiquité pour cri-

¹⁴ Voir ce que dit Raniero Orioli dans l'introduction de l'oeuvre citée.

tiquer leurs ouvrages. Il dit que Suétone n'a pas su traiter avec détachement les sujets qu'il aborde et que Plutarque n'a pas compris la véritable "essence de son art" qui ne peut pas se fonder sur des "parallèles": "[...] comme si deux hommes proprement décrits en tous leurs détails pouvaient se ressembler!" (III,9). Les autres, Athénée, Aulu-Gelle, les scoliastes et Diogène Laërce, n'eurent pas le sentiment de l'individuel qui "s'est développé davantage dans les temps modernes" (III,9).

Son jugement est moins dur envers deux écrivains de vies anglais: John Aubrey et James Boswell. Le premier, un compilateur du XVII^e siècle, écrit *Brief Lives* (1898) où il fait un tableau de son temps à travers une série de portraits brefs et détaillés. Bien qu'il possède des qualités appréciables, comme la capacité de sélection, le goût du trait individuel et l'intérêt pour les gens ordinaires, ses biographies présentent des défauts qui en compromettent la réussite artistique:

"Aubrey eut, sans aucun doute, l'instinct de la biographie. Comme il est fâcheux que le style de cet excellent antiquaire ne soit pas à la hauteur de sa conception! Son livre eût été la récréation éternelle des esprits avisés. Aubrey n'éprouva jamais le besoin d'établir un rapport entre des détails individuels et des idées générales.[...] Il ne sait pas fixer pour l'éternité un individu par ses traits spéciaux sur un fond de ressemblance avec l'idéal. Il donne la vie à un oeil, au nez, à la jambe, à la moue de ses modèles: il ne sait pas animer la figure." (III,9-14)

James Boswell est l'auteur de *The Life of Samuel Johnson* (1791), un livre monumental qui lui a coûté des années d'observations et de notes: il a pratiquement enregistré tous les instants de la vie de son personnage. Ce souci de précision documentaire est probablement digne d'admiration mais on ne peut pas en dire autant de ce qui en résulte: un catalogue long et lourd qui, tout en gardant une certaine vivacité grâce à son allure anecdotique, "ressemble aux dictionnaires mêmes du docteur" (III,14) parce que "Boswell n'a pas eu le courage esthétique de choisir" (III,14).

Un ouvrage qui n'est pas mentionné, mais qui sert sans aucun doute de modèle aux *Vies imaginaires*, c'est *Les derniers jours d'Emmanuel Kant* de Thomas de Quincey. Dans cette biographie qui porte seulement sur la vieillesse de Kant, de Quincey décrit la déchéance physique et mentale du grand penseur allemand sans s'occuper nullement de son système philosophique. Schwob, qui traduit cette oeuvre en français¹⁵, y retrouve sa curiosité pour les bizarreries

¹⁵ Cette traduction fait partie de ses *Ecrits de jeunesse* (I,97-161).

des grands hommes accompagnée de la même indifférence pour leurs idées.

Mais l'inventeur de la "vie imaginaire" n'a pas seulement d'illustres maîtres, il a aussi d'illustres disciples. C'est dans sa lignée que se placent Marguerite Yourcenar et Jorge Luis Borges. Marguerite Yourcenar a composé une longue pseudo-autobiographie à la première personne: les *Mémoires d'Hadrien*, où l'empereur Hadrien raconte son existence. Cette reconstruction narrative se fonde sur ce mélange d'histoire et de fiction qui constitue le caractère distinctif même de l'art schwobien. En plus, dans les *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, qui comprennent les réflexions que l'auteur a faites sur son travail, paraît une allusion implicite à Schwob:

"Travailler à lire un texte du II^e siècle avec des yeux, une âme, des sens du II^e siècle; le laisser baigner dans cette eau-mère que sont les faits contemporains; écarter s'il se peut toutes les idées, tous les sentiments accumulés par couches successives entre ces gens et nous."¹⁶

En effet, au début de l'essai *Eschyle et Aristophane* et dans la préface du *Roi au Masque d'Or*, Schwob soutient que les modernes ont une vision déformée de l'Antiquité: la distance temporelle les empêche d'apercevoir la variété d'une époque qu'ils considèrent faussement comme un tout uniforme et plat. Pour corriger cette optique erronée, il propose d'adopter le point de vue du passé, comme le fait Marguerite Yourcenar. Cette correspondance de pensée confirme l'existence d'un rapport de continuité profond et fructueux entre les deux artistes.

Jorge Luis Borges aussi rédige des biographies, mais elles sont tout à fait imaginaires comme *L'Immortel*, l'histoire du Juif errant qui fait partie de *L'Aleph*¹⁷. L'affinité qui l'unit à son prédécesseur se manifeste plutôt au niveau des thèmes: lui aussi il est hanté par la fuite du temps, l'intelligibilité du monde, les masques et les miroirs qui expriment la multiplicité du moi et la fluidité de l'identité. Puis leurs lectures semblent répondre à un même goût littéraire et philosophique: ils se sont passionnés tous les deux pour Shopenhauer, de Quincey et Stevenson. Enfin, la postface que Borges a écrite pour

¹⁶ MARGUERITE YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974, p. 318.

¹⁷ JORGE LUIS BORGES, *L'Immortale*, dans *L'Aleph*, dans *Tutte le opere*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1984, vol. 1, pp. 773-788.

une traduction italienne de *La Croisade des enfants*¹⁸ témoigne ouvertement de cette filiation spirituelle.

Mais l'art de la vie imaginaire s'avère très actuelle même si nous la considérons sous un autre point de vue: celui des biographes contemporains. Ce filon a toujours montré une grande vitalité mais en ce moment où s'écroulent les idéologies totalitaires et absolues, la valorisation de l'individu s'accompagne d'un goût croissant pour son existence. L'industrie de la presse et celle de la librairie produisent beaucoup d'ouvrages biographiques et elles fournissent aussi des rééditions et des traductions. En plus, le débat théorique est particulièrement vif en ce moment. Un congrès d'études a eu lieu à Milan en 1983, un autre s'est déroulé à Paris en 1985¹⁹. Mais dernièrement, les 23 et 24 avril 1992, des spécialistes du secteur se sont réunis à l'Université de Padoue pour discuter sur le thème *Scrivere le vite. Aspetti della biografia letteraria*.

Les problèmes méthodologiques que pose la biographie sont nombreux: raconter une vie est une opération complexe et en partie irréalisable car il est impossible de percer à jour le mystère de l'existence et de la personnalité humaines. Beaucoup de disciplines se proposent d'étudier l'homme: la biologie, la psychologie, la psychanalyse, la sociologie, l'ethnologie, l'histoire, la littérature, mais les optiques qu'elles adoptent sont divergentes et restent partielles et spécifiques. Le biographe ne peut même pas suivre une approche multidisciplinaire parce que l'individu n'est pas tout simplement la somme de ses composants. Le genre biographique ne possède donc pas un statut défini mais il participe de plusieurs domaines sans appartenir pleinement à aucun. Son hétérogénéité est due aussi à la variété des techniques disponibles que chaque auteur choisit selon ses propres convictions à l'intérieur de sa sphère d'activité. Une ultérieure différenciation tient à la présence de plusieurs finalités: l'oeuvre peut être didactique, célébrative, agiographique.

Mais, au milieu de cette multiplicité d'aspects, une perspective privilégiée semble s'imposer aujourd'hui et la biographie est localisée au point d'intersection de l'histoire et de la littérature. Daniel Madelénat exprime cette double appartenance à travers une formule à double sens:

¹⁸ MARCEL SCHWOB, *La crociata dei bambini*, traduzione di G. Mariotti e postfazione di Jorge Luis Borges, Milano, LLB, 1972.

¹⁹ Les actes du premier sont publiés dans AA.VV., *Biografia e storiografia*, Milano, Franco Angeli, 1983. Les actes du second se trouvent dans AA.VV., *Problemi e metodi della biografia*, Paris, Publications de la Sorbonne, Collection Histoire au présent, 1985.

“Récit écrit ou oral, en prose, qu’un narrateur fait de la vie d’un personnage historique (en mettant l’accent sur la singularité d’une existence individuelle et la continuité d’une personnalité). [...] Les mots *récit*, *narrateur*, *historique* indiquent l’appartenance commune à la littérature et à l’histoire avec une discrétion qu’imposent la complexité du problème et les polémiques qu’il a suscitées.”²⁰

Les termes antinomiques entre lesquels l’oeuvre biographique semble osciller sont donc identiques à ceux que Schwob avait énoncés: vie et histoire, art et science, subjectivité et objectivité, individu et universalité. Parallèlement, la méthode biographique que beaucoup choisissent aujourd’hui est très proche de la sienne. En effet, malgré la persistance d’opinions divergentes, les biographes contemporains croient généralement que leur tâche ne se borne pas seulement à la reconstruction historique d’une existence, mais qu’elle consiste aussi dans la résurrection du passé, dans la re-création d’une vie. Il s’agit d’un projet ambitieux que les instruments scientifiques de l’histoire ne suffisent plus à réaliser. L’écriture biographique emprunte alors des procédés expressifs au romancier moderne: les jeux sur les points de vue et les temps, les plongées dans l’intériorité, la disposition convergente des intrigues secondaires. Les données documentaires entrent ainsi dans une représentation qui jouit aussi de l’apport de la fiction car c’est le pouvoir suggestif du langage qui fait renaître le biographié de ses cendres. Le genre biographique a donc aujourd’hui tendance à une “littérialisation” croissante qui l’apparente de plus en plus au roman, au théâtre, au cinéma. Paul Murray Kendall, un célèbre écrivain de vies²¹, appelle cette nouvelle orientation “pure biography” et la définit comme “the simulation, in words, of a person’s life, from all that is known about that person”²². Son collègue Stephen B. Oates, qui enseigne la théorie de la biographie à l’Université de Massachusetts, préfère le nom de “literary biography”:

²⁰ DANIEL MADELENAT, *La biographie*, Paris, P.U.F., 1984, p. 20. Cet ouvrage offre un panorama ample et exhaustif de la question biographique.

²¹ Paul Murray Kendall a composé trois biographies du XV^e siècle qui ont eu beaucoup de succès: *Richard the third* (1956), *Warwick the Kingmaker* (1957), *Louis XI, the Universal Spider* (1971). Il a exposé son point de vue théorique dans *The Art of Biography* et dans d’autres essais.

²² “La simulation, en mots, de la vie d’une personne, à partir de tout ce qu’on connaît de cette personne” PAUL MURRAY KENDALL, *Walking the Boundaries* dans AA.VV., *Biography as High Adventure*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1986, p. 39.

“The term would encompass biographies that attempt to create a life through the magic of language, that seek to illuminate universal truths about humankind through the sufferings and triumphs of a single human being.”²³

Mais en fait il est extrêmement difficile de concilier la fidélité aux sources historiques et la nécessité d’“animer” le biographié dans le texte, de le rendre présent et vivant aux yeux du lecteur. C’est, en effet, entre la magie de l’art et l’authenticité du document que se situe le statut double et impossible de la “biographie littéraire”. La solution à cette aporie est d’ordre pragmatique. Un genre qui refuse toute réduction à un système n’offre pas de modèles théoriques à imiter et il ne reste au biographe qu’à suivre empiriquement l’exemple de ses collègues les plus doués²⁴.

Des constantes méthodologiques très générales peuvent être toutefois repérées. Comme Schwob, les biographes “purs” relèguent au second plan tout ce qui ne concerne pas la personne dont ils racontent l’existence. Les données qui se réfèrent à l’époque ou à l’entourage de celle-ci ne forment qu’une toile de fond dont la fonction est de “contextualiser” la biographie. Par contre, ce qui occupe toute la scène, c’est l’individu, avec ses expériences, ses comportements, ses attitudes. Chez quelqu’un, cet amour pour le particulier s’accompagne d’une attention aux détails spéciaux qui rendent chaque personne unique. Par exemple, avant de citer la préface même des *Vies imaginaires*, André Maurois, célèbre biographe français, affirme dans un essai publié en anglais dans un ouvrage collectif:

“Another characteristic quality of a work of art is the choice of details.[...] For us a man primarily consists of a certain physical aspect, a certain look, familiar gestures, a voice, a smile, a series of habitual expressions; all these must be made to live again for us in the man who is presented through the medium of a book.”²⁵

²³ “Le terme embrasserait les biographies qui tentent de créer une vie à travers la magie du langage, qui cherchent à éclairer des vérités universelles sur le genre humain à travers les souffrances et les triomphes d’un seul être humain.” STEPHEN B. OATES, *ibidem*, p. XI (*Prologue*).

²⁴ Par exemple, Leon Edel, l’auteur de *The Life of Henry James*, propose de prendre pour modèle Virginia Woolf. A son avis, cet écrivain a réussi à trouver dans sa biographie de Roger Fry le juste milieu entre les exigences de la vérité historique et celles de la reconstruction littéraire: romancière douée de sensibilité et de talent, elle sait s’attarder sur les détails et être en même temps agile, créative et pleine d’imagination. Cf. LEON EDEL, *Biography: the Question of Form* dans *Friendships*, Roma, Edizioni di Storia della letteratura, 1966, p. 351.

²⁵ “Une autre qualité distinctive d’une oeuvre d’art est le choix des détails. [...] Pour nous un homme est constitué avant tout d’un certain aspect physique, d’une certaine allure, de gestes familiers, d’une voix, d’un sourire, d’une série d’expres-

Un autre choix méthodologique qui rattache la biographie "littéraire" à l'art schwobien répond à la nécessité de doter l'oeuvre biographique d'une cohérence interne. Celle-ci est censée dépendre de la sélection des documents et de leur organisation suivant un dessein bien précis. Mais ce n'est pas là une tâche facile à accomplir: la nature du projet biographique échappe à toute interprétation univoque. Un concept déjà analysé se représente ici sous une forme différente: la biographie est un art "impossible" parce qu'elle doit concilier l'authenticité historique et l'exigence d'élaborer une composition littéraire qui soit harmonieuse et unitaire. Cette difficulté est encore majeure dans les ouvrages qui portent sur l'existence d'un homme contemporain. Dans ce cas, un facteur supplémentaire contribue à entraver la cohésion de l'ensemble: c'est la surabondance des témoignages disponibles, surabondance qui s'explique par la diminution de la distance temporelle et par la présence de techniques avancées comme la radio et la télévision. Pour sortir de cette impasse, il semble qu'il n'y ait qu'un critère purement subjectif et incertain: la capacité intuitive du biographe. C'est la conclusion que tirent même des historiographes, bien que leur discipline refuse en principe tout ce qui n'appartient pas à la sphère de l'objectivité pure. Au congrès d'études de Milan (1983), dont l'objet était le rapport entre l'historiographie et la biographie, l'historien Gabriele De Rosa déclare que la spécificité du domaine repose sur la sensibilité du biographe, parce que ce dernier travaille à la vie de personnes dont l'individualité échappe à toute réduction idéologique²⁶. Ses collègues Sergio Romano et Alceo Riosa partagent cette idée: le premier avoue que l'intuition créative joue un rôle essentiel dans la reconstruction d'un personnage historique; le second y ajoute qu'il faut cependant donner à l'intuition un support le plus objectif possible²⁷. Si le biographe doit s'appuyer sur un acte intuitif pour comprendre la réalité historique et existentielle de son héros, alors les *Vies imaginaires*, où la vérité historique des biographiés se perçoit par l'intuition, sont reconnues comme "authentiques". Le "réalisme irréel" manifeste ici toute sa modernité: encore une fois, l'essence d'un individu ne peut être, paradoxalement, restituée qu'à travers la "fausseté" et les artifices de la représentation littéraire.

* * *

sions habituelles; tout cela doit être ramené à la vie pour nous dans l'homme qui est présenté au moyen d'un livre". Cf. ANDRÉ MAUROIS, *Biography as a Work of art* dans *Biography as High Adventure*, p. 12-13.

²⁶ Cf. GABRIELE DE ROSA, dans *Biografia e Storiografia*, p. 56.

²⁷ Cf. SERGIO ROMANO et ALCEO RIOSA, *ibidem*, p. 78 et p. 81.

Très célèbre de son vivant, Marcel Schwob est aujourd'hui un écrivain "oublié", "occulté", "voilé"²⁸. Ses ouvrages s'adressant à un public restreint, constitué surtout de spécialistes, ne sont réédités que de temps en temps. A vrai dire, il "a connu dans les vingt dernières années un regain d'intérêt de la part de la critique"²⁹, mais il n'est l'objet que de quelques articles, puisque les thèses et les dissertations restent pour la plupart dans les archives des universités. Il faut remarquer que l'Université américaine de Brigham Young a constitué, grâce à la collaboration de la famille Schwob, la "Memorial Schwob Collection", la plus grande collection du monde de sa correspondance, de ses oeuvres publiées et de ses nombreux inédits. Mais Utah est une ville lointaine, malaisée, impossible à atteindre.

Et pourtant ses livres dégagent un charme qui tient à leur nature même d'écrits oubliés, occultés, voilés: la destinée de son oeuvre semble répondre à une sorte de fatalité intérieure.

La personnalité délicate et nuancée de Schwob présente indéniablement un côté protéiforme qui se traduit dans ses contes par un retour incessant des thèmes du masque et du miroir. Mais chez lui le déguisement par excellence reste le langage, dont il connaissait tous les secrets. Sa production littéraire a toujours une base érudite, c'est-à-dire qu'elle est bâtie sur d'autres livres qui l'expliquent mais qui la cachent aussi. Dans une bibliothèque imaginaire ses volumes se trouveraient derrière les autres, derrière les plus connus. C'est probablement ce que cet écrivain désirait au fond de son coeur, lui qui ne s'exprimait jamais directement et qui incarnait sa pensée dans les mots d'autrui. Ainsi faut-il lire Schwob après les auteurs qui l'occultent, l'aborder après avoir parcouru les chemins textuels les plus fréquentés, parce que son oeuvre est le fruit d'une littérature qui travaille sur elle-même, d'une littérature du second degré qui demande une approche du second degré. Schwob le bénédictin ne cède pas à tout le monde. Pour le vaincre il faut avoir traversé comme lui l'univers des livres. Ce n'est donc pas un hasard si certains critiques littéraires l'ont considéré surtout par rapport aux influences qu'il a subies ou exercées³⁰.

²⁸ Nous reprenons ici les titres de trois articles: 1. ROLAND STRAGLIATI, *Schwob, cet oublié*, "Magazine littéraire", fév. 1974; 2. HUBERT JUIN, *Schwob, écrivain occulté*, "La Quinzaine littéraire", 1 avr. 1979; 3. GILBERT SIGAUX, *Marcel Schwob, voyageur voilé*, "La Quinzaine littéraire", 1 sept. 1967.

²⁹ MICHEL J. VIEGNE, *Mythes, symboles et révélation dans le Roi au Masque d'Or de Marcel Schwob*, "Symposium", spring 1986, p. 71.

³⁰ Claude Bonnefoy énumère les écrivains qui ont subi l'influence de Schwob dans l'article *Aimez-vous Schwob?*, "Les Nouvelles Littéraires", 19 avr. 1979, p. 7.

Mais la célébrité limitée de Schwob dépend à notre avis de la qualité particulière de son écriture d'un autre point de vue aussi: son oeuvre exige de celui qui s'en approche la même disposition d'esprit que lui-même adoptait à l'égard de ses sujets d'étude et de ses propres créations. Nous avons vu que les *Vies imaginaires* témoignent d'une passion pour les êtres hors du commun et à l'écart de la société. Schwob, qui s'est proposé d'arracher à l'oubli un passé oublié ou relégué au second plan, est maintenant lui aussi un oublié qui demande la même tâche à son lecteur.

Enfin il y a une troisième correspondance à mettre en évidence. Si Schwob ne s'est réellement rendu qu'à Samoa et quelque part en Europe, il a pourtant beaucoup voyagé dans la Bibliothèque Nationale et dans les Archives Nationales et il a aimé passionnément l'aventure. Ainsi, si l'on veut comprendre à fond cet écrivain méconnu, doit-on rechercher sa bibliographie dans les bibliothèques de Paris et, peut-être, arriver jusqu'à la lointaine Utah, "idée" qui "eût amusé Schwob", affirme Monique Jutrin³¹.

Schwob l'érudit, peut-être plus lecteur qu'écrivain, prend son lecteur par la main et, s'identifiant à lui, l'invite à lire et relire son oeuvre, c'est-à-dire à la ré-écrire pour que le sens continue à tourner autour de l'incompréhensible et de l'explicable.

Suivons-le.

Pierre Lièvre le situe dans une espèce de carrefour culturel où se croisent la poésie symboliste, le M. Teste de Valéry et le roman d'aventure contemporain (*Esquisses critiques*, Paris, Le Divan, 1929, p. 195).

³¹ MONIQUE JUTRIN, *Schwob: «Coeur Double»*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1982, p. 7.



Laura Brugè

LA STRUTTURA DEL TESTO: ANALISI LINGUISTICA
DELLA STRUTTURA RETORICA, FUNZIONALE
E SINTATTICA DI UN TIPO DI TESTO REGOLATIVO*

0. *Introduzione.*

La disciplina della Linguistica Testuale concentra i propri interessi di ricerca su due livelli del testo: il livello comunicativo ed il livello linguistico.

Questi due livelli, anche se ad un'analisi superficiale possono risultare separati tra di loro, sono in realtà fortemente complementari ed intimamente connessi, al punto che la scelta dello studio di un testo secondo l'ottica propria del primo livello, ad esempio, non può prescindere dal verificarne i riscontri nel secondo e viceversa. Infatti, secondo il livello comunicativo, il testo risulterebbe essere il prodotto di un atto linguistico attraverso il quale il parlante effettuerrebbe un determinato scopo comunicativo, facendo uso di determinati canali di trasmissione quali la scrittura, l'oralità, ecc., che, come altri parametri, vanno ad incidere sulla strutturazione del testo stesso. Secondo il livello linguistico, invece, il testo rappresenterebbe un insieme coerente di frasi intimamente relazionate tra loro, e che attraverso determinate scelte sintattiche e, in generale, stilistiche, hanno la finalità di comunicare qualcosa.

La funzione primaria di un testo è quella di essere compreso. Per assolvere correttamente a tale funzione, il destinatario deve comprendere le relazioni semantiche, stabilite esplicitamente ed implicitamente, tra i costituenti che compongono il testo stesso, ai fini di distinguere le informazioni più importanti, di determinarne cioè le

* Questo studio è il risultato di un lavoro di ricerca effettuato durante la collaborazione al Progetto Prometheus 'Man-machine Interface' negli anni 1990-92. Ringrazio il prof. Rodolfo Delmonte, coordinatore locale di una parte di tale progetto, per i numerosi e proficui commenti che mi ha fornito durante il periodo di collaborazione nella ricerca, ed il dott. Roberto Dolci.

parti salienti, per giungere così a comprendere il messaggio del testo, le sue intenzioni profonde.

L'analisi di un testo, quindi, deve cercare di catturare quelle relazioni semantiche e di 'coerenza' tra le proposizioni ed i segmenti che lo compongono. Per realizzare tale proposito, consideriamo quindi essenziale mettere in evidenza il modo in cui gli scopi comunicativi vengono codificati nel testo stesso, cioè il modo in cui determinate finalità presupposte si realizzano nell'articolazione strutturale e nelle scelte sintattiche, lessicali e stilistiche che contraddistinguono un certo tipo di testo.

Nelle pagine che seguiranno presenteremo le proprietà principali di un tipo di testo che, adottando la suddivisione tipologica proposta da Werlich (1975), rientra all'interno del genere 'regolativo' o performativo, come ci proponiamo di dimostrare qui.

Il tipo di testo che analizzeremo è il notiziario di 'Onda Verde'.

Nel capitolo 1 studieremo la struttura interna dei testi in questione. Mostriamo che la loro articolazione segue uno schema-base suddiviso in parti, e dimostreremo che ognuna di queste parti possiede differenti finalità comunicative, e pertanto esprime differenti tipi di informazioni che vengono codificati mediante l'uso di diverse strutture sintattiche specifiche di ognuna delle parti in questione.

Nel capitolo 2 cercheremo di dimostrare che i notiziari di 'Onda Verde' appartengono al genere 'regolativo', la cui finalità primaria è quella di suscitare nel destinatario un certo comportamento, inducendolo a praticare una serie di scelte o di azioni ben definite. Vedremo che tali istruzioni possono essere impartite in generale sia sotto forma esplicita che sotto forma implicita, e mostreremo come nei testi in esame le istruzioni implicite ed esplicite vengono realizzate dal punto di vista sintattico, lessicale e stilistico in generale.

Nel capitolo 3 ci occuperemo di mostrare, giustificando empiricamente la nostra proposta, quale registro linguistico viene adottato nei testi di 'Onda Verde'.

Nel capitolo 4 esamineremo invece i differenti modi in cui viene realizzato dal punto di vista sintattico un tipo di relazione logico-semantiche del discorso che compare abbondantemente nei notiziari in esame, e cioè la relazione 'causa-effetto'.

Nel capitolo 5 ci occuperemo di esaminare la questione della coesione testuale nei testi di 'Onda Verde'. Mostriamo quali sono le categorie e le strutture più complesse che con maggior frequenza vengono utilizzate per soddisfare quei requisiti di coesione testuale stessa.

Nel capitolo 6 mostreremo quali sono i tipi di verbi ed i tempi verbali che vengono utilizzati nei bollettini di 'Onda Verde'. Inoltre,

ci occuperemo di due tipi di strutture che compaiono abbondantemente nei testi in esame, e cioè la nominalizzazione e l'ellissi verbale.

Infine, nel capitolo 7 analizzeremo la complessità della struttura frasale dei notiziari di 'Onda Verde'.

1. *Aspetti strutturali dei testi di 'Onda Verde'*¹.

I notiziari di 'Onda Verde' sono caratterizzati dalle seguenti proprietà: sono sempre di breve durata e vengono forniti solo oralmente attraverso il medium radiofonico.

Il messaggio vero e proprio è rappresentato da una serie dettagliata ed esplicita di informazioni concernenti lo stato del traffico nelle strade italiane, principali o meno, lo stato di viabilità di queste e lo stato meteorologico nelle differenti zone della penisola.

La finalità immediata di tali informazioni è quella di avvertire il destinatario su tutti i possibili pericoli stradali, e quindi fargli attuare precise scelte operative destinate a fargli raggiungere la sua meta nel modo più agevole possibile e soprattutto incolume.

Il destinatario di tali messaggi è rappresentato, naturalmente, dall'automobilista, e quindi da un tipo un po' anomalo all'interno della tipologia del destinatario, in quanto si suppone che questi, nel momento in cui riceve tali informazioni, sia impegnato a svolgere un'altra attività, e molto impegnativa: quella della guida di un automezzo.

Le caratteristiche appena presentate concernenti i contenuti e le finalità dei notiziari in questione implicano scelte testuali di tipo strutturale, retorico e sintattico proprie dei testi regolativi, come abbiamo anticipato nella sezione precedente e come cercheremo di dimostrare in maniera più esplicita e dettagliata nel capitolo successivo. Inoltre, le proprietà dei notiziari menzionate, congiuntamente alla tipologia particolare del destinatario, contribuiscono ad una organizzazione testuale e ad alcune scelte sintattiche più specificamente strutturate, e che interessano direttamente il livello comunicativo e cognitivo. Tutte queste caratteristiche verranno discusse nelle pagine seguenti.

¹ Per attuare il nostro studio sui notiziari di 'Onda Verde' abbiamo proceduto in primo luogo alla registrazione di questi per un periodo di due mesi circa, poi abbiamo operato una selezione dei testi registrati basata su periodi diversi e sulle diverse fasce orarie di trasmissione. Il passo successivo è stato quello di trascriverli, rispettandone le pause enunciative, e di raggrupparli, infine, in un unico corpus per poterne confrontare in modo più agevole tutte le caratteristiche linguistiche rilevanti ai diversi livelli.

Diciamo in primo luogo che la caratteristica primaria affinché il testo in esame venga recepito facilmente ed interamente dal destinatario, nonostante le possibili interferenze dovute al canale di trasmissione scelto, e possa quindi soddisfare quei requisiti di 'economia' nella ricezione, è che esso sia dal punto di vista dell'organizzazione strutturale globale, e pertanto della presentazione delle informazioni, il più uniforme possibile, chiaro, conciso e del tutto privo di quei ricorsi linguistici che possano in qualche modo dar luogo ad ambiguità di natura pragmatica o, più in generale, semantica nell'immediata comprensione del testo. Solo in questo modo, infatti, l'automobilista può essere in grado di individuare e selezionare immediatamente e con facilità all'interno del continuum del parlato quelle informazioni a lui utili. Lo scopo di soddisfare tale presupposizione pragmatica spiega la ragione per cui tutti i testi di 'Onda Verde' sono costruiti seguendo un unico modello strutturale globale. Questa unicità nella loro organizzazione strutturale presenta la seguente proprietà: i notiziari si suddividono in tre sezioni principali, ognuna delle quali possiede una particolare finalità intrinseca. Inoltre, ognuna di tali sezioni risulta immediatamente individuabile dal ricevente sia per il contenuto comunicativo che esprime, sia per le scelte sintattiche e lessicali che opera, sia, infine, attraverso le grandi pause che lo speaker attua per separarla dalle altre al momento dell'enunciazione del testo stesso.

1.1. *La sezione iniziale.*

La prima parte è costituita dall'Introduzione o Apertura al testo. In questa parte introduttiva si realizza quella che all'interno del quadro linguistico funzionale Jakobson (1960) chiama la 'funzione fatica'. Qui lo speaker stabilisce il contatto con il destinatario e segnala a questi che la lettura del testo inizia, richiamandone così l'attenzione. Ad un livello più profondo, inoltre, lo avverte che entro brevissimo tempo dovrà concentrare maggiormente la sua attenzione poiché verrà dato inizio alla diffusione del corpus informativo vero e proprio.

Questa prima parte, pertanto, se da un lato permette già di individuare il registro scelto per la comunicazione, e cioè quello formale, le cui caratteristiche più evidenti verranno esaminate nel capitolo successivo, dall'altro non possiede una vera e propria portata informativa nel senso di 'nuovo': la sua strutturazione è altamente standardizzata, ed il contenuto è sempre lo stesso. Essa, infatti, consta delle seguenti sottoparti:

- a. l'esplicitazione del luogo da cui partono le informazioni tra-

smesse. Tale esplicitazione viene sempre realizzata dal punto di vista sintattico mediante un locativo preposizionale: "...*dal centro operativo dell'presso l'Automobil Club d'Italia...*", il quale può dipendere anche da differenti elementi nominali;

b. i saluti: "*Buongiorno/Buongiorno e Buona domenica/Buon pomeriggio/Buona sera...*", che mettono in evidenza l'oralità dei testi in esame;

c. la presentazione, cioè l'enunciazione del nome dello speaker. Dal punto di vista sintattico questa si realizza nel testo come testa di un sintagma determinante che può comparire sia isolato: "... *dal centro operativo presso l'Automobil Club d'Italia, Michela Macioci...* ", "...*in linea Tullia Caturano...*", "...*in diretta Maria Grazia Sabatini...*", sia come elemento aggiunto con ruolo tematico 'source' e dominato dalla preposizione *da*: "*Buongiorno da Bernardino Lattanzi...*".

(1) rappresenta un esempio della parte dell'Introduzione estrapolato da uno dei notiziari di 'Onda Verde' che costituiscono il corpus analizzato:

- 1 "Dal centro operativo presso l'Automobil Club d'Italia, in linea Sandro Vallerotonda. Buongiorno."

Sempre dal punto di vista sintattico, è interessante osservare che l'Apertura compare sempre priva di categorie verbali, come ben mostra (1). Questa proprietà, oltre ad essere determinata da quello che abbiamo chiamato requisito di 'economia' nella ricezione, deve essere connessa anche con la modalità con cui viene diffuso il testo stesso, cioè oralmente.

Inoltre, i Sintagmi componenti questa prima parte ed esposti ai punti a-c non sono sempre soggetti ad un ordine fisso. Ci troviamo pertanto di fronte ad una strutturazione altamente standardizzata dal punto di vista contenutistico e pragmatico, ma relativamente elastica dal punto di vista dell'ordine superficiale in cui compaiono tali costituenti. In alcuni notiziari, infatti, il locativo può realizzarsi come primo costituente, cioè in una posizione di Focus sintattico, come nel caso seguente: "*Dal centro operativo presso l'Automobil Club d'Italia, buongiorno da Giovanna Magiorelli.*"; in altri, invece, possono essere i saluti ad aprire il testo, come in: "*Buongiorno; dal centro operativo presso l'Automobil Club d'Italia, Michela Macioci*". Ciò che non si verifica mai, invece, è la realizzazione del nome dello speaker in posizione iniziale. Questo, inoltre, in pochissimi casi tra quelli selezionati viene omesso nella parte dell'Introduzione ed inserito nella terza parte.

1.2. *La sezione finale.*

Rimandiamo per ora lo studio della seconda sezione e passiamo direttamente all'analisi della terza parte di cui si compone il testo di 'Onda Verde', dal momento che questa si avvicina molto alle caratteristiche della prima parte appena commentata soprattutto per quanto concerne le sue finalità comunicative e quindi la realizzazione testuale adottata.

Questa terza parte che forma il notiziario nella sua globalità potrebbe essere denominata parte Conclusiva o Chiusura del testo. Qui ci troviamo di nuovo al di fuori del corpus informativo vero e proprio. In essa vi sono espressi contenuti che si realizzano mediante la scelta di costruzioni sintattiche estremamente standardizzate, la cui finalità globale è quella di avvertire il radioascoltatore che il notiziario è giunto al termine, e che pertanto può indirizzare la sua attenzione altrove.

La Conclusione costituisce quindi un altro forte indizio a favore dell'essenza orale dei testi in esame.

All'interno di quest'ultima sezione, l'unica informazione di qualche rilievo è data dalla segnalazione dell'orario o degli orari dei notiziari successivi, con la conseguente specificazione del canale che li trasmetterà. Questo tipo di informazione risulta essere sempre lo stesso a seconda dell'orario e del canale di trasmissione del notiziario che si sta ascoltando. Inoltre, diversamente da quanto accade nella prima sezione, l'ordine con cui i costituenti contenuti nella Conclusione si succedono è fisso.

Come c'è da attendersi riguardo all'ordine con cui compaiono i costituenti, la presentazione degli orari e del canale in cui i successivi notiziari verranno trasmessi è l'informazione che nella Chiusura precede tutte le altre, proprio perché dal punto di vista propositivo questa è la più prominente.

Dal punto di vista sintattico, l'informazione sugli orari e sul canale di trasmissione viene sempre realizzata mediante complementi preposizionali temporali del tipo: "...alle 7 e 57...", e mediante complementi preposizionali locativi come: "...su Radio Due...". Nella maggior parte dei casi entrambi i complementi dipendono strutturalmente da sintagmi determinanti che selezionano sintagmi nominali la cui testa è riempita da nomi quali: *appuntamento/i* e *notiziario/i*, a loro volta modificati dall'aggettivo *prossimo/i*: "Il prossimo appuntamento alle 16 e 57 su Radio Uno..."

Esistono, poi, pochi esempi in cui nella Chiusura compaiono costruzioni frasali esplicite, cioè costruzioni in cui sono presenti forme verbali. Questi casi compaiono sempre realizzati sintattica-

mente da frasi infinitive, e in alcuni di questi contesti è il verbo stesso a selezionare i complementi preposizionali temporali e locativi menzionati sopra, come mostra l'esempio seguente: "A risentirsi, sempre su Radio Due, alle 9 e 27...".

Inoltre, in pochi esempi tra quelli selezionati, l'informazione sugli orari compare immediatamente preceduta da costruzioni copulative del tipo: "Per ora è tutto." o "È tutto.". Queste costruzioni dal punto di vista dell'organizzazione testuale interna devono essere considerate come elementi introduttivi della Conclusione, poiché dal punto di vista comunicativo hanno la finalità esplicita di avvisare il destinatario del termine delle informazioni meteorologiche e viarie.

Sempre nella parte della Chiusura, alle informazioni sull'orario e sul canale di trasmissione segue immediatamente la menzione degli Enti pubblici e privati che contribuiscono a raccogliere le notizie che compaiono nella seconda parte. Questa esplicitazione viene sempre espressa sintatticamente mediante due sintagmi preposizionali coordinati introdotti dalla preposizione *con*, di cui uno con ruolo tematico 'comitativo' e l'altro 'strumentale'. La testa nominale dominata dal sintagma preposizionale [_{SP} con [SN]] – con ruolo semantico 'comitativo' –, e che nell'ordine lineare compare per prima, è riempita alternativamente solo dai seguenti due nomi: *informazioni* e *notizie*, i quali a loro volta compaiono sempre modificati da una frase relativa ridotta passiva dove gli agenti sono espressi da sintagmi preposizionali agentivi del tipo [_{SP} da [SN]].

La testa nominale dominata dal secondo [_{SP} con [SN]], che possiede valore strumentale, è riempita invece solo dal nome deverbale *collaborazione*, che compare sempre modificato da un [_{SP} di [SN]] genitivo con funzione sintattica di agente.

Un esempio della struttura completa della Chiusura è rappresentato in (2):

- 2 "Il prossimo appuntamento alle 13 e 26 su Radio Due, con altre informazioni fornite da Polizia stradale, ANAS, Autostrade, e con la collaborazione dell'AGIP."

1.3. *La sezione centrale.*

La seconda sezione di cui si compone il testo è quella che contiene invece la parte informativa vera e propria del notiziario, e che potremmo definire il corpus centrale di questo.

In questa seconda parte si realizza quella che Jakobson definisce 'funzione referenziale'. Pertanto, differentemente dalle sezioni commentate in precedenza, le informazioni che compaiono in questa

sezione variano da notiziario a notiziario. Tuttavia, esistono casi in cui alcuni notiziari possono comunicare identiche informazioni. Questo si verifica solo per quei notiziari trasmessi in fasce orarie contigue. In questi casi specifici, però, si assiste comunque a delle differenziazioni, che, se non interessano il livello comunicativo nel suo complesso, riguardano in modo decisivo quello sintattico e lessicale.

Nonostante la generale diversità di informazioni che vengono presentate nel corpus centrale dei notiziari di 'Onda Verde', si deve osservare che l'articolazione testuale all'interno della quale tali informazioni vengono organizzate possiede, lo stesso, una strutturazione abbastanza standardizzata, come hanno mostrato i 50 notiziari selezionati messi a confronto. Questa scelta procedurale viene giustificata in primo luogo dalla tipologia testuale di appartenenza, e in secondo luogo dal canale di trasmissione – quello radiofonico – e dal mezzo di diffusione – quello orale – che contraddistinguono i testi in esame. Come abbiamo già detto, il testo deve giungere al destinatario in modo tale che questi possa distinguere immediatamente informazioni per lui più o meno importanti, possa cioè selezionarne le parti salienti in modo agevole, evitando così di prestare la stessa attenzione durante tutta la durata dell'enunciazione del testo.

Ciò che definiamo come strutturazione standardizzata della seconda sezione dei testi di 'Onda Verde' si realizza mediante la suddivisione di tale corpus centrale in tre grandi sottosezioni, ognuna delle quali fornisce tutte le informazioni raccolte in un dato momento della giornata in una specifica zona dell'Italia seguendo un criterio geografico di tipo discendente fisso.

I limiti di tali sezioni sono facilmente individuabili dalla ricorrenza di certi elementi lessicali di natura geografica, che fungono da loro marcatori introduttivi.

Dal punto di vista sintattico tali elementi si realizzano quasi sempre all'interno di sintagmi preposizionali locativi, come mostrano gli esempi riportati in (3), e compaiono di norma all'inizio di ognuno dei tre paragrafi in questione in posizione di topico primario (3a-d) o secondario (3e), oppure, con occorrenza minore, possono anche realizzarsi nella posizione di base (3g-i):

- 3 a. "Al Nord...".
- b. "Al Centro...".
- c. "Al Centro-Sud...".
- d. "Al Sud...".
- e. "Il traffico anche al Centro-Sud...".
- f. "Continua a nevicare al Nord...".
- g. "Passiamo al Centro..".

- h. "Per quanto riguarda il Centro-Sud...".
- i. "Scendendo verso il Centro...".

In alcuni dei notiziari selezionati, inoltre, questi marcatori di introduzione ai paragrafi del corpus centrale non occorrono in forma nominale. Nella maggior parte di tali casi eccezionali, essi si realizzano come aggettivi relazionali che fungono da modificatori di teste nominali a loro volta complemento di preposizioni locative, come mostrano gli esempi in (4):

- 4 a. "...sulle strade settentrionali...".
- b. "È cessato il vento forte sulle autostrade meridionali."

Riguardo a tali realizzazioni, è interessante osservare che i costituenti locativi in questione non compaiono mai, all'interno della struttura frasale che introduce il paragrafo, in posizione di topico, diversamente da quanto può accadere nel caso in cui i marcatori introduttivi sono rappresentati da nominali (3a-d).

In percentuale notevolmente più bassa, poi, i marcatori di introduzione ai paragrafi possono realizzarsi mediante Nomi propri di luogo, espressi sempre in forma di Sintagmi Preposizionali locativi, come possiamo osservare in (5):

- 5 a. "È ripreso a nevicare in alta Lombardia."
- b. "Banchi di nebbia sull'Autostrada del Sole...".
- c. "Ancora sulla A1 Firenze-Mare...".
- d. "...e in Sicilia abbiamo forti raffiche...".

Per quanto concerne l'organizzazione globale del corpus centrale, è interessante notare inoltre che, in quei pochi casi in cui si verificano cambiamenti nel percorso testuale appena descritto, tali modifiche vengono inserite di norma come ultima informazione del corpus centrale stesso. Identica procedura viene attuata per informazioni di carattere generale relative a pagamenti di tasse, divieti, ecc., come mostrano gli esempi in (6):

- 6 a. "Prima di cedere la linea, ricordiamo che... verrà chiusa la A1 Milano-Bologna...".
- b. "Prima di chiudere, una segnalazione per gli autotrasportatori. Domani... divieto di transito per i mezzi che superano i 75 quintali".
- c. "Concludiamo informando che da giovedì prossimo... potranno essere pagate le tasse automobilistiche scadute a dicembre."

Entrambi i tipi di informazioni vengono comunque sempre introdotti da particolari indicatori, che dal punto di vista sintattico e delle scelte lessicali possono realizzarsi in modi diversi – *Prima di cedere la linea, ricordiamo che...* (6a); *Concludiamo informando che...* (6c), ecc. –, ma che dal punto di vista pragmatico svolgono tutti la funzione di richiamare ulteriormente l'attenzione del destinatario, dal momento che gli vengono forniti ancora una volta elementi informativi 'nuovi'.

2. I testi di 'Onda Verde' come testi regolativi.

I diversi contenuti o tipi di informazioni che abbiamo presentato nel capitolo precedente vengono tutti convogliati nei testi di 'Onda Verde'. Ribadiamo qui che, nonostante il carattere eterogeneo dei tipi di informazioni che li contraddistinguono, e che in generale è proprio di ogni tipo di testo, risulta evidente ad una prima analisi che la funzione primaria dei notiziari in esame è quella di provocare nel destinatario un certo comportamento, incitandolo ad operare una serie di scelte, cioè di azioni, ed impedendogliene contemporaneamente delle altre. In base a tali considerazioni, possiamo assumere, quindi, che il canale cognitivo proprio dei notiziari di 'Onda Verde' è quello regolativo o performativo.

La loro appartenenza al tipo regolativo non è però sempre deducibile esplicitamente. In effetti, i bollettini di 'Onda Verde' fanno in generale ricorso ad una impostazione strutturale di tipo descrittivo. Essi in generale descrivono, o meglio propongono, la realtà così come si presenta, facendo costante uso di parametri di tipo spaziale e temporale ben definiti. Queste descrizioni, comunque, vengono sempre proposte, a nostro avviso, con la finalità di far agire il destinatario in un certo modo, di fargli assumere cioè un certo comportamento di fronte alla realtà delle cose. Ad esempio, una struttura del tipo seguente: "*Nebbia in Val Padana*" avrebbe, in base a quanto stiamo proponendo, lo scopo primario di comunicare che il destinatario, se si trova a passare per la Val Padana, deve andare piano, deve controllare costantemente le segnalazioni antinebbia, deve mantenere le distanze di sicurezza e deve tenere i fari accesi. Tutte queste istruzioni risulterebbero quindi soggiacenti alla struttura descrittiva appena presentata. Proponiamo che le ragioni per cui esse non vengono specificate esplicitamente ed indipendentemente devono essere connesse al fatto che si presuppone che il destinatario possieda le (pre)conoscenze necessarie per eseguirle.

Assumiamo, pertanto, che nei testi di 'Onda Verde' le descrizioni devono essere considerate come dei performativi impliciti.

Oltre a tali forme, esistono comunque molti casi nei notiziari in esame in cui la finalità regolativa viene esplicitamente tematizzata.

Nei paragrafi che seguono presenteremo le caratteristiche sintattiche più significative dei performativi impliciti, cioè delle descrizioni, e le forme con cui, sempre dal punto di vista sintattico, si realizzano i performativi espliciti.

2.1. *Caratteristiche sintattiche dei performativi impliciti.*

2.1.1. *L'asse spaziale.*

Una prima caratteristica strettamente connessa con l'osservazione della realtà così come si presenta è la specificazione delle coordinate di tipo spaziale. Questa, nei testi di 'Onda Verde', si realizza attraverso l'abbondante uso di complementi locativi, atti ad individuare il luogo in cui un certo fenomeno enunciato si verifica, e quindi ad avvertire il destinatario sul comportamento da tenere in specifiche zone. Questi complementi locativi possono realizzarsi sotto forma di stati in luogo, moti a luogo, moti da luogo, moti attraverso luogo, ecc., e possono essere introdotti dalle seguenti categorie:

a. preposizioni semplici quali: *su, in, a, da, per, tra*, come mostrano i seguenti esempi:

- 7 a. "Sulla maggior parte delle zone e sopra i 1800 metri, nevicate...".
 - b. "Continua a soffiare vento forte sull'Adriatica,...".
 - c. "Rimangono rallentamenti sulla A4 Brescia-Padova,...".
 - d. "La nebbia riduce la visibilità sulla A13 Bologna-Padova,...".
 - e. "...in aumento il traffico sulle strade consolari che si dipartono dalla capitale;...".
 - f. "Su quest'ultima A12, sono possibili rallentamenti in vari tratti;...".
- 8 a. "...si può accedere in Autostrada dal casello di Thiene."
 - b. "...nei due sensi di marcia."
 - c. "...nella zona del Gran Sasso lato Teramo."
- 9 a. "Il maggior pericolo è all'uscita delle gallerie e sui viadotti."
 - b. "Traffico commerciale sostenuto al Monte Bianco...".
 - c. "...ma soprattutto all'altezza dei lavori."
 - d. "Il traffico, in genere al Nord, è intenso...".
 - e. "...si verificavano code in uscita al casello...".

- 10 a. "...la nebbia ristagna da Bologna a Imola,...".
 b. "...da Valle d'Ogre a Montorio al Vomano."
 c. "Il traffico è molto sostenuto...in uscita dalla città,...".
 d. "...dal centro operativo presso l'Automobil Club d'Italia,...".
 e. "...e da qui a Venezia e Trieste."
 f. "...con code... dallo svincolo di Santa Cristina...".
- 11 a. "Se ne incontra sulla A21 Piacenza-Brescia per l'intero tratto,...".
 b. "Nuovi lavori...provocano la chiusura per la Statale 15 via Flavia...".
 c. "...con code per circa due chilometri ...".
- 12 a. "...per lavori alla terza corsia tra la Prenestina e la Tiburtina,...".
 b. "...tra gli svincoli dell'Ardeatina e dell'Appia antica nei due sensi di marcia,...".
 c. "...ancora in atto i lavori tra Aprilia e Borgomontello."
- b. preposizioni polisillabiche come *verso*, *presso*, *sotto*, *sopra*, come esemplificano i seguenti casi:
- 13 a. "...per i veicoli commerciali diretti verso la Svizzera."
 b. "È leggermente superiore in uscita da Torino verso la Valle d'Aosta...".
 c. "Sostenuto il traffico in uscita dalla capitale verso l'Appennino abruzzese...".
- 14 a. "...l'interruzione della Statale 592 ... presso il centro abitato di Nizza Monferrato,...".
 b. "...causa lavori in corso alla galleria 'Le Chiavi' presso Radicofani,...".
 c. "...provocandone l'interruzione presso Riva del Garda ...".
- 15 "Al Nord, sotto un cielo prevalentemente sereno,...".
- 16 a. "Sulla maggior parte delle zone e sopra i 1800 metri,...".
 b. "...nevicata in atto in provincia di Bolzano sopra i 1400 metri...".

c. da preposizioni complesse come *intorno a* e *fino in/a*, come mostrano (17) e (18):

- 17 a. “Il traffico è sempre sostenuto intorno ai grandi centri urbani,...”.
- b. “Traffico in aumento intorno a Milano,...”.
- c. “...sempre vivace il traffico sulla tangenziale di Napoli e nella zona intorno a Bari.”.
- 18 a. “Vento forte è segnalato anche sulla Adriatica da Cattolica fino in Puglia,...”.
- b. “...vento forte sulla A14 Adriatica, da San Benedetto fino a Poggio Imperiale.”.

d. e, come ultimo caso, da locuzioni con valore locativo del tipo di *nei pressi di* e *in direzione (di)*, come mostrano gli esempi seguenti:

- 19 a. “È sempre interrotta la Statale 18 Tirreno Inferiore nei pressi di Montano Antilla.”.
- b. “...in corrispondenza dei lavori nei pressi della barriera di Lunghezza.”.
- c. “...nei pressi dello svincolo di Spotorno, Bordighera e Taggia;”.
- 20 a. “Vengono segnalati rallentamenti... in direzione del capoluogo lombardo,...”.
- b. “...con due chilometri di coda tra Parma e Reggio Emilia in direzione Sud.”.
- c. “...bloccato lo svincolo di Fiorenzuola d’Arda... in direzione di Milano.”.

Osservando l’ordine lineare delle costruzioni frasali descrittive, possiamo notare che le posizioni che tali locativi preposizionali occupano sono basicamente tre.

La prima di queste, che è poi quella che occorre con maggior frequenza nei testi esaminati, è la posizione iniziale di frase. I locativi si realizzano cioè in una posizione di focus, come mostra (21):

- 21 a. “A seguito di ciò, sulla A11 Firenze-Mare, nella carreggiata in direzione di Firenze, si verificano tre chilometri di coda...”.
- b. “Ed ancora sulla A1 Firenze-Roma, tra Valdarno ed Arezzo in direzione Sud, dei rallentamenti si verificano...”.

La seconda posizione lineare in cui ritroviamo i complementi

locativi è tra il costituente soggetto, pre- o postverbale, e il costituente verbale stesso, di nuovo, cioè, in una posizione che non corrisponde a quella di base. Si noti a tale proposito (22):

- 22 a. "Il traffico, in genere al Nord, è intenso...".
 b. "Resta chiuso, sulla bretella di raccordo fra quest'ultima Autostrada, la A11, e la A12 Sestri Levante-Livorno, lo svincolo d'uscita di Lucca-San Donato in direzione Firenze."
 c. "Nuovi lavori, in Toscana, interessano la Statale 67bis toscoromagnola"

Il terzo ed ultimo caso è quello rappresentato dalla loro realizzazione in posizione di base, come mostrano i casi in (23):

- 23 a. "Nevica nelle zone dei trafori del Monte Bianco e del Gran San Bernardo."
 b. "Proseguono i lavori sulla A31 della Val d'Astico."

Si noti, comunque, che la differente disposizione dei locativi all'interno della frase non è affatto casuale. Infatti, ad esempio, la realizzazione di questi in posizione di focus è sempre giustificata o dal fatto che essi contengono un alto grado informativo per le finalità presupposte nella struttura (21a), o dal fatto che svolgono la funzione di elementi di ripresa rispetto ad identici elementi menzionati già in frasi precedenti, ai fini di soddisfare quei requisiti di coesione testuale di cui ci occuperemo nel capitolo 5.

Inoltre, è importante osservare che anche se li troviamo ad interrompere l'ordine soggetto-verbo o verbo-soggetto, essi non compaiono mai nei testi esaminati tra il verbo e il proprio argomento interno, sia questo realizzato categorialmente come un nominale, sia come un aggettivo nei casi di costruzioni predicative.

I complementi locativi, oltre che realizzarsi all'interno di strutture frasali, possono realizzarsi anche come elementi dipendenti da teste nominali nei numerosi casi di nominalizzazione, come mostra (24):

- 24 a. "Miglioramento della situazione al Monte Bianco...".
 b. "In progressivo aumento la circolazione sulle strade ed Autostrade settentrionali,...".
 c. "Restringimenti di carreggiata tra la Prenestina e la Tiburtina."

In molti casi, inoltre, troviamo all'interno di un nodo frasale o di un nodo nominale la realizzazione non solo di un unico sintagma prepo-

sizionale locativo, bensì di due o più sintagmi di questo stesso tipo. In tali contesti, l'ultimo o gli ultimi di questi vengono ad assumere funzione di apposizione. Si osservi a tale proposito gli esempi in (25):

- 25 a. "Vengono segnalati rallentamenti solo sulla A4 Brescia-Padova tra Sommacampagna e Verona in direzione del capoluogo lombardo,...".
 b. "...verrà chiusa la A14 Adriatica Bologna-Bari-Taranto tra Rimini-Nord e Rimini-Sud nelle due direzioni di marcia,...".
 c. "Al Sud, ancora vento forte sulla A16 Napoli-Canosa tra Grottaminarda e Candela."
 d. "La nebbia è presente anche sul litorale adriatico da Cattolica ad Ancona, in Abruzzo, sulla A24 Roma-L'Aquila-Teramo, nei pressi di San Rocco."
 e. "Sulla A1 Milano-Bologna, all'altezza dello svincolo per la A14 Adriatica, in direzione sud, sono segnalati rallentamenti..."

Lo scopo primario di tali tipi di strutture è quello di esprimere con maggiore precisione un'ubicazione.

2.1.2. *L'asse temporale.*

Una seconda caratteristica di tipo descrittivo è data dall'abbondante presenza di sintagmi temporali con funzione di complementi e di aggiunti, che hanno lo scopo di specificare il momento in cui un determinato fatto è avvenuto, avviene o dovrà avvenire, avvertendo quindi l'automobilista sulle conseguenti scelte da praticare.

I complementi temporali, le cui teste si realizzano o con il nominale *ore*, o con i nomi delle parti del giorno o dei giorni della settimana, o con quelli dei mesi, occupano nell'ordine degli elementi della frase posizioni diverse, allo stesso modo in cui accade per i locativi.

La specificazione delle ore può realizzarsi come parte compositiva di una testa nominale che contiene anche il nome *ore*, oppure può comparire da sola, cioè mediante la realizzazione lessicale del solo numerale.

I complementi temporali vengono introdotti nei testi in esame:

a. da preposizioni semplici quali: *a, da, in, tra*, come mostrano i casi seguenti:

- 26 a. "Il prossimo appuntamento, sempre su Radio Due, alle 9 e 27 con altre notizie..."

- b. "...alle 6 di domenica 28 verrà chiusa la A14 Adriatica Bologna-Bari-Taranto...".
- c. "In Campania, alle ore 12, a Castellamare di Stabia, avrà inizio...".
- 27 a. "Dalle ore 14 di oggi, verranno istituite delle canalizzazioni,...".
- b. "...che resteranno agibili in uscita dall'Autostrada da oggi fino a giovedì 17 maggio,...".
- c. "La strada è chiusa dalle 8 alle 12 e dalle 14 alle 16.".
- 28 a. "Pressoché invariata la situazione traffico, piuttosto scarso, in generale, in questa ultima domenica di gennaio.".
- 29 a. "Prima di cedere la linea, ricordiamo che tra le ore 22 e 30 di questa sera e le ore 6 di domani...".
- b. "...questo, tra le 9 e le 13, e tra le 14 e le 17.".
- c. "Oggi, tra le 10 e le 17 circa, si svolgerà la 5° tappa del "Giro d'Italia"."
- b. dalla preposizione polisillabica *dopo*, come in (30):
- 30 " ... per lavori verranno chiuse, dopo le 20, le strade statali...".
- c. e dalle preposizioni complesse *fino a* e *intorno a*, come in (31) e (32):
- 31 a. "...per lavori che dureranno fino al 23 marzo presso il centro abitato di Nizza Monferrato,...".
- b. "In Toscana, fino alle ore 18, si transita a senso unico alternato sulla Statale 67...".
- c. "Queste verranno chiuse dalle ore 7 fino alle ore 14 di domani.".
- 32 a. "...quella di sorpasso verrà riaperta intorno alle ore 12.".
- b. "...verrà chiuso intorno alle 12 lo svincolo di Besnade...".

Le teste nominali di tali complementi molte volte compaiono modificate da sintagmi preposizionali introdotti dalla preposizione *di* con funzione di specificatori, e sempre con valore temporale, come possiamo osservare in (33):

- 33 "...tra le ore 22 di oggi e le ore 6 di domenica 28.".

Le teste dei temporali di tipo nominale possono comparire riempite lessicalmente anche dal nome *oggi* e dai nomi *domani* e *dopodomani*.

Dal punto di vista dell'ordine lineare degli elementi, questi costituenti si realizzano in generale all'inizio della struttura frasale o della struttura nominalizzata, oppure all'interno della frase in posizione postverbale a precedere sempre altri sintagmi preposizionali temporali, o in posizione postnominale nelle nominalizzazioni. Tutti questi casi appaiono in (34):

- 34 a. "Questa sera, a partire dalle ore 20 circa e fino alle 16 di sabato prossimo...".
 b. "Tuttavia, verranno nuovamente chiusi oggi, dopo le 22,...".
 c. "Interruzioni, questa mattina, sulle regioni del nord Italia, di alcune strade statali per nebbia."

Infine, come abbiamo visto per il caso dei locativi, è possibile trovare all'interno di una stessa costruzione più sintagmi temporali. Nella maggior parte di questi casi certi temporali si realizzano come apposizioni rispetto ad altri sintagmi temporali di natura nominale o preposizionale, come mostrano i casi in (35):

- 35 a. "Da giovedì prossimo, primo febbraio, potranno essere pagate le tasse automobilistiche scadute a dicembre."
 b. "Domani, domenica, tra le 8 e le 22, divieto di transito per i mezzi che superano i 75 quintali."
 c. "L'ANAS del Friuli Venezia Giulia segnala che, dalle ore 10 di domani, lunedì 29 gennaio, la Statale 15 via Flavia verrà interrotta...".
 d. "...dalle ore 14 di oggi fino alle ore 14 di sabato prossimo, 3 febbraio."
 e. "...verrà chiuso anche nella notte tra domani, mercoledì, e dopodomani, giovedì 31,...".

2.1.3. *Il sistema di Aggettivazione.*

Una terza caratteristica strettamente connessa alla tipologia descrittiva è rappresentata, nei bollettini di 'Onda Verde', dall'abbondante uso di aggettivi. Questi, oltre ad apparire in posizione predicativa all'interno di costruzioni copulative, compaiono sovente come modificatori di categorie nominali, rispetto alle quali assumono sia funzione restrittiva, che si realizza in posizione postnominale, sia funzione attributiva, che si realizza in posizione preminale. Si osservino a tale proposito i seguenti esempi:

- 36 a. "Traffico commerciale sostenuto al Monte Bianco...";
 b. "...la situazione nebbia non crea grossi problemi.";
 c. "Una giornata all'insegna del bel tempo...";
 d. "...tranquilla la circolazione, questa mattina, sulle strade italiane.";
 e. "...il cielo è variabile: velato sul versante tirrenico, sereno su quello adriatico.";
 f. "Traffico intenso in continuo aumento,...".

Tra questi due usi, quello che si registra con maggior frequenza, comunque, è l'uso degli aggettivi nella loro funzione restrittiva. Questa preferenza deve essere connessa con le finalità comunicative dei testi in esame, oltre che con il mezzo, quello orale, con cui vengono diffusi: le istruzioni devono essere impartite al destinatario in forma concisa e non ridondante per soddisfare i requisiti di agevole ed immediata ricezione.

Nella lista degli aggettivi che abbiamo ricavato dallo studio dei testi in esame, infatti, abbiamo notato che su un totale di 173 aggettivi differenti, 103 vengono usati solo con funzione restrittiva, restringendo così in modo più deciso le possibilità denotative dei nominali che vanno a modificare, mentre solo 42 aggettivi vengono invece utilizzati esclusivamente con funzione attributiva.

Gli aggettivi che assumono funzione restrittiva appartengono nella quasi totalità dei casi alla classe degli aggettivi relazionali, e a quella degli aggettivi participiali: *abruzzese, accentuato, centrale, furgonato, incidentato, locale, marino, meccanico, montano, nazionale, occidentale, rallentato, ridotto, settentrionale, sostenuto, sparso, stradale, telonato, turistico, veicolare, viario*, ecc..

Pochi, invece, risultano essere gli aggettivi qualificativi usati con funzione restrittiva. Alcuni, tra i più frequenti, sono i seguenti: *buono, curioso, denso, leggero e pesante* (nella connotazione, naturalmente, di 'grave').

Si noti, inoltre, che la presenza di neologismi del tipo: *furgonato, telonato*, ecc., è una delle caratteristiche che fanno dei notiziari di 'Onda Verde' dei testi 'speciali', in quanto fanno anche uso di un lessico tecnico settoriale.

2.2. Caratteristiche sintattiche delle istruzioni esplicite.

Come abbiamo anticipato in precedenza, le istruzioni su come l'automobilista destinatario deve comportarsi, e pertanto praticare determinate scelte, sono realizzate nei testi di 'Onda Verde' anche in forma esplicita. Questa è deducibile dalla presenza, numericamente

consistente, di alcuni elementi linguistici con valore apertamente performativo.

Assumendo che il valore performativo può ricevere maggiore o minor grado di intensità a seconda degli elementi linguistici che lo esprimono, potremmo dire che gli elementi linguistici performativi che compaiono nei testi di 'Onda Verde' possiedono un valore performativo 'attenuato', nel senso dato a tale termine da A. Ciliberti (in C. Serra Borneto (a cura di) *Testi e macchine.*).

I performativi espliciti nei testi di 'Onda Verde' si realizzano nei modi seguenti:

a. attraverso predicati che compaiono espressi in forma personale ed impersonale, come dimostrano i casi seguenti:

- 37 a. "Si raccomanda molta attenzione per piogge sparse che possono ostacolare la circolazione sulla maggior parte delle zone."
 b. "La Polizia Stradale e l'Anas consigliano, soprattutto nelle ore di punta, di procedere su percorsi alternativi."
 c. "Pertanto si consiglia agli utenti di utilizzare itinerari alternativi."
 d. "Si consiglia, pertanto, a chi si mette in viaggio verso la montagna, di equipaggiarsi con attrezzatura invernale."
 e. "Tuttavia, raccomandiamo scrupolosamente di osservare le norme del codice stradale."
 f. "Si raccomanda di arrivare in quel tratto a velocità ridotta."
 g. "Si consigliano, pertanto, le uscite di Rimini, per il traffico proveniente da Nord, e di Cattolica, per quello proveniente da Sud, e quindi di proseguire sulla viabilità ordinaria."
 h. "Si raccomanda prudenza sul settore occidentale, dove piogge, anche a carattere temporalesco, possono ostacolare la circolazione."
 i. "A tal proposito, segnaliamo che da circa mezz'ora è stata chiusa la stazione di Padova-Ovest in direzione della stessa città."
 l. "Non ci stanchiamo di raccomandare prudenza nella guida affinché i viaggi a breve e a lungo raggio non siano motivo di disagi e non arrechino danni alla propria e all'altrui persona."

b. mediante strutture nominalizzate le cui teste compaiono occupate da nomi quali *Attenzione* e *Prudenza*, come presentano gli esempi in (38):

- 38 a. "Attenzione anche per vento, abbastanza forte sulla riviera tosco-ligure."
 b. "Al Sud, prudenza per vento forte sulla A16 Napoli-Canosa, tra Grottaminarda e Candela."
 c. "Per le altre notizie, attenzione alla nebbia, che ristagna sulla A13 Bologna-Padova,...".
 d. "Prudenza per piogge in atto che rendono il fondo di strade ed Autostrade sdruciolevole,...".
 e. "Attenzione sulla A22 del Brennero, dove lavori causano scambi di carreggiata all'altezza di Fortezza, in provincia di Bolzano."

c. attraverso, infine, costruzioni predicative aggettivali in cui la posizione di testa aggettivale compare occupata o da un aggettivo participiale o da un aggettivo derivato in *-bile*. Si consideri a tale proposito i casi in (39):

- 39 a. "È sconsigliato il transito ai mezzi telonati, furgonati e trainanti roulottes."
 b. "Inoltre, nevicata in atto in provincia di Bolzano sopra i 1400 metri e al Frejus. È consigliabile avere le catene a bordo."

3. *Il registro linguistico dei notiziari di 'Onda Verde'.*

Per la composizione dei notiziari di 'Onda Verde' il registro linguistico che viene adottato è quello formale.

La scelta del linguaggio formale è facilmente deducibile sia dal rapporto che si viene a stabilire tra l'emittente ed il destinatario sia dalle finalità e dal contenuto stessi dei testi in esame. Indizi espliciti del registro formale li ritroviamo sia dal punto di vista lessicale che dal punto di vista morfo-sintattico. Vediamone di seguito alcuni tra i più significativi.

Per quanto concerne il lessico, pensiamo ai saluti contenuti nella parte introduttiva. Le uniche forme testate sono: *Buongiorno*; *Buon pomeriggio* e *Buona sera*.

Nel campo morfo-sintattico, invece, la caratteristica più evidente che denota la scelta di un linguaggio altamente formale è data dall'uso quasi esclusivo di costruzioni impersonali, che si realizzano mediante la presenza del pronominale clitico *si*. Queste costruzioni vengono usate sia quando il referente è identificabile nel destinatario sia quando lo è nell'emittente, come esemplificano i casi riportati di seguito:

- 40 a. "In alternativa, si può fruire della A4 Brescia-Padova, tra i caselli di Soave e Montecchio, con pedaggio gratuito."
 b. "Si consiglia, nelle ore di maggior traffico, itinerari alternativi."
 c. "Su questa Autostrada, verso il confine, si registrano leggere nevicate che per ora non creano disagi agli automobilisti."
 d. "Si rinnova l'invito, a chi si mette in viaggio verso la montagna, di equipaggiarsi con attrezzature invernali."
 e. "A seguito delle recenti nevicate, su tutti i passi della provincia di Sondrio si transita con catene montate."
 f. "In alternativa, si possono usare le stazioni di Arluno e Milano-Bisolfa."
 g. "Per un altro incidente, sulla A4 Brescia-Padova si incontrano due chilometri di coda in direzione Milano,..."
 h. "Si sta recuperando il mezzo coinvolto ieri in un incidente."
 i. "Si raccomanda, inoltre, di non viaggiare sulle corsie di emergenza: si ostacola i passaggi di eventuali soccorsi, ed inoltre si incorre in pesanti sanzioni."

Nei casi in cui il referente del soggetto coincide con il destinatario o con l'emittente del messaggio, gli esempi in cui il verbo compare in una forma flessa personale sono pochi nei testi esaminati. È interessante osservare, inoltre, che in quasi tutti i casi di questo tipo, il soggetto, sempre nullo, viene a denotare come referenti il destinatario e l'emittente del testo congiuntamente. La realizzazione morfologica della forma verbale risulta essere, quindi, quella della 1° persona plurale, come mostrano gli esempi in (41):

- 41 a. "Passiamo al Centro-Sud, dove il traffico è sempre intenso sul Grande Raccordo Anulare di Roma,..."
 b. "Torniamo alla nebbia; segnalata sulla A22 del Brennero tra Verona e Carpi, sulla A13, da Padova a Bologna,..."
 c. "Vediamo la situazione del tempo. A seguito delle recenti nevicate,..."
 d. "Ci spostiamo in Piemonte; altri lavori, sempre da oggi, interessano la Statale 231..."
 e. "E siamo al Sud. Stessa cosa, vento forte, sulla A20 Messina-Palermo."

Come possiamo notare, in tutti questi casi, alcuni dei quali mostrano un esplicito valore performativo attenuato che riguarda il percorso da fare all'interno del testo stesso, la scelta morfologica della 1° persona plurale assume una chiara funzione conativa, che è tipica,

fra l'altro, della lingua orale, e che è riscontrabile solo in questi pochissimi casi.

Si noti, inoltre, la funzione semplicemente fatica del connettivo *e* nell'esempio riportato in (41e).

Un altro importante indizio dell'uso del registro formale nei notiziari di 'Onda Verde' che vogliamo segnalare qui è dato dall'abbondante presenza del verbo *venire* con funzione di ausiliare all'interno delle costruzioni passive, come si può osservare in (42):

- 42 a. "Vento forte viene segnalato sull'Adriatica tra Cattolica e Poggio Imperiale...".
 b. "Infine, al Sud ci viene segnalata dalla Polizia Stradale in Sicilia, nella zona di Enna...".
 c. "Il traffico diretto verso Nervi, Recco e stazioni successive viene fatto deviare sulla Statale 1 Aurelia Genova-Est...".
 d. "...da questo momento fino alle 13, viene chiusa al traffico in uscita, provenendo da La Spezia, la stazione di Pontremoli...".
 e. "Chi esce dall'Autostrada 18 dallo svincolo di San Gregorio viene deviato a quello di Canaricchio...".

Infine, un ultimo caso connesso sempre all'uso del linguaggio formale è dato dal fatto che in tutti i testi di 'Onda Verde' il riferimento al destinatario, quando esplicito, viene sempre realizzato dal punto di vista morfo-sintattico in 3° persona. L'uso di clitici o di forme verbali in 2° persona plurale non si registrano mai nei testi in esame. Il destinatario ha sempre, quindi, interpretazione non-specifica, come mostrano il sintagma preposizionale dativo in (40c) e la frase relativa libera in (40d).

4. *Le relazioni logico-semantiche del discorso: la relazione causa-effetto.*

Nei notiziari di 'Onda Verde' esaminati, numerose sono le strutture linguistiche che realizzano la relazione logico-semantiche 'causa-effetto' appartenente al dominio del discorso. In effetti, qualunque avvenimento venga registrato nei bollettini in questione – un effetto –, questo è quasi sempre accompagnato dalla eventuale esplicitazione delle ragioni che lo hanno determinato – la causa –. Questo tipo di relazione si realizza linguisticamente in modi differenti.

Per quanto concerne la specificazione della causa, diciamo che il modo più produttivo in cui questa si realizza è rappresentato da aggiunti di tipo preposizionale introdotti dalla preposizione *per* o

dalle locuzioni (*a causa (di)* e *a seguito di*). Questi aggiunti possono dipendere strutturalmente da un nodo frasale, con ellissi del verbo o meno, o da un nodo nominale nel caso in cui ci troviamo all'interno del dominio della nominalizzazione.

L'espressione della causa mediante il sintagma preposizionale [_{SP} per [SN]], di cui riportiamo in (43) alcuni esempi, compare in totale 86 volte nei testi esaminati:

- 43 a. "Visibilità ridotta per nebbia anche sulla A13 Padova-Bologna, anche qui per tutto il tratto,...".
 b. "Attenzione per vento forte sulla A3 Napoli-Pompei-Salerno e sulla zona occidentale della Sicilia."
 c. "Si raccomanda molta attenzione per piogge sparse che possono ostacolare la circolazione sulla maggior parte delle zone."
 d. "Questa Autostrada verrà interrotta alle 22 di domani per lavori notturni che termineranno alle 6 di domenica".
 e. "Quanto al traffico, segnalato temporaneamente intenso sulla A4 Milano-Torino, in direzione del capoluogo piemontese, per la partita di calcio."

L'espressione della causa mediante l'uso della locuzione (*a causa (di)*) occorre invece 23 volte in tutto. In (44) sono riportati alcuni esempi:

- 44 a. "...a causa dei lavori in corso da oggi fino a lunedì 28 gennaio, nel tratto Brescia-Desenzano possono verificarsi dei rallentamenti in ambo i sensi di marcia."
 b. "Al Centro, invariata la situazione sul Grande Raccordo Anulare di Roma, dove, a causa del maltempo, il traffico è ancora molto rallentato,...".
 c. "Segnaliamo ancora il blocco dei mezzi pesanti sul versante francese a causa di agitazioni degli autotrasportatori francesi."
 d. "In Trentino, la Polizia Stradale di Bolzano segnala la chiusura, a causa di una frana, della Statale 241..."

Infine, la locuzione *a seguito di* compare solo 5 volte:

- 45 a. "A seguito delle recenti nevicate, su tutti i passi della provincia di Sondrio si transita con catene montate."
 b. "Intenso anche sulla A4 Milano-Brescia, dove sono ancora in atto i rallentamenti a seguito dell'incidente di questa mattina..."

È interessante osservare, inoltre, che gli elementi nominali selezionati dalla preposizione *per*, che assegna a questi ruolo tematico di 'causa', ricevono nella maggior parte dei casi interpretazione indefinita.

L'indefinitezza si attua in tali contesti mediante la realizzazione di sintagmi determinanti senza articolo espresso. In questi casi, la testa nominale può essere riempita da nomi al singolare – alcuni dei quali della classe dei meteorologici –, come mostrano (43a) e (46b-c), e da nomi al plurale, come presenta (46e-f). Questi nomi senza determinante esprimono tutti un evento, e possono comparire modificati, tra gli altri, da sintagmi aggettivali con entrambe le funzioni attributiva e restrittiva (43b-d), (46a) e (46g); da sintagmi preposizionali genitivi ((46d); e da frasi relative (43d).

Inoltre, l'indefinitezza si realizza anche, ma in misura molto minore rispetto alla precedente, mediante sintagmi determinanti la cui testa viene riempita da una forma di articolo indeterminativo, come mostrano i casi in (46h-i).

Molto pochi sono invece i casi in cui *per* seleziona un sintagma determinante definito. Esempi di questo tipo sono riportati in (43e) e (46l-n):

- 46 a. “Molta attenzione anche per vento forte presente sulla A12...”.
- b. “Visibilità ridotta per nebbia anche sulla A13 Padova-Bologna, anche qui per tutto il tratto,....
- c. “...con rallentamenti nelle zone interessate dai lavori e per traffico intenso al chilometro 34, tra lo svincolo della via della Rustica e la Prenestina.”.
- d. “Possibili rallentamenti nelle ore di punta sul Grande Racordo Anulare di Roma, tra gli svincoli dell'Appia antica e dell'Ardeatina, per lavori di terza corsia.”.
- e. “Sono troppi gli incidenti provocati anche da piccole distrazioni che attentano alla propria e all'altrui incolumità, con conseguenti disagi per rallentamenti e code...”.
- f. “Interrotte, per frane e smottamenti, anche la Statale 45bis all'altezza di Villanuova sul Clisi,...”.
- g. “Attenzione anche per leggere piogge sulla maggior parte delle regioni settentrionali.”.
- h. “Sulla A10, Savona-Ventimiglia, la circolazione, prima bloccata, in direzione Genova, per un incidente all'altezza di Pietra Ligure, è ripresa regolarmente.”.
- i. “In Campania, ricordiamo, è chiusa, per una manifestazione nel Comune di Caivano,...”.
- l. “Con catene montate il Foscagno e il Tonale, e, per la neve

- caduta nei giorni scorsi, con catene anche il colle della Madalena,..."
- m. "...dei rallentamenti si verificano per il recupero di due automezzi incidentati questa notte."
 - n. "Sulla A1 Milano-Bologna, per il ribaltamento di un autocarro, bloccato lo svincolo di Fiorenzuola d'Arda..."

Per quanto concerne, invece, quegli elementi nominali selezionati dalle locuzioni (*a causa di*) e *a seguito di*, diciamo che questi si realizzano con più frequenza come sintagmi determinanti definiti (44a-b) e (45a-b). Non mancano tuttavia esempi, per lo meno nel caso della locuzione (*a causa di*), in cui i sintagmi determinanti selezionati compaiono senza articolo espresso (43c).

La specificazione dell'effetto viene invece espressa dal punto di vista sintattico in tre modi differenti:

a. mediante teste nominali nei casi delle nominalizzazioni, come mostra (47):

- 47 a. "Attenzione anche per vento, abbastanza forte sulla riviera tosco-ligure."
- b. "Su quest'ultima Autostrada, rallentamenti per lavori tra Brescia e Desenzano in ambo le carreggiate."
- c. "In Alto Adige, temporanea interruzione per lavori sulla Statale 44 del Passo Giovo e nella zona della Val Passivia."

b. mediante il contenuto propositivo dell'intera struttura frasale, nei casi dei costrutti passivi, copulativi, riflessivi, riflessivi inerenti ed ergativi, come in (48):

- 48 a. "Dalle ore 14 di oggi, verranno istituite delle canalizzazioni, e quindi restringimenti di carreggiata, per lavori alla terza corsia..."
- b. "Per una dimostrazione da parte di autotrasportatori francesi, è bloccato il transito di mezzi pesanti sia al Frejus che al Monte Bianco."
- c. "Ed ancora sulla A1 Firenze-Roma, tra Valdarno ed Arezzo in direzione Sud, dei rallentamenti si verificano per il recupero di due automezzi incidentati questa notte."
- d. "Nella stessa regione, permane l'interruzione della Statale 639, nei laghi di Pusiano e di Garlate, per lavori in località Suello..."

c. e, in numero decisamente inferiore, mediante il contenuto predicativo dell'intero sintagma verbale nei casi dei costrutti attivi, come in (49):

- 49 “...segnaliamo la chiusura della Statale 12 del Brennero, dell'Abetone del Brennero, in località Colle Isarco, per lavori che verranno eseguiti nei giorni 15 e 16”.

Per quanto concerne la natura dei Sintagmi Nominali che esprimono l'effetto, diciamo che nei casi delle nominalizzazioni questi si realizzano quasi sempre come indefiniti. I questi casi, l'indefinitezza viene sempre realizzata mediante sintagmi determinanti senza determinante espresso, e le teste nominali possono comparire sia al singolare che al plurale: *attenzione* (47a), *prudenza*, *rallentamenti* (47b), *restringimenti*, *temporanea interruzione* (47c), ecc..

Quando invece abbiamo a che fare con casi in cui ad esprimere l'effetto contribuiscono congiuntamente soggetto-verbo e verbo-oggetto, i sintagmi determinanti con funzione di soggetto in un caso e di oggetto nell'altro possono realizzarsi sia come definiti (48b), (48d) e (49), che come indefiniti. I quest'ultimo caso, le teste nominali possono comparire in singolare o in plurale e senza determinante espresso, oppure possono comparire con il determinante espresso in una forma indefinita, o, infine, possono apparire modificate da quantificatori (48a) e (48c).

Un altro modo con cui viene espressa la relazione causa-effetto all'interno dei testi esaminati è dato da strutture frasali semplici in cui il verbo appartiene alla classe dei causativi. In tali contesti, la causa viene sempre espressa dal nominale con funzione di soggetto, mentre l'effetto dall'oggetto diretto se la costruzione è attiva. L'effetto viene espresso dal soggetto e la causa da sintagmi preposizionali [_{SP} da [SN]] se invece la costruzione si presenta in forma passiva. Si osservino a tale proposito gli esempi in (50):

- 50 a. “Al Centro, piogge, da questa mattina, creano problemi alla circolazione...”.
- b. “...dove lavori ad orario, tra le 8 e 30 e le 11 e tra le 14 e le 16, causano l'interruzione della Statale 45bis Gardesana-Occidentale...”.
- c. “Un altro grave incidente era avvenuto in Sicilia ieri sera, e provoca ancora la chiusura, nelle due direzioni di marcia, del raccordo autostradale...”.
- d. “...dopo i rallentamenti nella carreggiata in direzione di Roma causati dal maltempo.”.

Per quanto concerne, infine, l'ordine lineare con cui all'interno delle strutture frasali o nominalizzate vengono esplicitate la causa ed il suo effetto, indipendentemente dalle forme linguistiche che li esprimono, diciamo che nei notiziari di 'Onda Verde' si assiste ad una netta preferenza nel realizzare in primo luogo l'effetto e successivamente la causa che lo determina, ad esclusione delle costruzioni riportate in (50a-c), dove l'ordine causa-effetto risulta obbligatorio data la selezione semantica propria dei verbi causativi.

Questa caratteristica deve essere connessa al maggior valore propositivo che l'effetto possiede, ai fini performativi, rispetto alla causa.

5. *Gli elementi di coesione testuale nei notiziari di 'Onda Verde'.*

Diciamo che con elementi di coesione testuale intendiamo tutti quegli elementi linguistici che permettono di denominare un insieme di frasi come testo anziché come semplice lista di proposizioni.

In questa sezione, comunque, prenderemo in esame solo quegli elementi linguistici di coesione testuale la cui funzione primaria è quella di evitare, con la loro realizzazione, la ripetizione di uno stesso argomento espresso in precedenza tramite sintagmi o intere strutture frasali.

5.1. *Gli elementi deittici.*

Gli elementi di coesione testuale che vengono usati con maggior frequenza nei testi esaminati sono quelli con valore deittico. Infatti, abbondante è la presenza di dimostrativi ed avverbiali locativi. In (51) riportiamo alcuni esempi del primo e del secondo caso:

- 51 a. "Punte elevate di intensità sull'Autostrada A4 Milano-Venezia tra Brescia e Padova. Questa Autostrada verrà interrotta alle 22 di domani per lavori notturni...".
- b. "A seguito di una agitazione da parte degli autotrasportatori francesi, è sempre bloccato il traffico pesante al Frejus e all'autoporto di Aosta. Su quest'ultimo, fanno transitare solo i mezzi che trasportano bestiame,...".
- c. "In progressivo aumento la circolazione sulle strade ed Autostrade settentrionali, comunque, ancora non si registrano rallentamenti. Questi sono possibili più tardi, nelle ore di maggior afflusso veicolare,...".
- d. "In Lombardia, lavori ad orario possono provocare rallentamenti più tardi sulla Statale 583 Lariana, tra i chilometri 38 e 43; questo, tra le 9 e le 13, e tra le 14 e le 17."

- e. "...nel tratto Brescia-Desenzano, possono verificarsi dei rallentamenti in ambo i sensi di marcia. In seguito a ciò, l'area di servizio San Giacomo resterà chiusa...".
- f. "Rallentamenti sussistono ancora all'inizio della A4 Milano-Brescia, tra Viale Certosa e Viale Zara in direzione Venezia, e in direzione opposta tra viale Zara e viale Cormano. La situazione va qui però verso la normalizzazione."
- g. "In aumento il traffico sulle strade consolari che si dipartono dalla capitale e sul Grande Raccordo Anulare di Roma. Qui sono possibili rallentamenti in prossimità dei lavori,..."

In (51a-c) i dimostrativi, che strutturalmente occupano la posizione di specificatore del sintagma determinante, stabiliscono una relazione di coreferenza con sintagmi nominali espressi nella frase immediatamente superiore. Inoltre, essi possono comparire nella struttura insieme con la testa nominale che selezionano lessicalmente realizzata (51a), oppure possono comparire con la testa N vuota lessicalmente ma con un suo modificatore, di tipo aggettivale, realizzato (51b). Questi due casi sono quelli che con maggior frequenza compaiono nei testi di 'Onda Verde' nei contesti in cui la relazione di coreferenza viene a stabilirsi con un sintagma nominale. Sempre negli stessi contesti, si registra poi un uso minore di strutture in cui il dimostrativo si realizza da solo, cioè senza una testa nominale né un modificatore di questa espressi, come in (51c).

I casi presentati in (51d-e), invece, mostrano che nei testi di 'Onda Verde' i dimostrativi vengono utilizzati anche come elementi coreferenziali ad intere frasi. Quest'uso, però, compare in numero abbastanza ridotto.

Gli esempi in (51f-g) mostrano casi in cui gli elementi deittici, e quindi di coesione testuale, sono rappresentati da avverbiali locativi. In questi casi, gli elementi linguistici con cui stabiliscono relazione di coreferenza sono sempre sintagmi preposizionali locativi, ed i limiti di coreferenza neppure in questi casi vanno al di là della frase immediatamente superiore.

Inoltre, nei testi di 'Onda Verde' i dimostrativi vengono utilizzati anche come categorie coreferenti a qualche elemento proprio del contesto anziché del testo, come esemplificano i casi in (52):

- 52 a. "Il prossimo appuntamento alle 16 e 22 su questa stessa rete con altre notizie fornite da Polizia Stradale,..."
- b. "Pressoché invariata la situazione traffico, piuttosto scarso, in generale, in questa ultima domenica di gennaio."

5.2. *Le frasi relative.*

Nei testi di 'Onda Verde' è possibile notare un abbondante uso di costruzioni relative sia di tipo restrittivo che di tipo appositivo. Anche queste devono essere considerate, dal punto di vista testuale, come un altro tipo di realizzazione linguistica classificabile sempre all'interno di quei ricorsi di coesione testuale che stiamo esaminando in questa sezione. Osserviamo a tale proposito gli esempi in (53):

- 53 a. "I lavori che interessavano la Statale 231 di Santa Vittoria sono terminati. Qui il transito si svolge, ora, regolarmente".
 b. "I lavori, che comportano anche la chiusura dell'area di servizio di San Giacomo, dovrebbero terminare lunedì prossimo,...".
 c. "In Umbria, lavori alla galleria della Somma sulla Statale 3 Flaminia, che è percorribile a senso unico alternato per un breve tratto,...".
 d. "Per le altre notizie, attenzione alla nebbia, che ristagna sulla A13 Bologna-Padova, tra Occhiobello e Monselice,...".
 e. "Sulla tangenziale di Bologna si è ribaltato un mezzo pesante che ha perso il proprio carico all'altezza di Ramoverde,...".
 f. "Leggermente più movimentato in direzione di Firenze, in uscita da Roma e sul Grande Raccordo Anulare, dove si mantiene scorrevole anche in corrispondenza delle strettoie dovute a cantieri di lavoro."
 g. "Su quest'ultima A12, sono possibili rallentamenti in vari tratti, dove sono state istituite delle deviazioni,...".
 h. "Si raccomanda prudenza sul settore occidentale, dove piogge, anche a carattere temporalesco, possono ostacolare la circolazione."

Rispetto a tali costruzioni, si deve osservare che nei notiziari di 'Onda Verde' la relativizzazione coinvolge solo sintagmi nominali e sintagmi preposizionali locativi.

Nel primo caso, cioè quello di relativizzazione non-obliqua, i soli sintagmi nominali che sottostanno alla regola di relativizzazione sono quelli con funzione di soggetto. I sintagmi nominali oggetto diretto non vengono mai coinvolti nei testi in esame da tale regola sintattica. In questi contesti, l'unico elemento relativo che viene usato è *che*. La forma relativa *art+quale*, la cui realizzazione è possibile anche nelle relative appositive non-oblique, non viene mai utilizzata.

Nel secondo caso di relativizzazione menzionato sopra, cioè quello che coinvolge sintagmi preposizionali locativi, il solo tipo di

relativa che compare è quella appositiva. Inoltre, la sola forma di pronomi relativo che viene realizzata in tali contesti è *dove*, come mostrano gli esempi presentati in (53f-h).

La forma relativa *cui*, possibile solo in contesti obliqui, non compare mai nei testi di 'Onda Verde'.

Pochissimi, infine, sono i casi in cui vengono utilizzate relative libere. Uno di questi è riportato in (40d).

5.3. *Le forme clitiche.*

Un ultimo caso di coesione testuale di cui vogliamo occuparci qui, poiché molto diffuso nei notiziari di 'Onda Verde', è rappresentato dalle forme clitiche.

Anche queste vanno a stabilire una relazione di coreferenza con elementi linguistici espressi in precedenza, ed evitano così l'uso di strutture sintattiche più complesse e che potrebbero dar luogo a difficoltà nell'interpretazione. Osserviamo, a tale proposito, le frasi riportate in (54):

- 54 a. "La nebbia ristagna sulla A12 Sestri-Livorno, tra Pisa-Nord e Livorno. La visibilità è di 50-80 metri. In banchi, è presente sulle Autostrade abruzzesi tra Carsoli, Torano e Magliano de' Marzi. La ritroviamo sulla A1 Firenze-Roma-Napoli,...".
- b. «In provincia di Avellino, per una gara automobilistica, "Coppa dell'Irpinia", risulta interrotta, e lo sarà per tutta la giornata, la Statale 574 di Monte Terminio.».
- c. "Sempre fino al prossimo 3 febbraio, lo ricordiamo, è chiuso anche il casello di Dueville,...".
- d. "Infine, al Sud ci viene segnalata dalla Polizia Stradale in Sicilia, nella zona di Enna."
- e. "Se ne incontra sulla A21 Piacenza-Brescia per l'intero tratto,...".
- f. "...provocandone l'interruzione presso Riva del Garda fino al 15 maggio, esclusi i giorni di sabato e di domenica."

Nei testi di 'Onda Verde', i clitici accusativi, che sono le forme clitiche più utilizzate, compaiono a riprendere sintagmi nominali (54a), complementi aggettivali di strutture copulative e pseudo-copulative (54b), ed intere costruzioni frasali, come mostra (54c). Per quanto concerne quest'ultimo esempio, è interessante osservare che il clitico accusativo, anche se in maniera alquanto ridotta, viene usato nei testi in esame anche nella sua funzione cataforica.

Inoltre, in pochi casi, possiamo incontrare nei notiziari di 'Onda

Verde' clitici in forma dativa, come mostra (54d).

Il clitico *ne*, invece, compare abbondantemente, e sia nel suo valore partitivo, come mostra (54e), che in quello adnominale, cioè a riprendere sintagmi preposizionali genitivi, come accade in (54f).

È interessante notare, inoltre, che le forme clitiche accusative e dative compaiono nei testi di 'Onda Verde' solo in posizione proclitica. Pochissimi sono i casi in cui delle forme clitiche compaiono in posizione enclitica. Alcuni di questi sono rappresentati dal clitico *si* con interpretazione impersonale e, in un unico caso, con interpretazione reciproca.

Il clitico *ne* in posizione enclitica occorre invece due sole volte in tutti i testi esaminati.

Dal momento che in italiano standard, la non realizzazione lessicale del soggetto deve essere paragonata dal punto di vista interpretativo ai pronomi clitici pieni appena visti, anche il soggetto nullo deve essere considerato come un fenomeno di coesione testuale.

Nei testi di 'Onda Verde' esistono moltissimi casi in cui il soggetto non viene espresso lessicalmente. In tali casi, i limiti di relazione di coreferenza tra il soggetto nullo ed il suo antecedente può superare il dominio di più di una frase, come dimostra l'esempio in (55):

- 55 "Sulla A13 Bologna-Padova, la nebbia riduce la visibilità da Ferrara-Sud a Padova, sulla A27 Mestre-Vittorio Veneto, da Mogliano Veneto a Mestre. Visibilità ridotta anche sulla A4 Brescia-Padova, da Soave a Padova, sulla A22 del Brennero, da Verona a Nogherole Rocca, e sulla A4 Venezia-Trieste; è presente in banchi tra San Giorgio e Latisana."

Il sintagma nominale soggetto compare, invece, sempre espresso lessicalmente in tre uniche occasioni nei testi di 'Onda Verde'.

La prima di queste è quando all'interno del discorso ha funzione di elemento 'nuovo' dal punto di vista informativo. In questi casi è interessante osservare che il soggetto compare preferibilmente in posizione postverbale, indipendentemente dalla sua realizzazione più o meno complessa come costituente:

- 56 a. "Rimangono rallentamenti sulla A4 Brescia-Padova, tra Sommacampagna e Sirmione,...".
 b. "...dalle ore 14 di oggi è chiusa la stazione di Rho per lavori che dureranno fino a sabato prossimo, 3 febbraio."

La seconda occasione in cui il sintagma nominale soggetto compare lessicalmente espresso è invece quando all'interno di costruzioni

copulative, con ellissi verbale o meno, non è possibile recuperare immediatamente o in maniera non ambigua il suo antecedente.

La terza ed ultima occasione si registra, invece, quando la sua ripetizione svolge la funzione di ripresa dell'argomento del discorso. In questo caso, lo stesso sintagma nominale soggetto compare di solito accompagnato da elementi focalizzanti di tipo avverbiale – *ancora, solo*, ecc. – che fungono da operatori, oppure, in certi contesti, anche da connettivi.

6. *I verbi e i tempi verbali nei notiziari di 'Onda Verde'.*

Prima di prendere in esame i verbi ed i tempi verbali che compaiono nei notiziari di 'Onda Verde', esaminiamo due differenti strutture linguistiche che risultano essere caratteristiche dei testi in esame, e cioè la nominalizzazione e l'ellissi verbale.

I notiziari di 'Onda Verde' fanno abbondante uso delle nominalizzazioni. Diciamo che la caratteristica più evidente delle nominalizzazioni è che mediante la loro realizzazione si evita di far ricorso a strutture molto più complesse per esprimere uno stesso contenuto: il messaggio giunge quindi in forma più diretta, soddisfacendo quei requisiti di immediata e non ambigua ricezione da parte del destinatario di cui abbiamo parlato più volte in precedenza.

Alcuni esempi di nominalizzazione sono riportati in (57):

- 57 a. "Possibili rallentamenti anche sul Raccordo Autostradale Roma-Fiumicino."
 b. "Transito con catene montate sopra i 1800 metri in alta Lombardia."
 c. "...segnaliamo il blocco dei mezzi pesanti nel versante francese...".
 d. "In miglioramento la nebbia sulla A13 Bologna-Padova."
 e. "Rimaniamo sul Grande Raccordo per una segnalazione..."
 f. "Al Centro, in intensificazione il traffico sulla A11 Firenze Mare...".
 g. "In Campania, domani, 13 maggio, per lo svolgimento del rally 'Coppa dell'Irpinia', chiuse al traffico alcune strade della provincia di Avellino."
 h. "...parziale interruzione al passaggio dei partecipanti su strade Statali e Provinciali tra Salerno e Napoli."
 i. "Questo tratto rimarrà chiuso per lavori di ampliamento di terza corsia."

Altrettanto numerosa è la presenza di costruzioni frasali in cui si assiste ad ellissi verbale.

Costruzioni con ellissi verbale le ritroviamo nei casi in cui ad essere omesso è il verbo *essere* nella sua valenza di copula (58a-d)), in quella di ausiliare (58e-h), e in quella di verbo esistenziale (58i-n).

- 58 a. “Generalmente buone le condizioni viarie al Sud.”.
 b. “Buona la visibilità, ora, sulla A25 Torano-Pescara, prima ridotta tra Torano e Avezzano.”.
 c. “Sostenuto il traffico sulle tangenziali di Napoli.”.
 d. “Torniamo al vento. Forte su tutto il tratto Genova-Sestri-Livorno.”.
 e. “Sulla A9 Lainate-Chiasso, tolta l’uscita obbligatoria Como-Sud per i veicoli commerciali diretti verso la Svizzera.”.
 f. “Al Centro, terminati gli incolonnamenti sulla Roma-Napoli, tra Frosinone e Ceprano, in direzione sud, dove si era verificato un incidente...”.
 g. “Tornato regolare il traffico sulla A1, Bologna-Firenze, prima incolonnato per un incidente tra Rioveggio e Sassomarconi.”.
 h. “Andate via le nebbie sul tratto Bologna-Firenze dell’Auto-sole.”.
 i. “Al Centro, foschie sparse lungo le valli e i corsi d’acqua.”.
 l. “Rallentamenti anche più a Sud sulla tangenziale di Napoli, all’altezza della stazione di Fuorigrotta.”.
 m. “In Toscana, da oggi, lavori con conseguente interruzione della Statale 67 tosco-romagnola presso Empoli.”.
 n. “Nevicate al traforo del Monte Bianco e al Frejus.”.

Passiamo ora ad esaminare quali sono i verbi che nei notiziari di ‘Onda Verde’ compaiono con maggior frequenza, ed i tempi verbali ed i modi con cui vengono espressi.

Le costruzioni frasali che vengono maggiormente usate sono quelle dichiarative attive.

Molto numerose sono le frasi copulative in cui la testa del sintagma verbale è occupata dal verbo *essere* e, in numero minore, dai verbi appartenenti alla classe degli ‘pseudocopulativi’. Alcuni esempi di questi casi sono riportati in (59):

- 59 a. “Su questa Autostrada, il traffico è sempre intenso ma scorrevole.”.
 b. “È regolare, invece, la circolazione sulla A24 Roma-L’Aquila-Teramo,...”.

- c. "Tornando alla nebbia, è presente anche sulla A22 del Brennero,...".
- d. "La visibilità al Centro è ora buona ovunque."
- e. "...l'area di servizio San Giacomo resterà chiusa nelle carreggiate in direzione di Padova...".
- f. "Fino a domenica prossima rimarrà chiusa, in entrata, la stazione di Piovene Rocchette,...".

In tali costruzioni il soggetto può comparire, come mostrano gli esempi appena presentati, sia in posizione preverbale che in quella di post-predicato.

Sempre all'interno delle costruzioni attive, poi, si fa largo uso di verbi transitivi. Compaiono anche alcuni verbi intransitivi, un solo verbo appartenente alla classe dei meteorologici – *nevicare* – e pochi ergativi, riflessivi e riflessivi inerenti.

Le costruzioni passive non sono invece molto numerose. Queste, inoltre, si realizzano sempre, dal punto di vista temporale, in presente e a volte in futuro, e presentano come ausiliare sia il verbo *essere* che il verbo *venire*, come mostrano i casi in (60):

- 60 a. "Gli importi relativi alle cilindrate e alle regioni sono teletrasmessi da Televideo RAI...";
- b. "...rallentamenti sono segnalati, a tratti, nelle zone dei lavori.";
- c. "Vento forte viene segnalato sull'Adriatica...";
- d. "...alcune strade della provincia di Avellino verranno chiuse al traffico,...".

Per quanto concerne la scelta del modo verbale, i notiziari di 'Onda Verde' fanno uso quasi esclusivo del modo indicativo.

Il modo congiuntivo compare nei testi esaminati solo due volte, con le forme *siano* e *arrechino*, ed entrambe all'interno della seguente frase con valore finale:

- 61 "...affinché i viaggi a breve e a lungo raggio non siano motivo di disagi e non arrechino danni alla propria e all'altrui persona."

Il modo condizionale, invece, occorre solo 6 volte, tutte riportate di seguito in (62):

- 62 a. "...e foschie sparse che potrebbero diventare nebbia più tardi interessano tutta la Pianura Padana."

- b. "I lavori, che comportano anche la chiusura dell'area di servizio di San Giacomo, dovrebbero terminare lunedì prossimo, 28 gennaio."
- c. "I lavori in questione dovrebbero terminare lunedì prossimo."
- d. "...ricordiamo i possibili rallentamenti che potrebbero verificarsi sulla A15..."
- e. "Sulla stessa A4, in giornata, dovrebbero terminare i lavori alla stazione di Soave."
- f. "...lavori che dovrebbero terminare giovedì prossimo, 24."

È interessante osservare, guardando gli esempi appena presentati, che il condizionale viene espresso solo da verbi modali.

All'interno del modo indicativo, si osserva un uso abbondante e quasi esclusivo del tempo presente, sia nelle costruzioni attive (63a-c) che in quelle passive (60a-c) e (63d):

- 63 a. "Ricordiamo, in Piemonte, l'interruzione della Statale 592 di Canelli..."
- b. "...sopra i 1600 metri occorrono le catene montate".
- c. "In Toscana, fino alle 18, si transita a senso unico alternato..."
- d. "Vento forte è segnalato anche sull'Adriatica..."

Il tempo futuro occorre, invece, 53 volte in tutto nei testi esaminati. La maggior parte di tali occorrenze interessano verbi copulativi e pseudocopulativi, come *essere*, *rimanere*, *restare*, ecc.. Molte occorrenze in futuro le ritroviamo anche all'interno di costruzioni passive e poche, solo 11 in tutto, per la precisione, interessano verbi di azione in forma attiva. Si osservi a tale proposito gli esempi in (64):

- 64 a. "...l'area di servizio San Giacomo resterà chiusa..."
- b. "...rimarrà chiuso nelle due direzioni il casello di Rho."
- c. "...la Statale 15 via Flavia verrà interrotta per lavori,..."
- d. "La Statale sarà chiusa ad orario tra le 9 e le 11 e 30..."
- e. "...la Superstrada Lecco-Strino-Falentes subirà limitazioni,..."
- f. "...che si concluderà oggi all'autodromo di Misano Adriatico."
- g. "...si svolgerà la 5° tappa del 'Giro d'Italia' Sora-Teramo 247 chilometri."

L'uso dei tempi al passato risulta invece molto limitato. Si registrano solo 4 occorrenze in tutto in imperfetto, tre delle quali all'interno di frasi relative, ed altre 4 occorrenze in trapassato prossimo.

Il tempo passato più usato nei testi di 'Onda Verde' risulta essere il passato prossimo. Anche questo però è presente in pochi casi, 43 in totale. Di questi, 13 occorrenze le ritroviamo all'interno di costruzioni passive – "...è stato reso utilizzabile da ieri,..." –.

Per quanto concerne le costruzioni attive in passato prossimo, si registrano solo due esempi di verbi che selezionano l'Ausiliare *avere*. In tutti gli altri casi i verbi attivi che compaiono realizzati in passato prossimo appartengono alla classe dei riflessivi – "...si è ribaltato un mezzo pesante..." – , a quella dei riflessivi inerenti – "...si sono verificati dei rallentamenti..." – , a quella degli ergativi – "È invece tornato alla normalità il traffico..." – e a quella molto meno numerosa dei meteorologici – "È nevicato sulle Dolomiti..." .

Infine, è importante osservare, in relazione sempre alle forme verbali utilizzate, che nei notiziari di 'Onda Verde' si ricorre raramente all'uso dei verbi modali. In totale essi compaiono solo 21 volte. Di queste, l'unico verbo modale che compare nei tempi presente e futuro dell'indicativo è il verbo *potere* . Il modale *dovere* appare invece 4 volte in tutto, e sempre al modo condizionale. Alcuni esempi sono riportati in (65):

- 65 a. "In Lombardia, lavori ad orario possono provocare rallentamenti..."
 b. "...attenzione per nebbia, che può ostacolare la circolazione sulla A12 Sestri-Livorno..."
 c. "Sulla stessa A4, in giornata, dovrebbero terminare i lavori alla stazione di Soave."

Maggiore, invece, risulta essere l'uso dei verbi aspettuali, anche se le uniche forme presenti nei notiziari di 'Onda Verde' sono *cominciare*, *continuare* e *stare*. Si osservi (66):

- 66 a. "E la circolazione comincia ad intensificarsi al Nord,...";
 b. "Continua a nevicare al Nord e in provincia di Bolzano,...";
 c. "Sta nevicando forte sui percorsi alpini della provincia di Udine e di Belluno."

7. La struttura frasale dei notiziari di 'Onda Verde'.

Le frasi che compongono i notiziari di 'Onda Verde', siano esse con ellissi verbale, o con verbo espresso, sono in generale abbastanza

brevi e poco complesse dal punto di vista della subordinazione. Si assiste, infatti, ad una netta preferenza per una struttura di tipo paratattico.

Pertanto, molto poche risultano essere le completive, che occorrono solo in posizione di complemento di verbi quali *dire*, *informare*, *ricordare*, e *segnalare*, come mostra (67):

- 67 a. “Ricordiamo, inoltre, che sempre su questa Autostrada, a causa dei lavori in corso da oggi fino a lunedì 28 gennaio, nel tratto Brescia-Desenzano, possono verificarsi dei rallentamenti...”.
- b. “L’ANAS del Friuli Venezia Giulia segnala che, dalle ore 10 di domani, lunedì 29 gennaio, la Statale 15 via Flavia verrà interrotta...”.
- c. “Diciamo subito che, a causa di un incidente sulla A1 Milano-Bologna, il traffico è fortemente rallentato,...”.
- d. “Per le altre notizie, anticipiamo che, dalle ore 9 di domani, lunedì 21, alle ore 6 del 23 maggio prossimo, chiuso per lavori il ramo di interconnessione...”.

Con tali verbi e con il verbo *consigliare* le completive si realizzano, per un totale di 6 volte, anche in forma infinitiva. Alcuni esempi di questo tipo sono riportati in (68):

- 68 a. “Pertanto, si consiglia agli utenti di utilizzare itinerari alternativi...”.
- b. “Tuttavia, raccomandiamo scrupolosamente di osservare le norme del codice stradale...”.

Inoltre, nei testi di ‘Onda Verde’ risulta essere molto bassa anche la presenza di costruzioni frasali di tipo aggiunto.

Poche risultano essere le frasi gerundive (69):

- 69 a. “Tornando alla nebbia, è presente anche sulla A22 del Brennero,...”.
- b. “Concludiamo informando che, da giovedì prossimo, primo febbraio, potranno essere pagate le tasse automobilistiche...”.

e ancor meno le frasi infinitive con valore finale. Queste, non superano il numero di 3, e tutte sono riportate di seguito:

- 70 a. “Apriamo il notiziario per segnalare che, sulla A12 Genova-Sestri, per un incidente è bloccata la carreggiata...”.

- b. "...mentre chi proviene da Catania per accedere in Autostrada è dirottato su percorsi alternativi all'interno della città."
- c. "In Lombardia, per consentire l'installazione di pannelli di segnaletica, dalle ore 17 alle 22 e dalle ore 19 alle 22 di oggi, la Superstrada Lecco-Strino-Falentes subirà limitazioni,..."

Infine, osservando gli esempi in (71):

- 71 a. "Traffico sostenuto in direzione delle principali località turistiche marine e montane, senza però creare grossi disagi agli automobilisti."
- b. "Prima di cedere la linea, ricordiamo che tra le ore 22 e 30 di questa sera e le ore 6 di domani verrà chiusa la A1 Milano-Bologna,..."

aggiungiamo che nei testi di 'Onda Verde' le frasi aggiunte con valore eccettuativo (71a) compaiono solo 7 volte. Le frasi temporali sono invece 6 in tutto (71b), e di queste, quattro si presentano in forma ridotta.

Bibliografia:

- ABNEY, S. (1986): *The English Noun Phrase in its Sentential Aspect*, PhD dissertation, MIT, Cambridge, Mass.
- BELLETTI, A. (1982): "Morphological' Passive and Pro-Drop: the Impersonal Construction in Italian", in *Journal of Linguistic Research*, 2.1.
- BELLETTI, A. (1984): "Unaccusative as Case Assigners", manoscritto, MIT/Scuola Normale Superiore, Pisa.
- BURZIO, L. (1986): *Italian Syntax. A Government and Binding Approach*, Foris, Dordrecht.
- CHOMSKY, N. (1957): *Syntactic Structures*, Mouton, L'Aia.
- CHOMSKY, N. (1986a): *Knowledge of Language: Its Nature, Origin and Use*, Praeger, N.Y.-London.
- CHOMSKY, N. (1986b): *Barriers*, The MIT Press, Cambridge, Mass.
- CONTE, M. E. (1978): (a cura di) *La Linguistica testuale*, Feltrinelli, Milano.
- DAVIDSON, D. and G. HARMAN (1972): (eds.) *Semantics of Natural Language*, Reidel, Dordrecht.
- DELMONTE, R. (1989): (a cura di) *Lessico, Strutture e Interpretazione*, Unipress, Padova.
- GIORGI, A. and G. LONGOBARDI (1991): *The Syntax of Noun Phrases*, Cambridge University Press, Cambridge UK.
- GRIMSHAW, J. (1990): *Argument Structure*, MIT Press, Cambridge, Mass.
- HIGGINBOTHAM, J. (1983): "Logical Form, Binding and Nominals", in *Linguistic Inquiry*, 14.3.

- JACKENDOFF, R. (1972): *Semantic Interpretation in Generative Grammar*, The MIT Press, Cambridge, Mass.
- JACKENDOFF, R. (1983): *Semantics and Cognition*, The MIT Press, Cambridge, Mass.
- JAKOBSON, R. (1960): "Linguistics and Poetics", in T. A. Sebeok (ed.) *Style in Language*, N.Y.-London.
- LASNIK, H. (1976): "Remarks on Coreference", in *Linguistic Analysis*, 2.
- LONGACRE, R. E. (1985): *The Grammar of Discourse*, Plenum Press, N.Y.-London.
- MARTIN, R. (1984): *Logico-Linguistic Papers*, Foris, Dordrecht.
- MORTARA-GARAVELLI, B. (1974): *Aspetti e problemi della Linguistica Testuale. Introduzione a una ricerca applicativa*, Giappichelli, Torino.
- MORTARA-GARAVELLI, B. (1978): "La Linguistica Testuale: lineamenti e temi di ricerca", in *Orientamenti pedagogici XXV*, 5.
- RENZI, L. (1988): (a cura di) *Grande Grammatica italiana di consultazione*, Vol. 1 e 2, Il Mulino, Bologna.
- SEGRE, C. (1979): "La natura del testo", in *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Einaudi, Torino.
- SERRA BORNETO, C. (1992): (a cura di) *Testi e Macchine. Una ricerca sui manuali di istruzioni per l'uso*, FrancoAngeli, Milano.
- VAN DIJK, T. A. (1977): *Text and Context. Exploration in the Semantics and Pragmatics of Discourse*, Longman, London.
- VON WRIGHT, G.H. (1963): *Norm and Action*, Routledge and Kegan Paul, London.
- WERLICH, E. (1975): *Typologie der Texte*, Quelle & Meyer, Heidelberg.



Eugenio Burgio

IL RISO DELL'«ENFANT TROUVÉ»: *VIE DE SAINT
GRÉGOIRE*, VV. 683 SGG.
NOTA SULLE «RADICI STORICHE»
DI UN MOTIVO NARRATIVO

L'intreccio della *Vie de saint Grégoire* esercita una sorta di irresistibile richiamo sul ricercatore di filologia medievale che si azzardi a frequentare il dominio degli studi etnologico-antropologici. Un richiamo nutrito di indicazioni, anche frammentarie e inconsapevoli, a pratiche rituali, credenze, atteggiamenti mentali che oggi, dopo più di un secolo di ricerche sulle tracce dell'esotico 'selvaggio', si ascrivono a comune pertinenza delle società e culture 'premoderne', antiche (Medioevo rurale e feudale compreso) o a noi contemporanee; indicazioni, frammenti, segni del testo che lasciano intravedere, forse in maniera illusoria, la possibilità di una connessione in un quadro provvisto di senso ¹.

¹ In ambito medievistico, lo studio delle 'radici storiche' e delle ragioni antropologiche di credenze popolari, pratiche rituali, atteggiamenti mentali diffusi nel mondo rurale dell'Europa medievale, e rintracciabili nelle testimonianze, letterarie o d'altro genere e intenzione, dei chierici *litterati*, è un campo di ricerca che, da una ventina d'anni a questa parte, gode di ottima salute ed è animato da vigorose polemiche. Le ragioni di questo studio (e del rinnovamento metodologico che esso comporta) consistono nelle argomentazioni – che sottoscrivo pienamente – di Aron Ja. Gurevič: «[...] il Medioevo si distingue nettamente dall'Età moderna. La mentalità degli uomini di quell'epoca, la loro condotta sociale, la loro cultura impregnata di religiosità e di concezioni magiche, risultano esotici agli occhi dell'uomo contemporaneo, lo colpiscono per l'apparente stranezza. [...] il Medioevo si distingue proficuamente dall'antichità per l'incomparabilmente maggiore ricchezza delle fonti e, insieme, dall'Età moderna studiando la quale gli studiosi soffrono inevitabilmente per la loro abbondanza e la loro diversità; l'inesauribilità del loro fondo costituisce, infatti, un ostacolo all'individuazione di ciò che è fondamentale e condanna gli storici alla frammentarietà della costruzione. È più facile ricomporre il quadro della cultura medievale come totalità che non il quadro della cultura dei periodi a noi più vicini. [...] Il Medioevo, che l'epoca dell'antichità separa in Europa dall'età dello stato primitivo, aveva nel contempo con quest'ultima, per lo meno nelle sue prime tappe, molto in comune. [...] [Per questo] l'applicazione dei metodi elaborati dagli antropologi e dagli etnologi al materiale medievale ha dato risultati sostanziali. Così, *l'esotismo del Medioevo, la sua sistematicità interiore, la distanza dalla quale lo si deve guardare*, tutto questo non poteva non contribuire a farlo diventare il campo principale e privilegiato di applicazione dei nuovi metodi di ricerca.» [«Sul signifi-

Banco di prova per il tentativo di connessione che qui si arrischia è un movimento narrativo del poemetto agiografico su cui già ho indagato². Appena nato, e ancora privo di nome, Gregorio, frutto degli illeciti amori tra il conte d'Aquitania e sua sorella, viene esposto, chiuso in una botticella e deposto su una barchetta, alle onde del mare. Dopo un periglioso viaggio notturno (vv. 603-16), la barchetta arriva nei pressi di una costa, e viene recuperata da due pescatori che lavorano per un monastero vicino al mare (vv. 617-48). Dopo essere tornati a riva portando con sé il *tonel*, la botticella che hanno trovato a bordo della barchetta, i due pescatori ne contendono il possesso all'abate del monastero, capitato per caso sulla spiaggia (vv. 649-62); il trio è attirato dal suo contenuto a causa del pianto che si leva dal suo interno (vv. 663-78). Per ordine dell'abate, i due sfondano il *tonel* e vi trovano il bambino (vv. 679-82); quindi (vv. 683-90)

Puis descuevrent l'enfant le vis,
 Et il jeta l'abé un ris:
 Tant i a gente creature,
 Nus hom n'en set dire mesure.
 Quant l'abes vit le gent vallet
 Qui li a fait le riselet,
 Andeus ses mains viers Dieu en tent
 Qui li a fait si gent present.

Il bambino sarà poi accolto e allevato nella comunità intorno al monastero, diventerà il novizio prediletto dell'abate, e il suo destino sarà segnato dallo stigma dell'Elezione. Ma il destino del nostro eroe non ci interessa. Ci interessa invece lo scoppio di risa del trovatello, appena uscito dal *tonel*.

* * *

cato della cultura medievale per il nostro tempo e per il pensiero contemporaneo», in *Lezioni romane*, Torino, Einaudi 1991, pp. 67-85 (alle pp. 79-81: il corsivo è mio)].

Oltre agli studi di un *auctor* come Jacques Le Goff (in buona parte raccolti in *Pour un autre Moyen Age*, Paris, Gallimard 1977; *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard 1985 [tr.it., *L'immaginario medievale*, Roma-Bari, Laterza 1988]; *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, Laterza 1984), segnalerai, per un primo approccio: il volumetto di JEAN-CLAUDE SCHMITT, *Medioevo «superstizioso»* [1988], tr.it., Roma-Bari, Laterza 1992; la notevole sintesi di ARON JA. GUREVIČ, *Contadini e santi. Problemi della cultura popolare nel Medioevo* [1981], tr.it., Torino, Einaudi 1986, e l'affascinante ricerca di CARLO GINZBURG, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi 1989.

² In «Il sale nella culla. Una pratica folklorica nella narrativa antico-francese», *Studi medievali* 34 [3^a s.] (1993), pp. 1-50. Qui citato secondo l'abbreviazione *Sale*. Riferimenti (e citazioni) al poemetto rimandano a: *La vie de saint Grégoire*, edizione critica a cura di EUGENIO BURGIO, Venezia, Cafoscarina 1993.

Gregorio non è il solo trovatello della letteratura oitanica a comportarsi in questo modo. Il romanzo *Galeran de Bretagne* (inizio del XIII secolo)³ descrive le peripezie di Fresne, esposta dalla madre subito dopo la nascita⁴; abbandonata sotto un frassino, la neonata è raccolta il mattino seguente dalle monache del monastero di Beauséjour, e portata al cospetto della badessa Ermine, a cui rivolge immediatamente un sorriso (vv. 968-9):

Li enfans fait semblant de joye,
Un ris jecte moult doucement:

...

In maniera speculare, il motivo può essere incardinato nell'intreccio *prima* e non dopo il racconto dell'esposizione⁵. Nel *roman de Thèbes*, il piccolo Edipo riesce a evitare la morte, a cui l'ha destinato il padre Laio, sorridendo ai suoi carnefici: dopo quel sorriso, i servitori del re di Tebe non riescono a portare a termine il loro dovere (vv. 103 sgg.)⁶:

Cil* sont ja loing de la cité, *[i servitori]
en un gaut en sont entré;
descouvert ont le filz le roi
d'un sydoine qu'il ot o soi.

³ Cfr. LUCIEN FOULET (ed.), Jean Renart [sic], *Galeran de Bretagne*, Paris, Champion 1925 [CFMA]. Per la letteratura critica sul romanzo rimando a *Sale*, note 2 e 9.

⁴ La donna, Madame Gente, ha partorito due gemelle: fatto che, se risaputo, provocherebbe il *blasme* generale, perché, come spiega Marie de France nel *lai* (che fornisce al romanzo il contenuto narrativo) *Fresne*, vv. 37-42, «... / Nus savum bien qu'il i afiert: / Unques ne fu mie ja nen iert / Ne n'avendrat cele aventure / Qu'a une sule porteüre / Une femme deus enfanz eit, / Si dui humme ne li unt feit». (Cito dall'edizione *Les lais de Marie de France*, publiés par JEAN RYCHNER, Paris, Champion 1969 [CFMA]). Sulla convinzione, condivisa dalle società tradizionali e 'primitive', della natura mostruosa dei parti gemellari, cfr. MAURIZIO BETTINI, «Lettura divinatoria di un incesto», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 12 (1984), pp. 145-59 (alle pp. 156-7), e *Sale*, nota 3.

⁵ Ed è in questa forma che viene registrato da STITH THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*, Copenhagen, Rosenkilde & Bagger 1958: S.350.1. «Infant condemned to death saved by a smile». Il mito irlandese inventariato sotto questa sigla è riassunto, in K.512.0.1. («Compassionate executioner»), in questi termini: «Slaves charged with killing (drowning) the infant heroine are touched by her 'laughing smile' and put her in a caltherd (hollowtree), where she is found by cowherds, who rear her.»

⁶ *Le roman de Thèbes*, publié par GUY RAYNAUD DE LAGE, Paris, Champion 1966-1968 (2 voll.) [CFMA]. Il *roman*, rielaborazione del poema di Stazio, è di poco anteriore (metà del XII secolo) alla *Vie de saint Grégoire*.

Cil fu petiz, ne sot la sort
 ne ne s'aperçut de sa mort;
 tendi ses mains *et si lor rist*
 comme a sa norrice feïst,
et pour le ris qu'il a gité
 conmeü sunt de grant pité
 et dient tuit: «Pechié feron,
 quant il nos rit, se l'ocion.»

* * *

La medesima articolazione narrativa individuata nel *roman* edipico (motivo che, assicura Lowell Edmunds, «was unknown in the ancient tradition for Oedipus»⁷) è riconoscibile nel racconto dell'esposizione di Paride, secondo la versione narrata, a metà del XII secolo, dal canonico di Saint-Victor Simon *Aurea capra*⁸. Rielaborando (secondo Manitius) le narrazioni di Iginio e Ovidio⁹, il canonico spiega come Priamo, reso inquieto dalla spiegazione offerta dagli indovini di corte a un sogno premonitore della moglie Ecuba,

⁷ LOWELL EDMUNDS, «Oedipus in the Middle Ages», *Antike und Abendland* 22 (1976), pp. 140-55 (a p. 145 nota 21); Edmunds segnala che il medesimo motivo appare nella tragedia di John Dryden (con la collaborazione di Nathaniel West) *Oedipus* (1678), IV, scena I: «... in this man's arms, / I saw you smiling at a fatal dagger, / Whose point he often offered at your throat; / But then you smiled, and then he drew it back, / Then lifted it again, – you smiled again: / 'Till he at last in fury threw it from him, / And cried aloud, – the Gods forbid thy death.» (È il pastore che trovò Edipo nella Focide – portandolo poi al re di Corinto – a parlare, rivolgendosi all'eroe. Cito dall'unica edizione della tragedia che ho sotto mano: *The Works of John Dryden [...] illustrated [...] by Walter Scott, Esq.*, London-Edinburgh, Miller-Ballantyne 1808, VI, pp. 197-8).

⁸ Poco o nulla si sa di questo personaggio, autore (intorno al 1152) di un'opera di circa un migliaio di distici elegiaci, in due libri – il primo («Divitiis ortu...») dedicato alla guerra di Troia, il secondo («Ignibus Eneas...») alle peregrinazioni di Enea; cfr. MAX MANITIUS, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München, Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1931, III, pp. 646-7. Il soprannome *Aurea capra* è attestato nel colophon dell'opera nel testimone più importante della tradizione manoscritta, il ms. Paris, B.N. f.fr. 8430: dal quale (c. 17r) LÉOPOLD CONSTANS, *La légende d'OEdipe. Étudiée dans l'Antiquité au Moyen Age et dans les temps modernes, en particulier dans le «Roman de Thèbes»*, Paris, Maisonneuve 1881, pp. 354-5 (alla cui lettura devo la segnalazione), trae la citazione del terzetto di distici di cui qui si discute: citazione che riporto sulla scorta dell'edizione del I libro, contenuta nel volume CLXXI [1854] della *Patrologia latina* di J.P. MIGNE, coll. 1147-53 (col. 1148c-d).

⁹ Iginio, *Fabulae* cap. XCII,1-3: «Priamus..., uxor eius praegnans in quietem vedit se facem ardentem parere ex qua serpentes plurimos exisse. id uisum omnibus coniecturibus cum narratum esset, imperavit quicquid pareret necaret, ne id patriae exitio foret. postquam Hecuba peperit Alexandrum, datur interficiendus, quem satellites misericordia exposuerunt; eum pastores pro suo filio repertum expositum

avesse ordinato ai suoi servi di portare Paride, appena nato, sul monte Ida perché lo sopprimessero, ma (vv. 21-6)¹⁰:

Nunc puerum natum per jussum regis in Idam
 servi tollentes ense necare parant.
 Sed puer aspiciens ensem radiare coruscum,
 arridet gladio nescius ense necis:
 Quod percussurus cernens cor flectit, et ictum,
 et ferus et feriens desinit esse simul.

Paride salva la sua vita, e verrà quindi raccolto e allevato da dei pastori: per tornare, adulto, a Troia, a compiere quel destino di distruzione che un sogno aveva annunciato ai genitori¹¹.

Infine, un episodio che Lowell Edmunds ha ripescato questa volta dalla storia antica: la narrazione leggendaria della nascita di

educarunt eumque Parim nominauerunt.» (ed. H.I.ROSE, Leyden, Sijthoff 1957, p. 67). Nella breve allusione all'episodio, Ovidio, *Heroides* XVI,43-50, riferisce solo del sogno di Ecuba e della sua interpretazione da parte degli indovini.

¹⁰ Nel codice parigino usato da Constans i vv. 23-5 suonano: «Arridet gladio radianti parvulus, illum / arridere putans qui sibi tristis erat. / Sed percussurus... ». Constans, *loc.cit.*, osserva che il motivo, nello stesso episodio mitico, ritorna nel *Trojanischer Krieg* composto da Konrad von Würzburg (tra il 1281 e il 1287), vv. 474-81 (nell'ed. ADELBERT VON KELLER, Stuttgart 1858, repr. Amsterdam, Rodopi 1965): «dô vor des kindes angesiht / schein daz swert sô lôtervar, / und ez dar inne wart gewar / des bildes und des schaten sîn: / seht, dô began daz kindelîn / die zwêne mortgîtigen man / sô rehte suoze lachen an, / daz si'z ungerne sluogen.» Va sottolineato il fatto che l'episodio (come tutta la narrazione dell'infanzia di Paride) è assente in quella che comunemente è considerata la fonte prima del romanzo medio-altotedesco (cfr. E. LIENERT, «Konrad von Würzburg», in *Lexikon des Mittelalters*, München-Zürich, Artemis, V [1991], coll. 1366-8): il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure (di cui si veda l'edizione curata da Léopold CONSTANS, Paris, Firmin-Didot 1904-1912 [SATF]) – che si limita a narrare (vv. 3845-942) la vicenda del giudizio delle dee, collocandolo *dopo* il ritorno di Paride a Troia.

¹¹ Constans, *loc.cit.*, si interroga sulle relazioni tra il poema mediolatino e romanzo volgare nel ricorso al motivo: dipendenza da una fonte comune o consapevole imitazione di un testo sull'altro? Il doppio interrogativo di Constans trova la sua misura, ed il suo limite, in una *Quellenforschung* intesa come percorso a ritroso lungo una linea genealogica (la stessa che lo spingeva a pensare che le differenze tra *Thèbes* e Stazio andassero spiegate con l'esistenza di una interposita elaborazione latina in prosa della materia tebana). Ipotesi per ipotesi, mi pare più intrigante un accordo poligenetico: intrigante perché accomuna due eroi mitici che, come hanno dimostrato MAURIZIO BETTINI e ALBERTO BORGHINI («Il bambino e l'eletto. Logica di una peripezia culturale», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 3 [1979], pp. 121-53), sono *strutturalmente* simili: tutti e due esposti perché pericolosi per le sorti della loro patria, tutti e due cresciuti fuori da essa, tutti e due responsabili della rovina di Tebe e Troia, per aver scelto in moglie la donna 'sbagliata' – Edipo una *troppo vicina* (sua madre), Paride una *troppo lontana* (Elena, straniera e sposata ad altri).

Cipselo (*Kýpselos*), tiranno di Corinto dal 657 a.C. Narra Erodoto, V,92 β-δ, che nei tempi più antichi la città era retta da un governo oligarchico nelle mani dei Bacchiadi, un *génos* che radicava la sua forza politica nell'endogamia. Uno di loro, Anfione, aveva una figlia zoppa, Labda, che nessun Bacchiade volle maritare e che andò sposa a un Lapita, Eetione. Dopo un periodo di sterilità, l'oracolo delfico annunciò alla coppia la nascita di un erede, che avrebbe distrutto il potere degli oligarchi. Venuti a conoscenza di ciò, i Bacchiadi decisero la morte del bambino: dieci di loro si recarono alla casa di Eetione, con un pretesto si fecero consegnare da Labda il neonato, e (92 γ 3)

Ἐπειτε ὄν ἔδωκε φέρουσα ἡ Λάβδα, τὸν λαβόντα τῶν ἄνδρῶν θείῃ τύχῃ προσεγέλασε τὸ παιδίον...

Turbati dal suo sorriso, gli uomini lo riposero nelle braccia di Labda e si allontanarono dall'abitazione; ci ripensarono, tornarono indietro – ma la donna, che li aveva casualmente ascoltati, aveva fatto in tempo a nascondere il bimbo in un alveare vuoto (*es kypselēn*, da cui il nome *Kýpselos*), sottraendolo alla morte, consegnandolo al destino profetizzato dall'oracolo, e pienamente compiuto una volta adulto¹².

* * *

Il piccolo *corpus* di testi fin qui esaminati si mostra compatto nel calettare il motivo 'sorriso del trovatello' all'interno della sequenza: 'allontanamento del neonato dalla propria famiglia (motivato da sogni, profezie, illeciti sessuali) – abbandono in balia della natura – ritorno del neonato allo spazio civilizzato'; una sequenza che è l'*ouverture* di un importante modello narrativo delle tradizioni mitologiche e folkloriche, e presenta nella sua articolazione più di una

¹² Sul contesto storico del reggimento oligarchico di Corinto (747-657 a.C.) e sulla figura di Cipselo ho consultato i commenti erodotei di BIAGIO VIRGILIO (*Commento storico al quinto libro delle «Storie» di Erodoto*, Pisa, Giardini 1975, pp. 111-21) e di W.W. HOW & J. WELLIS (*A Commentary on Herodotus*, Oxford, Clarendon Press [1912] 1968, II, pp. 51-5), oltre alla voce «Kypselos. 2» in *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertums-Wissenschaft*, München, Druckenmüller, XII 1 [1924], coll. 119-26. Si veda infine J.-P. VERNANT, «Il tiranno zoppo: da Edipo a Periando» [1981], tr.it. in J.-P. VERNANT & P. VIDAL-NAQUET, *Mito e tragedia due*, Torino, Einaudi 1991, p. 31-64 (pp. 42 sgg.).

pertinente connessione con l'esperienza dei rituali di iniziazione. Ma su questo tornerò più avanti. Partirei piuttosto da alcune osservazioni di Michail Bachtin. Analizzando il rapporto tra il riso e la festa nella cultura popolare medievale (un rapporto molto stretto, dato che «nel Medioevo il riso era assegnato alla festa [...], era *riso di festa* per eccellenza»), Bachtin si preoccupa di sottolineare¹³

[...] il sostanziale rapporto del riso della festa con il tempo e con l'alternanza delle stagioni. La ricorrenza annuale della festa si ravviva e diventa palpabile soprattutto nel suo aspetto extraufficiale, comico e popolare. In questo caso si ravviva il legame con l'alternanza delle stagioni, con le fasi solari e lunari, con la morte e la rinascita della vegetazione, con la successione dei cicli agricoli. E in questa successione è dato un accento positivo all'elemento del nuovo che sta per arrivare, per rinascere. Tale elemento acquista un significato più profondo e più ampio: in esso erano racchiuse tutte le speranze popolari di un futuro migliore, in un ordinamento sociale ed economico più giusto, in una nuova verità.

L'organica associazione tra «il tema della *nascita del nuovo, del rinnovamento*», e quello della «*morte del vecchio*» (Rabelais, p. 90), e il radicato consistere di questi temi nel ciclico movimento della rinascita naturale che caratterizza la fenomenologia medievale del carnevalesco e della festa, non è soltanto il retaggio della tradizione dei *Saturnalia*, ma affonda le sue radici nell'antichissima convinzione che «Lachen als Äußerung der Lebenslust kann den Bann des Todes brechen und Leben bewirken.» Il materiale tramandatoci al riguardo dalle fonti mitologiche, storiografiche, etnologiche è ricchissimo, molto eloquente¹⁴.

¹³ MICHAÏL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* [1965], tr.it., Torino, Einaudi 1979, pp. 91-2 [a cui rimando con la sigla *Rabelais*]. La citazione tra caporali è a p. 89, e i corsivi sono dell'autore.

¹⁴ La citazione dalla voce «Lachen», in: HANNES BÄCHTOLD-STÄUBLI (ed.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin-New York, de Gruyter, V [1936 = 1987], coll. 868-84 (col. 868). La letteratura secondaria sull'argomento analizza spesso le medesime fonti, sicché vi farò qui ricorso solo per discutere specifiche interpretazioni. Oltre alla voce del dizionario di Bächtold-Stäubli (d'ora in poi: *Lachen*) ho consultato: SALOMON REINACH, «Le Rire rituel» [1911], in *Cultes, Mythes et Religions*, Paris, Leroux 1912, IV, pp. 109-29 (il contributo più significativo, sia per la raccolta delle testimonianze che per l'impostazione interpretativa; qui: *Rire*); EDUARD NORDEN, *Die Geburt des Kindes. Geschichte emer religiösen Ideen*, Leipzig-Berlin, Teubner 1924, pp. 59-72 (presentazione e discussione di fonti per la più parte latine; qui: *Geburt*); VLADIMIR JA. PROPP, «Il riso rituale nel folclore. A proposito della fiaba di Nesmejana» [1939], in *Edipo alla luce del folclore*, Torino, Einaudi 1975, pp. 41-81 (alla discussione del materiale discusso da Reinach – da cui trae anche la sua interpretazione –, aggiunge un *dossier* di materiale etnologico e folklorico; qui: *Riso*). Non mi è stato possibile recuperare il saggio di FEHRLE, «Das Lachen im Glauben der Völker», *Zeitschrift für Volkskunde* [N.F.] 2 (1930), pp. 1

Le fonti mitologiche. L'*aition* che spiega la nascita dei misteri eleusini, è conservato in una doppia versione¹⁵.

[a.] *Inni omerici*, II, vv. 186-230. Giunta sulla piana di Eleusi alla ricerca della figlia Persefone, rapita dal dio dei morti, Demetra *hōrēphōros*, ('Demetra apportatrice di messi', v. 192) accetta l'ospitalità del re Cèleo ed entra nella sua casa. Lì la dea, seduta su uno sgabello offertole dalla serva Iambe, siede muta per lungo tempo, il velo sul viso, senza dire nulla, senza fare gesti, prendere del cibo o una bevanda, finché la serva Iambe riesce a farla sorridere con delle burle (*meidēsai, gelāsai*, «a sorridere, a ridere», v. 204); quindi la regina Metanira (che, ormai anziana, ha da poco partorito un figlio, che sarà poi educato da Demetra) le offre del vino rosso, che lei rifiuta in cambio di una miscela di orzo, acqua e menta, bevanda degli iniziati.

[b.] *Orphicorum fragmenta* 52 Kern. Nei pressi di Eleusi Demetra in lutto incontra una coppia di esseri primordiali, Dsiaule e la moglie Baubo (un 'nome parlante': stomaco). Baubo «accolse ospitalmente la dea e le porse la bevanda d'orzo già menzionata. La dea la rifiutò e non volle rompere il digiuno. Allora Baubo fece un'altra cosa. Sedette di fronte all'afflitta Demetra con le gambe divaricate [...]. Sollevò la veste, mostrando il suo corpo poco attraente ed ecco il bambino Iacco ridere lì, nel grembo di Baubo. Rise allora anche la dea e, sorridendo, accettò la bevanda.»

Nella tradizione antica, già nell'etimo stesso del nome della dea (*Da-mētēr*, 'Dea madre', 'madre Terra'), Demetra è colei che offre agli uomini la fertilità dei campi e la possibilità di accedere a un'ultraterrena visione salvifica, attraverso un rituale di tipo misterico, iniziatico. Il legame tra culto agrario e *mystēria*, già evidente nell'inno omerico, permane chiaro alle generazioni successive¹⁶; e va

sgg.; ma da quanto si capisce dalle note degli altri contributi, questo lavoro non dovrebbe presentare materiale nuovo.

¹⁵ Il testo dell'inno omerico a Demetra si legge in: *Inni omerici*, a cura di FILIPPO CASSOLA, Milano, Mondadori-Fondazione Valla 1975 (alle pp. 38-77). Il frammento di tradizione orfica (*Orphicorum fragmenta*, collegit OTTO KERN, Dublin-Zürich, Weidmann 1922 [1972], pp. 126-9), è conservato in Clemente Alessandrino, *Protremptikon*. II 20,1-21,1 (ripreso da Arnobio, *Adversus nationes* V 25). La narrazione ritorna in Eusebio, *Praep.ev.* II 3,30-4 (*Patrologia graeca*, XXI [1857]); ne ho utilizzato l'epitome elaborata da KÁROLY KERÉNYI, *Gli Dei e gli Eroi della Grecia* [1963], tr.it, Milano, Garzanti 1976 [= Milano, il Saggiatore 1963], I, p. 225.

¹⁶ «I dati sui misteri eleusini, per quanto scarsi ed oscuri, sono sufficienti a dimostrare che il rituale è nato da un culto agrario, e in origine il suo fine era quello di assicurare – nella stagione della semina – l'abbondanza delle messi.» «Ma una dea che regna nel mondo dei morti, e nello stesso tempo ha la facoltà di lasciarlo e tornare alla luce del sole, può offrire altri benefici, soprattutto se il suo ritorno, come sembra, coincide con una maternità [...], cioè con l'inizio di una nuova vita. A lei, e a sua madre [...] si chiede anche la beatitudine dopo la morte.» (CASSOLA, *Inni* cit., p. 30). Nel cuore del IV sec. a.C., il panegirico di Atene

inoltre rimarcato come la connessione tra riso di Demetra (provocato da un frizzo o da un gioco osceno) e fine del lutto per Persefone rimanda, sul piano del cerimoniale di questo come di altri culti agrari – non soltanto greci –, alla pratica dell'oscenità verbale per scatenare il riso, che favorisce la fecondità dei campi e il «rinnovamento materiale e corporeo» (Bachtin, *Rabelais*, p. 86)¹⁷.

Altri mitologemi segnalano l'attribuzione al riso di una vitale «forza creatrice» (*Rabelais*, p. 81 nota 1). Salomon Reinach, (*Rire*, p. 112, e poi Norden, *Geburt*, p. 66) ricorda che in un papiro greco-egizio del III sec. d.C. di ambiente orfico si legge un racconto in cui la creazione del mondo è attribuita al riso di un dio. La medesima concezione ritorna in alcuni versi attribuiti da Proclo a un poeta orfico o pitagorico. E si vedano i mitologemi di Isacco e del 'fanciullo divino' celebrato dalla IV ecloga virgiliana. La nascita dell'erede di Abramo è punteggiata dal riso: l'etimo del suo nome (*İşhaq*, 'egli ride'), la reazione dei genitori quasi centenari all'annuncio divino della gravidanza di Sara (*Gn* 17:17 «Cecidit Abraham in faciem suam, et risit...»; 18:10 «... quo audito, Sara risit post ostium tabernaculum»; e, dopo il parto, 21:6 «Dixitque Sara: Risum fecit mihi Deus: quicumque audierit, corridebit mihi.»). Il neonato è segnato, fin dalla nascita, dall'Elezione d'essere il depositario della promessa del possesso di Canaan da parte del popolo eletto e l'erede delle benedizioni messianiche: «L'enfant de la promesse fut donc

composto da Isocrate, IV 28, celebra i doni di Demetra, il grano e i misteri. Cfr. KÁROLY KÉRENYI, *Die Mysterien von Eleusis*, Zürich, Rhein 1962 [tr.ingl., *Eleusis. Archetypal Image of Mother and Daughter*, Princeton, Princeton U.P. 1967 (1991)], pp. 15, 28-9 (sull'etimo del nome) e 128.

¹⁷ Il gesto osceno di Baubo-Iambe ha precisi corrispondenti nell'epica celtica d'Irlanda e nell'episodio di Skadi e Loki nell'*Edda* norrena (cfr. *Rire*, pp. 115 sgg., *Lachen*, col. 869; *Riso*, pp. 63 sgg.), in contesti che celebrano il potere fecondatore del riso. La festa eleusina, celebrata tra settembre e ottobre, iniziava con una processione da Atene; uno degli aspetti del corteo era «lo scambio di frizzi e motti osceni fra i partecipanti, secondo un costume diffuso nelle feste di Demetra, e in generale nelle cerimonie a sfondo agricolo.» (A. CASSOLA, *Inni* cit., p. 27).

REINACH, *Rire*, pp. 120-1, sostiene che «[...] l'histoire de Baubo implique un rituel analogue à celui qui se dégage du récit de la fable des *Daedala* à Platées.» Durante questa festa, celebrata in onore di Hera, un corteo conduce un manichino di legno, velato, che rappresenta una futura sposa di Zeus; quindi la sacerdotessa di Hera scopre la statua e scoppia a ridere. Questo riso (secondo l'*attion* mitico della festa narrato da Pausania IX 3,1-2 – e, parzialmente e sulla scorta di una perduta opera plutarchea, da Eusebio, *Praep.Evang.* III 2 [*Patrologia graeca* XXI (1857), coll. 159-62]) mima il riso di Hera alla scoperta del trucco – le finte nozze – con cui Zeus l'aveva spinta a tornare da lui, dopo una volontaria separazione, e «[...] marque la renaissance de la déesse et celle des forces végétales qu'elle personnifie.»

aussi l'enfant du miracle»¹⁸. Nella IV ecloga, con la nascita di un bambino si celebra il ritorno dell'Età dell'oro, e della «primaverile spontaneità della natura» (vv. 18-20):

At tibi prima, puer, nulla munusculo cultu
errantis hederas passim cum baccare tellus
mixtaque ridenti colocasia fundet acantho...;

e, secondo una convinzione diffusa nel mondo antico¹⁹, l'ingresso del bimbo alla vita sta nel sorriso alla madre, quaranta giorni dopo la nascita (vv. 60-3):

Incipe, parue puer, risu conoscere matrem;
matri longa decem tulerunt fastidia menses.
incipere, parue puer, qui non risere parenti,
nec deus hunc mensa dea nec dignata cubili est.

La tradizione folklorica non si discosta dal materiale mitico. La voce *Lachen*, coll. 870-3, offre una ricca documentazione, nella quale il sorriso dell'eroe fiabesco ha il potere di far nascere i fiori, di portare il bel tempo, di generare in lui forza e potenza.

* * *

¹⁸ E. MANGENOT, «Isaac», in *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Letouzey et Ané, III [1903], coll. 930-5 (col. 931).

¹⁹ La citazione proviene dalla voce «Bucolice», in *Enciclopedia virgiliana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, I [1984], pp. 557-60 (a p. 558).

Come scrive Plinio, *Nat.hist.* VII 2 (riprendendo Aristotele (*Hist.an.* VII 10 587 b 5-7), «... risus praecox ille et celerrimus ante XL diem nulli datur» (cit. in *Geburt*, p.64 nota 2, che ricorda anche Censorino, *De die natali liber* 11,7: «... in Grecia dies habent quadragesimos insignes. Namque praegnans ante diem quadragesimum non prodit in fanum, et post partum quadraginta diebus pleraeque fetae graviores sunt nec sanguinem interdum continent, et parvoli infirmi per hos fere, morbidi, sine risu nec sine periculo sunt.»). Soltanto Zoroastro (un altro neonato dal destino eccezionale) rise al momento della nascita: «Rissime eodem die quo genitus esset unum hominen accepimus Zoroastren... » (Plinio VII 15,72, cit. in *Geburt*, p. 65 nota 2; tutte le fonti qui indicate sono discusse anche da REINACH, *Rire*, pp. 113-4).

NORDEN, *Geburt*, pp. 61-2 e 62-4 nota 2, discute la legittimità della lezione «qui non risere parenti» contro la variante «cui non risere parentes», rinviando a san Gerolamo, *epist.* CVII,4,8 «... patrem risibus recognoscat», e CXXX,16,3 «... infans paruulus et qui uix matrem risu et uultus hilaritate cognoscat» (in *Corpus Scriptorum ecclesiasticorum latinorum*, Vindobonae-Lipsiae, Tempsky-Freytag, rispettivamente: LV [1912], pp. 295-6 e LVI [1918], p. 196). Va infine rilevato che Norden si fa qui portavoce della teoria sull'origine solare del 'fanciullo divino': «Das Kind, das an seinem Geburtstage lacht, verrät eben dadurch seine übernatürliche Abstammung: es ist aus Helios', des lachenden Gottes, Geschlecht.» (*Geburt*, p. 67).

Spostiamoci ora nel dominio dei rituali. Anche qui, il riso sembra giocare un ruolo rilevante all'interno dello 'schema epistemico' che oppone la vita alla morte: è uno dei tratti pertinenti che distinguono i vivi dai defunti e dagli spiriti, è il segno magico attraverso cui si manifesta, in molti rituali funebri, la speranza di una rinascita dopo la morte, marca la rinascita alla vita nei riti che mettono in scena una morte simbolica.

I vivi e i morti. Come spiega Propp – *Riso*, pp. 51-2, allegando testimonianze nordamericane, eschimesi, russe e zuñi – negli intrecci fiabeschi che hanno per contenuto il viaggio dell'eroe nel regno dei morti, vige per lui il divieto di ridere: non si può ridere, come non si può dormire, né mangiare, sbadigliare, guardare, parlare – tutti comportamenti che gli spiriti dei defunti non possono più assumere, e che sono di esclusiva pertinenza dei vivi. E quindi dell'eroe: «ridendo, egli rivela di essere vivo», e questo può suscitare l'ira dei morti (*Riso*, p. 51). Il riso è interdetto agli spiriti anche quando essi abbandonano il loro mondo per manifestarsi nel nostro: «de resurgentibus dicitur, quod ridere non soleant», osserva Cesario di Heisterbach²⁰.

I cerimoniali funebri. Reinach (*Rire*, pp. 123-4) ha raccolto tutte le testimonianze antiche. Due frammenti, degli storici greci Timeo e Demone, riconoscono il contenuto etimologico dell'espressione 'riso sardonico' nell'abitudine, attribuita agli antichi abitanti della Sardegna, di sacrificare a Saturno gli anziani ultrasettantenni e gli schiavi

²⁰ Cesario di Heisterbach, *Dialogus miraculorum*, rec. J. STRANGE, Köln-Bonn-Bruxelles, Heberle 1851, I,32; e cfr. il materiale raccolto in *Lachen*, coll. 873-4, e da ARNOLD VAN GENNEP, *I riti di passaggio* [1909], tr.it., Torino, Boringhieri 1981 (d'ora in poi: *Riti*), p. 144. L'insieme di questi divieti, che oppone specularmente l'altro mondo a quello terreno come luogo i cui abitanti *non si comportano come i vivi* e nel quale «i vivi offendono i morti per il fatto che sono vivi» [Vl. JA. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate* (1946), tr.it., Torino, Boringhieri 1949 = 1975, p. 105], si iscrive in uno 'schema epistemico' più generale: come spiega Cesare Segre, «Si oppone di solito, al mondo dei vivi, l'altro mondo. Dove l'aggettivo *altro* non realizza un'alterità sufficiente per evitare che la sopravvivenza venga localizzata appunto in un *mondo*, con tratti analoghi a quelli del nostro mondo. Gli schemi topologici di Lotman (opposizioni NOI / GLI ALTRI, QUESTO / QUELLO ecc.) si materializzano sempre a partire da elementi terreni.» («L'invenzione dell'altro mondo» [1984], in *Fuori dal mondo*, Torino, Einaudi 1990, pp. 11-23 [a p. 13]). Per la rappresentazione dell'altro mondo nelle culture 'primitive' cfr. J.G. FRAZER, *La paura dei morti nelle religioni primitive* [1933], tr.it., Milano, Longanesi 1978; per l'immaginario medievale rinvio alla lettura di ARON JA. GUREVIČ, «Per un'antropologia delle visioni ultraterrene nella cultura occidentale del Medioevo» [1977], in CARLO PREVIGNANO (ed.), *La semiotica nei Paesi slavi*, Milano, Feltrinelli 1979, pp. 443-62.

più belli, frustandoli e gettandoli da una rupe tra le risa dei partecipanti alla cerimonia²¹. Strabone, *Geōgraphikôn* XVI 4,17, e Diodoro Siculo III 33, 2, descrivono una curiosa pratica funebre, invalsa tra le popolazioni nomadi del deserto libico (i 'Trogloditi'): essi seppelliscono i loro cadaveri dopo aver legato il collo ai piedi, li collocano su una collinetta, e gettano su di loro pietre, allegri e ridendo, finché non li hanno del tutto coperti: allora collocano sul tumulo un corno di capra^{21bis}. Spiega Reinach (*Rire*, p. 124):

On rit et l'on se réjouit parce que les manifestations de gaîté doivent faciliter au défunt, comme à la victime consentante d'un sacrifice, le passage à la vie nouvelle où la souffrance et la tristesse sont inconnues. Ces manifestations ont donc un caractère magique [...].

Nella descrizione di Pausania, IX 39,11-3, il famoso oracolo di Trophonios a Lebadea, in Beozia, era collocato in una grotta sotterranea, che incuteva grande timore non soltanto per i serpenti che la popolavano, ma anche per i sospiri e i misteriosi suoni che ne riempivano l'aria. Era affermazione quasi proverbiale dichiarare che chi aveva visitato l'oracolo perdeva, per la paura provocata dai serpenti, la capacità di ridere, che veniva recuperata solo qualche tempo dopo il ritorno in superficie²². Non è difficile riconoscere nel viaggio sotterraneo all'oracolo un equivalente simbolico della *katábasis* nel regno dei morti (il serpente è un elemento infero), e nella perdita del riso un segno della morte.

Più arduo il problema posto dall'articolato rituale della festa romana dei *Lupercalia*, che si svolgeva il 15 febbraio nei pressi del *Lupercal*, la mitica grotta dove la lupa allattò Romolo e Remo: complesso di riti a funzione insieme lustrale e fecondatrice.

²¹ Timeo, II, fg. 28 (Tzetze, ad Lycophr. 796), e Demone, fg. 12 (in Fozio, e Suidas), in: KARL MÜLLER, *Fragmenta Historicorum Graecorum*, Parisiis, Didot 1841, I, pp. 199 e 380.

^{21bis} Le modalità dei rituali funebri collimano con i dati in nostro possesso sulla pratica dell'infanticidio rituale nell'Africa punica e in Siria. Tertulliano (*Apologeticum* 8, 7) vi allude in termini sprezzanti: «Ti è necessario un infante, ancor tenero, che non conosca la morte e *rida* sotto la tua lama» (mio il corsivo); Luciano (*Dea Syria* 58) racconta che nel II secolo d.C. padri e madri, tra risa di scherno e lazzi, precipitavano i loro neonati, giù dai propilei del tempio di Argabatis. Si veda ALINE ROUSSELLE, *Sesso e società alle origini dell'età cristiana* [1983], tr.it., Roma-Bari, Laterza 1985, pp. 112-34 (part. pp. 119 e 123).

²² Cfr. il commento di J.G. FRAZER, *Pausanias's Description of Greece*, Translated with a Commentary, ultima ed., New York, Biblio and Tannen 1965, V, pp. 196-205.

Le principali fonti di conoscenza della festa sono Plutarco, *Romulus* 21 (che ci offre la più completa descrizione tramandataci dall'antichità: si veda CARMINE AMPOLO & MARIO MANFREDINI, *Vite di Teseo e di Romolo*, Milano, Fondazione Valla 1988, pp. 326-8), e Ovidio, *Fasti* II 267-474. Nella prima parte del rito, il sacerdote (di fronte alle Vestali e al *Flamen dialis*) sacrificava delle pecore e dei capri; quindi due giovani delle confraternite religiose dei *Luperci*, condotti davanti a lui, venivano bagnati sulla fronte con il coltello sporco del sangue delle vittime, e puliti con un fiocco di lana imbevuto di latte. A conclusione di ciò, essi dovevano ridere. (Questo episodio è attestato dal solo Plutarco, 21,6). Dopo il sacrificio e un banchetto, i sacerdoti *luperci* tagliavano dalla pelle delle vittime alcune corregge. Con queste scendevano dal Palatino coperti solo da un grembiule tagliato dalla stessa pelle, e percorrevano di corsa la città. Le donne sposate (soprattutto quelle sterili) si accalcavano ai bordi del percorso, e si facevano sferzare, convinte che i colpi purificassero e favorissero la fertilità.

Plutarco (in *Rom.* 21 come in *Quaest.rom.* 68,280 b-c e in *Num.* 19,8) tende a interpretare la festa come una cerimonia lustrale, seguendo così Varrone, *Lat.* VI 3,13 e 4,34. D'altra parte, nel suo monumentale commento ai *Fasti*, James G. Frazer²³ annota che, stando a un'antica tradizione, probabilmente attestata nella perduta seconda decade liviana e alla quale fa cenno Servio, *ad Aen.* VIII 343, i *Lupercalia* furono istituiti per sanare la sterilità femminile. Tale funzione pare a Frazer così rilevante da spingerlo (pp. 340-1) a considerare come «the only plausible explanation» per il rito sacrificale descritto da Plutarco quella proposta da W.Mannhardt²⁴: il rito celebra, mettendola in scena, la rinascita animale e vegetale del mondo primaverile; i due giovani, incarnazione degli spiriti della vegetazione mimano con lo sfregamento del coltello e con il riso, la morte e la rinascita della natura: «The lads testified their joy at the new birth by laughing».

L'impostazione di Frazer, qui come su molti altri punti della storia delle religioni antiche, ha lasciato un segno durevole: in termini a essa molto simili si esprime Rire, p. 123 (chiamando a testimonianza la letteratura etnologica raccolta in *The Golden Bough*, London, Macmillan 1911-1915, III, pp. 422 sgg.): «Le prêtre fait semblant de sacrifier les jeunes gens et ceux-ci font semblant de renaître à une vie meilleure, après le sacrifice, en éclatant de rire. Ces simulacres de renaissance, succédant à un simulacre d'immolation, sont très fréquents dans les rites d'initiation de l'Afrique centrale.»; viene ripresa senza discussioni da GERHARD BINDER, *Die Aussetzung des Königskindes Kyros und Romulus*, Meisenheim, Hain 1964, p. 99, e dalla voce «Lupercalia» in CH. DARENBERG & Edm. SAGLIO (edd.), *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette, III/2 [1904], pp. 1398-402. La stessa voce nella *Paulys Realencyclopädie...*, cit., XIII 2 [1927], coll. 1816-30 mantiene invece un

²³ *Fastorum libri sex*, edited [...] by Sir J.G.FRAZER, London, MacMillan 1929, II, pp. 328 sgg.

²⁴ W. MANNHARDT, *Mythologische Forschungen*, Straßburg 1884, pp. 72-155.

atteggiamento sospensivo sulla questione. Nettamente contrario GEORGES DUMÉZIL, *La religione romana arcaica* [1974], tr.it., Milano, Rizzoli 1979, p. 65: «Nei *Lupercales* la risata imposta agli adolescenti e il sangue fregato loro sulla fronte restano senza spiegazione, certo per l'assenza di paralleli presso altri popoli, e anche per il fatto che non sappiamo esattamente quale fosse la divinità della festa.»

Le considerazioni di Frazer ci spingono inevitabilmente verso il tema dei rituali iniziatici, il gruppo più significativo dei *rites de passage*, passaggio obbligato per tornare ai nostri testi. Ma prima vorrei segnalare un ultimo, e ben noto, esempio di riso rituale come formalizzazione simbolica del ritorno alla vita: il *risus paschalis* della tradizione cristiana. Lasciamo ancora una volta la parola a Bachtin (*Rabelais*, p, 89):

La tradizione antica durante i giorni di Pasqua permetteva il riso e gli scherzi licenziosi persino in chiesa. In quei giorni, dal pulpito il prete si permetteva racconti e scherzi di ogni genere, con lo scopo di suscitare nei suoi parrocchiani, dopo un lungo digiuno e una lunga penitenza, il riso gioioso, come una *rinascita allegra*; questo era chiamato 'riso pasquale'. L'autorizzazione al riso era legata contemporaneamente a quella del cibo e della vita sessuale (vietate durante la Quaresima).

L'evidenza della dialettica vita/morte riconoscibile in questo rituale (praticato fino all'inizio di questo secolo in certe zone dell'Europa centrale, secondo *Rire*, pp. 127-9) si manifesta non soltanto nel quadro liturgico in cui esso si colloca (la morte e resurrezione di Cristo), e nella qualità grossolana, 'bassa', degli scherzi ammessi in tale circostanza, ma anche nella relazione che lega questo riso con le interdizioni della Quaresima: interdizioni che, se ripensiamo a quanto si è detto a proposito del mito di Demetra e dei misteri eleusini, rappresentano una vera e propria condizione di lutto.

* * *

Utilizzando lo schema simbolico 'morte/resurrezione', e comparando il materiale proveniente dalla ricerca etnografica con i rituali e le credenze delle religioni antiche, Frazer era giunto alla convinzione che i culti misterici del bacino mediterraneo orientale sottintendessero un medesimo contenuto²⁵:

Le popolazioni dell'Egitto e dell'Asia occidentale rappresentavano sotto i nomi di Osiride, Tammuz, Adone e Attis, la decadenza e la rinascita annuale della vita

²⁵ JAMES G. FRAZER, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, tr.it. (dell'*ed. minor* 1922), Torino, Boringhieri 1965 [= 1973], p. 505.

vegetale, che essi personificavano come un dio che ogni anno moriva e poi risuscitava. Per il nome e pei particolari, i riti variavano da luogo a luogo ma in sostanza erano sempre gli stessi.

È ben noto in che misura le teorie di Frazer abbiano affascinato etnologi, studiosi di religione, persino i filologi medievali, e sono altrettanto noti i limiti del suo metodo comparativo e gli errori al quale lo hanno condotto²⁶; d'altra parte, è sulla base della sterminata messe del suo materiale etnografico che Propp ha potuto esercitare la sua comparazione tra letteratura folklorica e istituti 'primitivi'²⁷, segnalando con particolare insistenza le somiglianze tra schemi narrativi e rituali d'iniziazione.

I riti iniziatici costituiscono il gruppo più significativo di *rites de passage* elaborati dalle società umane (*Riti*, p. 59)²⁸. All'interno dello schema generale di 'morte/resurrezione', è possibile individuare una tipologia di riti: 1) i riti puberali obbligatori, proprie delle società tribali, che segnano l'ingresso nella società adulta; 2) i riti di ingresso nelle società segrete (a questo tipo appartengono i misteri orientali e greci); 3) i riti di ingresso a una vocazione mistica (lo sciamanesimo)²⁹. In ogni caso l'iniziazione implica una rivelazione, definita in

²⁶ Si pensi alle osservazioni di A. VAN GENNEP, *Riti*, p. 76 e 79, per il quale le cerimonie culturali di Attis ecc. «sono insieme di riti di passaggio al tempo stesso cosmico, religioso ed economico [...]», o all'influenza del libro di J. WESTON, *From Ritual to Romance* [1920] sugli studi arturiani di R.Sh.Loomis; o, infine, alla diffusa convinzione della stretta connessione tra mito e rituale (che spinge quindi Propp a pensare alle fiabe come a una pallida immagine, storicamente, posteriore, del mito). Quanto alle contestazioni, basti ricordare qui gli appunti di LUDWIG WITGENSTEIN, raccolti in *Note sul «Ramo d'oro» di Frazer* [1931], tr.it., Milano, Adelphi 1975, le pagine di G.S.KIRK, *Il mito* [1969], tr.it., Napoli, Liguori 1980, dedicate a mito e rito (27 sgg.), e infine MARCEL DETIENNE, il cui libro *I giardini di Adone* [1972], tr.it., Torino, Einaudi 1975, si sviluppa a partire dall'assunto che «[...] Adone – come tanti altri, trascinati dalle stesse acque – è stato sottratto insidiosamente alla propria storia e fuorviato da un comparatismo sfrenato, inebriato dalle somiglianze che credeva di scoprire, senza mai preoccuparsi delle diversità che avrebbero potuto guidare i suoi passi [...]».

²⁷ Comparazione, per altro, viziata da un irriducibile diacronismo «[...] e da altri difetti tipici di certe analisi 'storico-strutturali'» (M. BETTINI & A. BORGHINI, *Il bambino* cit., p. 122). Su questo punto si veda CL. LÉVI-STRAUSS, «La struttura e la forma. Riflessioni sull'opera di Vl.Ja. Propp» [1960], tr.it. in *Antropologia strutturale due*, Milano, il Saggiatore 1978, pp. 155-85.

²⁸ Per una sintesi della letteratura sulla definizione, articolazione e funzione dei 'riti di passaggio', mi permetto di rinviare al paragrafo 4.2. del mio *Sale* cit. (e note 77-9).

²⁹ La tipologia è, quella, generalmente accettata, proposta da MIRCEA ELIADE, in *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard 1976 (tr.it., *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, Brescia, Morcelliana 1980). Per il resto, l'analisi di Eliade è

termini di potere e sapere, e suggerisce che «ogni potere passa attraverso il possesso e la manipolazione di un sapere [...]» (Augé, pp. 631-2), sicché: «Non c'è [...] soluzione di continuità fra l'organizzazione sociale gerarchizzata e l'iniziazione» (Augé, p. 641).

Interessa qui l'articolazione dei riti puberali: per usare i termini riassuntivi di Julien Ries³⁰,

Nel panorama iniziatico, i riti puberali presentano sensibili differenze da una cultura all'altra, ma alcuni motivi rimangono costanti: la separazione del candidato da sua madre, la morte simbolica, una nuova gestazione seguita da una nuova nascita.

La separazione dei neofiti dalla madre (spesso violenta, e accompagnata da rituali funebri intensamente drammatici), la reclusione in uno spazio culturale nettamente separato da quello comune (che sia la natura ostile della foresta, o uno spazio appositamente preparato dalla comunità, e interdetto a chiunque non sia un neofita³¹) il 'simbolismo della morte iniziatica' fatto di «percosse, ferite, rituali, punture di insetti, isolamento in una capanna, cerimonie di tatuaggio, e insieme dall'oblio, che è simbolo di morte»³²: sono tutti temi ampiamente conosciuti dalla letteratura etnografica sulle culture africane e australiane (si vedano, per esempio: *Riti*, pp. 65-66; *Radici*, p. 142-8), e rappresentano il tratto più notevole dei riti puberali (Augé, p. 637):

L'apprendimento della vita adulta o della vita sacra passa attraverso l'apprendimento della morte; le analisi della letteratura insistono maggiormente sulla resurrezione che sulla morte come se quella fosse il senso di questa, ma i particolari delle descrizioni, che associano al terrore e alla passività dei neofiti il realismo delle immagini della morte, mostrano abbastanza che l'idea di una nuova nascita, per

limitata dal fatto di privilegiare esclusivamente i temi simbolici dell'iniziazione, partendo dalla convinzione che il rituale riattualizza il mito cosmogonico originale, e soddisfa l'esigenza umana di partecipare alla 'pienezza del Tempo sacro'. La tipologia di Eliade si fonda su «una concezione troppo ristretta e sociologicamente troppo limitata» dell'iniziazione, poggiando «su una definizione strettamente religiosa dell'i. e su una definizione strettamente antropologica della religione»: cfr. MARC AUGÉ, «Iniziazione», in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, VII [1979], (d'ora in poi: Augé) pp. 631-49 (pp. 633-4). Decisamente influenzato dall'impostazione di Eliade risulta il volume collettaneo, curato da JULIEN RIES, *I riti d'iniziazione* [1986], tr.it., Milano, Jaca Book 1989 (qui utilizzato con l'abbreviazione: *Iniziazione*); si veda la sintesi del curatore, «I riti di iniziazione nella vita dell'uomo religioso», pp. 219-37 (part. p.222).

³⁰ J. RIES, «L'uomo, il rito e l'iniziazione secondo Mircea Eliade», in *Iniziazione*, pp. 13-24 (p. 22).

³¹ MICHEL MESLIN, «L'ermeneutica dei rituali», in *Iniziazione*, pp. 73-87 (p. 78).

³² JULIEN RIES, «I riti d'iniziazione e il sacro», in *Iniziazione*, pp. 25-33 (a p. 32).

presente che sia nel cerimoniale, non riassume la totalità dell'esperienza. Del resto la nascita stessa non è segnata da ciò che l'ha preceduta?

Proprio nel superamento di prove dolorose, nell'acquisizione di una consapevolezza di sé attraverso il dolore e la «repressione cosciente dei sentimenti infantili e femminili»³³, in una parola, nell'*attraversamento* della morte, il neofita rinasce come essere nuovo, acquisisce un sapere che, unendolo alla società degli adulti, lo rende superiore ai non iniziati: come ha spiegato Augé, il rito iniziatico 'crea' un'identità sociale, e al contempo assicura l'articolazione gerarchica della comunità.

Secondo Propp (*Riso*, pp. 85-6), il racconto fiabesco – e per estensione, le narrazioni mitiche e leggendarie – «ha conservato le tracce [...] [del] rito dell'iniziazione dei giovani al sopraggiungere della pubertà»³⁴. Le fiabe, e con maggiore chiarezza i miti, che descrivono la *katabáseis* sono i residui orali del rito³⁵. Motivi narrativi che rimandano, più o meno esplicitamente (a seconda della loro rielaborazione nella tradizione letteraria) al rituale iniziatico sono l'abbandono nel bosco dell'eroe, il suo inghiottimento da parte della terra o di un mostro, o di un pesce, oppure il suo viaggio per mare dentro una botte o in una barca: «la scialuppa che butta l'eroe sulla spiaggia ci ricorda il pesce che lo vomita» (p. 388). Affermazione questa che rimanda al movimento narrativo della *Vie de saint Grégoire* da cui siamo partiti. Ma fermiamoci un istante: gli esempi che Propp trae dalla mitologia indiana, arapaho ecc. (*Riso*, p. 55) mostrano come il divieto di ridere sia in vigore anche in quegli intrecci in cui l'eroe è divorato e quindi è rigettato dalle viscere di

³³ F. RODEGEM, «L'iniziazione alla saggezza nella società africana», in *Iniziazione*, pp. 91-104 (p. 92-3).

³⁴ Anzi, poiché lo scopo della sua ricerca è individuare negli intrecci e nel contenuto dei motivi narrativi le tracce dello svolgimento storico della cultura umana in rapporto alle basi materiali dell'esistenza, egli si spinge a ipotizzare che il rito iniziatico sia il fondamento stesso, lo stadio più antico, del racconto fiabesco; gli anziani raccontavano ai neofiti quanto sarebbe accaduto nel rito, riferendo i fatti all'antenato mitico del clan (*Radici*, p. 569): «[...] il racconto fa parte del cerimoniale, del rito, è legato ad esso e alla persona che entra in possesso dell'amuleto; è una specie di amuleto verbale, un mezzo per agire magicamente sul mondo circostante» (pp. 570-1). Si noti che in termini non dissimili si esprimono VAN GENNEP, *Riti*, p. 192 nota 96, e E.M. MELETINSKIJ, *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo* [1986], tr.it., Bologna, il Mulino 1993, p. 41.

³⁵ Com'è noto, la principale critica rivolta da Lévi-Strauss a Propp (*Struttura*, cit.) è proprio quella di considerare le fiabe come sopravvivenze posteriori, sottoposte a molteplici influenze, dei miti: mentre l'esperienza etnologica spinge a credere che miti e fiabe sfruttino, ciascun genere a suo modo, un materiale comune.

un mostro, esattamente come nei rituali iniziatici, «simulazione della morte» (p. 53).

Possiamo ora fare l'ultimo passo. A Propp (*Radici*, pp. 388-91) non sfugge che il motivo dell'inghiottimento dell'eroe entra organicamente (ancora una volta, in forme più o meno trasparenti rispetto al rito) in quegli intrecci che, dopo Otto Rank, sono inventariati sotto il *pattern* narrativo 'Mito della nascita dell'eroe': intrecci che narrano come l'eroe, normalmente di sangue nobile o regale, esposto alla natura selvaggia perché la sua nascita rappresenta un pericolo per la sua famiglia, sopravviva all'esposizione, sia educato da animali o, sotto mentite spoglie, da individui di rango inferiore al suo, e ritorni, una volta cresciuto, in patria, a sovvertire l'antico ordine e a imporne uno nuovo. Uno schema narrativo necessitato da una specifica logica culturale, di eccezionale vitalità nella tradizione letteraria antica e medievale, che si è imposto come schema biografico privilegiato anche a personaggi storici³⁶: com'è per Cipselo, o per Zoroastro (che, lo racconta Plinio, sorrise sin dal primo giorno della sua nascita). Se dunque, seguendo Propp³⁷, possiamo riconoscere nel felice esito dell'esposizione di questi eroi quell'attraversamento della morte che, lo abbiamo visto nelle argomentazioni di Marc Augé, costituisce il nocciolo del rito iniziatico (il momento tipico che assicura il sapere e dunque il potere³⁸), il sorriso che Gregorio e Fresne

³⁶ Il riferimento è al saggio di O. RANK, *Il mito della nascita dell'eroe. Un'interpretazione psicologica del mito* [1909], tr.it., Milano, Sugarco 1987. Lo schema narrativo risponde (come hanno lucidamente argomentato M. BETTINI & A. BORGHINI, *Il bambino*, cit.) alla necessità di spiegare, nei termini della logica del concreto, il cambiamento da un ordine culturale a un altro. Il repertorio dei personaggi la cui biografia si è strutturata secondo tale schema è vastissimo (centoquattordici occorrenze, tra dei, eroi, riformatori religiosi), come risulta dalla voce (di G. BINDER) «Aussetzung», in *Enzyklopädie des Märchen*, Berlin-New York, de Gruyter, I [1977], coll. 1048-65, e annovera tra gli altri, oltre a quelli già citati: Telefo, Semiramide, Romolo e Remo, Cibele, Mosè, Tolomeo I Soter ecc. Per una preliminare analisi della letteratura secondaria mi permetto di rinviare al mio saggio «*Quellenforschung e diffusione nell'Occidente medievale della Vita apocrypha di san Gregorio*. Un regesto bibliografico», *Annali di Ca' Foscari* 32,1-2 (1993), pp. 57-101.

³⁷ Rifacendosi alla biografia leggendaria di Sargon, Propp sostiene che il motivo della sua esposizione alle acque, e quello della sua segreta educazione da parte di un giardiniere, rinviano al periodo di vita in comune dei neofiti, in un luogo separato dalla comunità e sotto la guida di un anziano.

³⁸ Anche questo fatto non sfuggì a Propp: in «Edipo alla luce del folklore» [1944] (tr.it. in *ibid.*, pp. 83-138) egli sottolineò che «il passaggio attraverso l'acqua non è soltanto l'inizio del cammino regale [dell'eroe], ma è anche la *condizione dell'ascesa al trono*.» (p. 104). E, mantenendosi nell'impostazione 'storico-strutturale': «È necessario però aggiungere che il motivo del viaggio in una barca o in una botte è derivato dal motivo del viaggio dentro un pesce.» (p. 105) – non risulta ben

rivolgono ai loro salvatori (o che, commutando i termini della sequenza narrativa, Edipo, Paride e Cipselo rivolgono a chi deve sopprimerli) trova la sua 'radice storica' nel rito rituale che accompagna il 'ritorno alla vita' dell'iniziato.

* * *

Proviamo ad abbozzare qualche conclusione. Se la connessione che la letteratura religiosa e antropologica ha individuato tra riso, articolazione/forma simbolica delle cerimonie iniziatiche e *pattern* dell'eroe fondatore non è mera illusione, nel sorriso di Gregorio, Fresne, Edipo, Paride e Cipselo riconosciamo, lo ripeto, il segno stereotipo di quella rinascita che rappresenta, per l'iniziato come per l'eroe mitico, il felice esito di un riuscito *passaggio* attraverso la morte. Esito che, vero stigma dell'Elezione, garantisce un sapere dal quale sono esclusi i comuni mortali, e con esso un potere dotato di superiori qualità.

Segno stereotipo, cioè fissato in un *cliché* sganciato dalla ragione e dal contesto che lo ha prodotto: il 'sorriso del trovatello' ci permette, com'è proprio dei motivi narrativi, di riconoscere un'area semantica specifica in un gruppo di intrecci di tradizione tra loro diversa; e, per converso di individuare, nel gioco della sua rielaborazione nei testi, la dialettica dinamica della tradizione letteraria³⁹. Non si può fare a meno di notare come l'intreccio della *Vie de saint Grégoire*, nelle sue movenze di racconto popolare, riproduca in maniera più trasparente (o se si vuole, più passiva) degli altri la connessione tra modello narrativo e formalizzazione simbolica del rituale; connessione che l'Edipo romanzo, il Paride latino e il Cipselo erodoteo oscurano in qualche misura, piegando il motivo alle

chiara la ragione di questa derivazione storica se non si tiene conto del fatto che, secondo Frazer (*Il Ramo d'oro* cit., p.1074), nel rito iniziatico un ruolo essenziale è attribuito alla possibilità per l'anima del neofita di stringere, mediante il contatto, un vincolo simpatico con l'animale totemico, ricevendone in cambio dei poteri magici; dunque, nella logica di Propp, l'occorrenza di un animale in questa sequenza narrativa si deve considerare come anteriore alle altre. Senza avventurarsi in incerte periodizzazioni, MAX LÜTHI, *La fiaba popolare europea. Forma e natura* [1947], tr.it., Milano, Mursia 1979, p. 88, osserva: «[...] il fatto che l'eroe della fiaba venga rinchiuso in una cassa, un baule, o un cesto, può risalire ad un rito d'iniziazione.»

³⁹ Queste considerazioni trovano il loro punto d'appoggio nella voce di CESARE SEGRE, «Tema/motivo» [1981], in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi 1985, pp. 331-59, part. pp. 336-7 e 348-9 e in CL. LÉVI-STRAUSS, «De Chrétien de Troyes à Richard Wagner», in *Le regard éloigné*, Paris, Plon 1983, pp. 301-24 (p. 321).

ragioni del patetico – sicché W. How e J. Hellis, nel commento erodoteo citato alla nota 12, possono scrivere (p. 53): «This story of Labda and her baby illustrates the tender and kindly feeling for children in Greece.»

La 'trasparenza' del poemetto agiografico può essere addotta come prova per attribuire all'apparizione del motivo nella *Vie* una sorta di primogenitura nell'Occidente medievale? La leggenda di Cipselo ci dice che le possibilità di manipolazione del motivo dovevano essere tutte già attualizzate nella letteratura antica. Inoltre, allo stato attuale delle nostre conoscenze (giocoforza limitate dal naufragio di molta letteratura, antica e non solo), nessuna delle tradizioni a cui fanno capo i singoli testi medievali conserva traccia del motivo: non Edipo, come s'è detto; non le redazioni tardoantiche della leggenda di Gregorio⁴⁰; né, tanto meno, il *lai* di Fresne. Quanto a Paride, tacciono su questo punto anche i repertori mitografici dell'antichità tarda e dell'alto Medioevo, la *Bibliothèque* di Apollodoro, III 12,5, e il carolingio *Mythographus Vaticanus* II 225. Dopo un lungo silenzio, il motivo pare riemergere nel cuore del XII secolo – contenuto in un immediato antografo dei nostri testi e da lì passato negli altri? Se pensiamo ai tratti strutturali propri del motivo, alla sua natura di *cliché* rielaborabile (entro certi limiti) secondo le circostanze in un contesto dato, mi pare ancora preferibile l'ipotesi di una diffusione poligenetica.

Rimane un'ultima considerazione da fare. Nell'articolo «Il sale nella culla» ho cercato di dimostrare come la presenza di quella sostanza nella culla di Gregorio durante la sua esposizione, lungi dall'essere un semplice *signum* della sua condizione di non battezzato⁴¹, risponda a un'esigenza protettiva, inscritta nella cultura folklorica e motivata dal fatto che il bambino, collocato in una zona di 'margine' per non esser stato ancora oggetto del rito battesimale di aggregazione nella comunità cristiana, può essere preda delle forze maligne che agitano la natura. Assistiamo qui alla sovrapposizione nel testo di due motivi narrativi (il sorriso e la «datio salis») che

⁴⁰ Il romanzo di Armenios e la leggenda di Elena e Alessandro, tutti e due collocati in area mediorientale, nella Siria cristiana, probabili volgarizzamenti tardo-antichi di una leggenda agiografica greca. Cfr. *Quellenforschung...*, cit. alla nota 36.

⁴¹ Colgo l'occasione per segnalare che l'elenco delle testimonianze di area religiosa sul sale come «signum baptismi non suscepti» che ho raccolto e presentato all'inizio di quello studio va integrato con le testimonianze, tratte da concilii e da statuti sinodali, dislocati tra Francia e Inghilterra tra il 1134 e il 1287, discusse da JOHN BOSWELL, *L'abbandono dei bambini in Europa occidentale* [1988], tr.it., Milano, Rizzoli 1991, pp. 205-6 e 456-7 note 1-7.

rinviano a un medesimo contenuto; sovrapposizione che, forse, è l'esito di stratificazioni successive. Il risultato è, comunque, un effetto di ridondanza, quella ridondanza che non ci sorprendiamo di ritrovare nei miti e nei testi folklorici; i due motivi si organizzano sullo stesso asse paradigmatico: sia pure nei contorni resi incerti dall'alone opaco della rielaborazione secondo le necessità della tradizione letteraria e della cultura cristiana, quello che il racconto mette in scena è un rito di iniziazione.

Silvana Cattaneo

DUE PERSONAGGI SENZA NOME: A E B IN *FULGENS AND LUCRES* DI HENRY MEDWALL

L'osservazione con cui Robert C. Johnson dà inizio ad un suo articolo sul rapporto pubblico – azione scenica nel cosiddetto *Tudor interlude*¹ può ben servire come partenza di questo studio che si propone di analizzare la natura e le funzioni di A e B, i due personaggi maschili dell'intreccio comico di *Fulgens and Lucre*, il primo dramma laico della letteratura inglese, che Henry Medwall, cappellano e segretario del Cardinale Morton, scrisse probabilmente nel 1497². Johnson fa saggiamente notare che

¹ "Audience Involvement in the Tudor Interlude", *Theatre Notebook*, Spring 1970, pag.101.

² Fino al 1919 gli studiosi ritenevano che del testo di *Fulgens and Lucre* esistesse soltanto un frammento di due pagine chiamato il *Bagford fragment*, perché appartenuto intorno al 1700 al bibliofilo John Bagford, e passato poi nella collezione di John Harley, conte di Oxford, acquisita nel 1753 dal British Museum. J.O. HALLIWELL-PHILLIPPS, in *Outlines of the Life of Shakespeare* (1885), aveva però dimostrato di avere notizie più complete di quelle che si potevano ottenere dal frammento perché, tra l'altro, forniva il titolo completo: *A godely interlude of Fulgens, Cenatoure of Rome, Lucre his doughter, Gayus Flaminius and Publius Cornelius of the Disputacyon of Nobleness*. Probabilmente Halliwell-Phillipps aveva visto l'unica copia esistente a tutt'oggi, conservata allora a Mostyn Hall (Flintshire) nella raccolta – straordinaria, più di cinquecento opere teatrali – messa insieme nel 1600 da Thomas e Roger Mostyn. Parte della raccolta era già andata all'asta in anni a cavallo tra la fine dell'ottocento e l'inizio del novecento. Una parte molto più consistente, quattrocento drammi in quarto, venne messa all'asta da Sotheby's il 20 e 21 marzo 1919 e fu così salvata dall'oblio un'opera importantissima per capire il successivo sviluppo del teatro inglese. Con quanto stupore ed entusiasmo la scoperta venisse accolta dagli studiosi è evidente fin dalla prima frase dell'articolo che il Prof. FREDERICK BOAS scrisse per il *Times Literary Supplement* il 20 febbraio 1919: «The student of English dramatic history, as he pores over the "Catalogue of a Most Important and Interesting Collection of Early English Plays, the Property of Lord Mostyn" to be sold by Messrs Sotheby, Wilkinson and Hodge on March 20 and 21, may well rub his eyes to make sure that he is awake». *Fulgens and Lucre* è la prima opera teatrale uscita da una stamperia londinese, quella di John Rastell, cognato di Tommaso Moro, avvocato, drammaturgo e stampatore, nel 1512 circa. All'asta lon-

within the confines of the dining hall of a lord or of the court of..... it would have been difficult to sustain for any length dramatic illusion. The audience was immediate, infringing on the acting space, an area which perhaps had only recently been cleared of the tables for the evening's performance.

L'altolocalo pubblico, nell'intervallo di un banchetto che poteva protrarsi anche per buona parte della giornata, esigeva che l'intrattenimento predisposto dal padrone di casa lo divertisse, ma forse si aspettava che ci fosse qualcosa in più, qualcosa che lo impegnasse intellettualmente. D'altronde non bisogna dimenticare che l'intento didattico non è mai assente dalla letteratura tardo medievale inglese. Tutte queste ragioni possono aver indotto Henry Medwall ad associare ad una storia, che svolgendosi nell'antica Roma aveva la dignità della tradizione classica, un'altra storia, parallela, che la imitava in chiave comica, creando così il doppio intreccio, una delle caratteristiche salienti del teatro rinascimentale inglese.

La comparsa del primo personaggio è preceduta da una brevissima didascalia – *Intrat A dicens* –³ sufficiente però a far capire che A⁴ entra da una delle due porte nella parete divisoria di legno (*screen*) situata ad una estremità delle sale per banchetti Tudor, che venivano usate dai servitori con il cibo⁵. È importante non dimenti-

dinese fu acquistata da Henry E. Huntington per la sua Biblioteca di San Marino (California) per la ragguardevole somma di 3400 sterline. Nel 1921 l'entusiasmo per la scoperta non si era ancora smorzato; infatti l'anonimo recensore del TLS dell'edizione in facsimile voluta da Huntington e curata da Seymour De Ricci scriveva che "it is one of the very few books which are so important that no price which they may fetch can be called unreasonable".

³ In *Fulgens and Lucrez* le didascalie, tutte in latino eccetto due, sono ancora essenziali e servono ad indicare l'entrata e l'uscita dei personaggi, se si esclude il momento culminante dell'intreccio comico quando accompagnano gesti e movimenti di A, B e dell'ancella Joan.

⁴ Nel 1491 l'Università di Cambridge riconobbe a Medwall quattro anni di frequenza per lo studio del diritto civile, anche se egli era stato uno studente del King's College solo dal 1480 al 1483. Probabilmente le autorità accademiche gli fecero credito anche dell'apprendistato legale a Londra, e comunque Medwall fu al servizio del Cardinale Morton, Lord Cancelliere e, dal 1487, Arcivescovo di Canterbury, come segretario con funzioni notarili. Da uomo di legge egli infatti indicò i due personaggi comici tuttofare con le lettere dell'alfabeto, come era consuetudine dei testi legali per le parti in causa. ALAN NELSON in *The Plays of Henry Medwall*, Brewer, 1980, fa notare che sia in *Fulgens and Lucrez* che in *Nature*, l'altro dramma rimastoci di Medwall, l'uso abbastanza frequente di termini di legge e il comportamento di alcuni personaggi sono spie della professione dell'autore. All'edizione di Nelson si farà d'ora in avanti riferimento per le citazioni dal testo.

⁵ Vedasi, tra gli altri, GLYNNE WICKHAM, *Shakespeare's Dramatic Heritage: Collected Studies in Medieval, Tudor and Shakespearean Drama*, Routledge, & Kegan Paul, Londra, 1969, pag. 31, dove si riferisce di una rappresentazione di *Fulgens*

care la struttura della stanza in cui si svolgevano queste rappresentazioni private perché A, vestito senz'altro in modo che potesse sembrare un dipendente del palazzo⁶, si rivolge agli ospiti con un piglio che ricorda da vicino quello di certi *fools* shakespeariani, praticamente rimproverandoli di starsene tranquilli in silenzio a pensare a chissà che, forse a “some els praty damesell / For to daunce and Sprynge! / Telle me, what calt, is it not so?” (I,22-24), invece di continuare a mangiare e a bere visto che “[he] that shall for the shott pay / Vouch saveth that ye largely assay / Such mete as he hath in store.” (I,6-8).

Dopo un benvenuto così insolito A pronuncia anche la frase di rito: “Ye ar welcom eche oon / Unto this house withoute fayninge” (I,12-13). Infine si dice sicuro che qualcosa sta per incominciare. Questi primi versi della commedia illustrano bene quella che è una costante nel *Tudor interlude*⁷: la vivacità e la spigliatezza con cui i personaggi comici si rivolgono al pubblico, coinvolgendolo in quello che stanno dicendo o facendo, spesso pretendendo anche risposte sotto forma di parole o di azioni alle loro richieste. Tipici in questo senso sono due episodi della seconda parte di *Fulgens and Lucre*s;

*and Lucre*s nell'ambito delle celebrazioni per il quarto centenario della nascita di Shakespeare (1964), organizzate dall'Università di Bristol e dall'Old Vic. Venne usata per l'occasione la Reception Room dell'Università, una replica quasi perfetta di un salone Tudor.

⁶ Durante le feste di Natale del 1497 il Cardinale Morton diede un banchetto in onore di alcuni membri del corpo diplomatico nel palazzo di Lambeth, sua sede a Londra, o in quello, nuovo, di Hatfield (Hertsfordshire). A lui, infatti, nella sua qualità di Lord Cancelliere e Legato Papale, i nuovi rappresentati stranieri dovevano presentare le credenziali. Ad avanzare l'ipotesi, generalmente accettata anche dalla critica più recente, furono F.S. Boas e A.W. Reed, i curatori della prima edizione moderna dalla commedia – *Fulgens and Lucre*s: *A Fifteenth-Century Secular Play*. Oxford University Press, 1926 – secondo i quali tra gli ospiti c'erano proprio gli ambasciatori di Spagna e delle Fiandre. Essi basano la loro supposizione sulla situazione dei rapporti diplomatici tra l'Inghilterra e i due paesi in quello scorcio di anno e su due punti del testo che hanno a che fare con il “mumming”, lo spettacolo danzato e mimato che viene offerto a Lucre da Publius Cornelius, uno dei due pretendenti alla sua mano. Costui le chiede: “Will ye see a bace daunce after the gyse / Of Spain?” (II,378-79). Si tratta probabilmente della *basse dance de Spayn*, molto in voga tra la metà del quattrocento e la metà del cinquecento in tutta Europa. Poco più sotto B incita uno strumentista, forse fiammingo, nella sua lingua: “Spele up tamboryne, ik bide owe frelike” (Strike up the pipe and tabor, I bid you merrily!) (II,387). Boas e Reed videro in questi versi un complimento di Morton ai due importanti diplomatici presenti. Il verso 387, sopra citato, è comunque il precursore di molte battute in cosiddetto ‘fiammingo’ nella commedia elisabettiana.

⁷ È preferibile continuare ad usare l'espressione inglese, perché nella storia del teatro italiano il termine interludio indica sempre un intermezzo comico, non necessariamente parlato, tra le due parti di una rappresentazione.

nel primo A, sentendo bussare alla porta, dice ai commensali: "One of you go loke who it is". (II,75). Ovviamente nessuno si muove e B, che ha bussato e bussato inutilmente, entra da solo, commentando in modo molto risentito:

Nay, nay, all the meyne of them iwis
Can not so moche gode.

A man may rappe tyll his naylis ake
Or ony of them will the labour take
To gyve hym an answeere.

Poco più avanti A perde la lettera di Gaius Flaminius per Lucrese e si rivolge al pubblico perché lo aiuti:

Syrs, is there none among you
That toke up suche a wryting?
I pray you, syrs, let me have it agayne! (II,326-28)

Prendendo spunto da accenni che già si trovano nei *miracle plays* e probabilmente ispirandosi anche alle tradizioni popolari, Medwall elabora una tecnica di approccio informale al pubblico che crea subito un'atmosfera quasi di intimità, alla quale avrà molto contribuito la contiguità fisica tra le due parti. Non ci sono barriere e l'azione sembra fluire spontanea, senza premeditazione, qualche volta con quella casualità e confusione che sono proprie della vita reale.

Non esiste *Tudor interlude* che non faccia uso di questi strumenti semplici ma molto efficaci per tenere desta l'attenzione degli spettatori. Qualche perplessità tra gli ospiti di Morton l'autore deve comunque averla suscitata. A, infatti, potrebbe essere scambiato per un dipendente dell'arcivescovo incaricato di salutare i commensali e di annunciare la prossima rappresentazione: una specie di Prologo dunque. Ma gli ultimi due versi che Medwall gli fa pronunciare prima che sulla porta dello *screen* compaia un altro servitore cancellano questa impressione: "And iwis I will know it or I go / Withoute I be dryvyn hens" (I,26-7). Se A ignora che cosa il padrone di casa abbia in serbo per gli ospiti, è un intruso; infatti teme addirittura di essere cacciato, cosa non improbabile, data la severità con cui il protocollo limitava l'accesso al palazzo e qualsiasi comportamento indecoroso all'interno della casa dell'alto prelato. Questa seconda impressione è confermata dal nuovo venuto, B, che lo rassicura e gli dà il permesso di restare "a mong other men and see the pley". (I,32) Finalmente il pubblico viene a sapere che ci sarà una recita e noi oggi ci auguriamo che abbia condiviso l'entusiasmo di A, il quale

se lo fa ripetere una seconda volta e poi pronuncia quella che deve essere la prima difesa pubblica del teatro nella letteratura inglese, scritta da un uomo di legge al servizio del più importante uomo di chiesa del regno.

And ye will me beleve,

Of all the worlde I love suche sport.
It dothe me so myche plesure and comfort,
And that causith me ever to resort
Wher suche thing is to do. (I,39-43)

Anche se quasi certamente Medwall non impiegò professionisti ma persone al servizio del cardinale, il successivo scambio di battute tra i due mette in evidenza come già gli attori avessero uno *status* molto incerto, al limite dell'accettabilità sociale. A infatti, credendo di fare un complimento, dice a B che forse è tra quelli che reciteranno e B risponde risentito: "Nay, I am none / I trowe thou spekist in derision / To lyke me therto." (I,45-7), costringendo così l'altro a scusarsi chiedendo perdono per l'abbaglio e a cambiare di nuovo "persona" perché, per giustificarsi, attribuisce agli abiti, evidentemente piuttosto chiassosi, da attore insomma, il suo errore e, uscendo subito dal personaggio ingenuo e spaesato del poveraccio capitato per caso in un ambiente che non è il suo che Medwall gli aveva cucito addosso, si mette a parlare da moralista. Loda i bei vestiti dei giovanotti, ma fa velatamente capire - e questa è la voce del segretario del cardinale - che il gusto per l'eleganza vistosa è da condannare. Già lo scudiero di Chaucer nel Prologo ai *Canterbury Tales* si era distinto per il farsetto corto, coloratissimo, dalle maniche molto, troppo ampie, ma accenni satirici alla moda maschile si trovano in parecchi drammi religiosi inglesi del quattrocento, come *Mary Magdalene*, e anche in *Magnyfycence* di Skelton. In più di un'occasione durante la seconda metà del secolo, il Parlamento aveva cercato di mettere limiti alla stravaganza nel vestire con indicazioni molto precise sulle fogge e le misure dirette alle varie classi sociali, evidentemente senza molto successo. In entrambe le sue opere Medwall dimostra di esserne al corrente⁸.

Ecco le scuse di A:

⁸ Vedasi Nelson, *cit.*, pag. 16 e 180 (note). per *Fulgens and Lucrez* mi riferisco allo spassoso episodio (I,717-70) in cui B, ormai al servizio del ricchissimo e vanitosissimo nobiluomo Publius Cornelius, cerca di descrivere all'esterrefatto A gli abiti lussuosi e costosi del suo padrone.

Than I cry you mercy:
 I was to blame. Lo, therfor, I say
 Ther is so myche nyce array
 Amonges these galandis now aday
 That a man shall not lightly

Know a player from a nother man. (I,52-6)

L'entusiasmo gli fa però trovare il modo per farsi perdonare. Se l'altro ha la possibilità di farlo restare ed è a conoscenza di tante cose, saprà anche l'argomento della recita. La richiesta solletica chiaramente la vanità di B che ci tiene a far sapere a tutti che glielo hanno raccontato "[m]ore than ones or twyse". Detto fatto si trasforma immediatamente in prologo e si produce in un riassunto molto dettagliato in *rhyme royal*⁹ di ciò che gli ospiti di Morton vedranno: la storia della bella e saggia Lucrez alla quale il padre, il senatore romano Fulgens, permette di scegliersi personalmente il marito tra Publius Cornelius, dell'antica stirpe degli Scipioni, e Gaius Flaminius, plebeo, ma integerrimo servitore dello stato.

Il resoconto di B è fedele, tranne che per un particolare molto significativo, alla fonte di Medwall, una *controversia* intitolata *De vera nobilitate*, scritta probabilmente nel 1428 in latino ciceroniano da Bonaccorso da Montemagno il giovane, giudice e professore di diritto all'Università di Firenze¹⁰. Tipico esercizio di retorica l'opera consta di tre parti: la prima presenta i personaggi e illustra la situa-

⁹ Anche nell'uso della forma metrica Medwall creò un precedente valido fino all'introduzione del *blank verse*. I personaggi romani parlano in *rhyme royal* (ABABBCC), che ben si adatta al loro eloquio ricco di formule di cortesia, spesso formale e ridondante. I personaggi comici, invece, usano, come si è già potuto vedere dalla citazioni, la *rime couée*, chiamata anche *romance-six*, perché usata nei romanzi cavallereschi, che è una sestina fatta di due ottonari, un senario, altri due ottonari e un ultimo senario, qui, però, spesso molto irregolare. Il registro è quello della lingua parlata, di cui ci sono alcune espressioni molto interessanti, schietto ed esplicito fino all'oscurità nei giochi di parole. Qui B, come prologo, o, se vogliamo, diventando per l'occasione un vero attore, parla in *rhyme royal*.

¹⁰ Nel 1449 la *controversia* venne tradotta in francese da Jean Mielot, segretario e traduttore di Philippe le Bon, duce di Borgogna e stampata da Colard Mansion, il collaboratore di Caxton, a Bruges non più tardi del 1478. Nel 1460, però un nobile inglese, John Tiptoft, Conte di Worcester, che Boas e Reed (cit. pag. XIV) definiscono "a Yorkist leader with a mixed reputation for humanism and cruelty", ne fece una versione intitolata *The Declamacion of Noblesse*, che venne pubblicata da Caxton nel 1481 in un volume contenente due altre traduzioni: una versione anonima, *Tully of Old Age* del *De senectute* di Cicerone e una seconda traduzione di Tiptoft, *Of Friendship*, dal *De amicitia* ciceroniano. In *Fulgens and Lucrez* ci sono sufficienti parallelismi verbali per affermare che Medwall usò la versione inglese di Tiptoft.

zione fino al momento in cui la ragazza, sollecitata dal padre a prendere una decisione, dice che sceglierà il più nobile dei due, introducendo così il tema. La questione coinvolge e appassiona anche la cittadinanza e viene perciò portata in Senato, davanti al quale prima Publius Cornelius e poi Gaius Flaminius (seconda e terza parte) perorano la propria causa in due appassionate orazioni, ognuno difendendo il proprio concetto di nobiltà. Fedele allo schema della *controversia* classica, Bonaccorso, pur parteggiando per l'onesto plebeo, non riferisce la risposta del Senato lasciando così il finale aperto. Non così Medwall che, per i suoi scopi, fa esplicitare a B quello che nella fonte è solo implicito: la decisione favorevole a Flaminius del Senato romano, il quale tiene conto non dei suoi umili natali, "[b]ut onely to his vertue that dyde therin attende, / whiche was so grete that of convenience / All the cyte of Rome dyd hym honour and reverence." (I,121-25)

Se si tiene presente che il Cardinale Morton era di umili origini, risulta chiaro l'omaggio a un uomo che aveva sempre sostenuto la causa di Enrico Tudor e che per questo era stato imprigionato nella Torre di Londra da Riccardo II, a un abile servitore dello stato che adesso era a fianco del suo re nel tentativo di creare un forte governo centrale, tentativo ostacolato dalla vecchia nobiltà. Con molta discrezione Medwall mette in bocca lodi per il suo benefattore a B, che in questo momento sembrerebbe dover solo concludere, con un po' di compiacimento che la sua notevole quanto improbabile abilità retorica mette in risalto, il riassunto della storia a beneficio di A e degli ospiti. B diventa così, surrettiziamente, anche il portavoce dell'autore, il quale lo usa per un secondo fine che potremmo definire politico, quello di far accettare a un pubblico formato per la maggior parte di nobili la scelta di Lucre. Come dice John S. Colley: "Clearly the drama addressed issues important both to the host of the evening and his guests, the nobles and barons of the realm"¹¹. Che l'argomento potesse essere potenzialmente molto delicato, tenendo anche conto del fatto che il re aveva premiato chi lo aveva aiutato a salire al trono con un blasone, cui aspira, è bene dirlo, proprio per i suoi meriti civili anche Gaius Flaminius (vedi II,686-89), è immediatamente dimostrato dalla reazione di A, che è esterrefatto e scandalizzato e riporta subito il registro linguistico, pur contenuto ancora nello schema della *rhyme royal*, al livello colloquiale che meglio si addice a due servitori:

¹¹ "Fulgens and Lucre: Politics and Aesthetics", *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 23, 1975, pag. 322.

A And shall this be the proces of the play?
 B Ye, so I understonde be credible informacyon.
 A By my fayth, but yf it be evyn as ye say,
 I wyll advyse them to change that conclusion.
 What? Wyll they afferme that a chorles son
 Sholde be more noble than a gentilman born?
 Nay, beware, for men wyll have therof grete scorn-

it may not be spoken in no maner of case. (I,126-33)

Il resto di quella che potremmo chiamare la prima scena di *Fulgens and Luces*, anche se naturalmente non esistono divisioni formali nel testo, è tutto dedicato alla discussione, vivace e molto interessante ai fini di questo saggio, tra A e B riguardo l'opportunità di lasciare un finale tanto trasgressivo alla rappresentazione. Ad A, l'estraneo, il timore di venire a trovarsi in una situazione difficile suggerisce subito giustificazioni che sono quelle del popolano realista il quale non vuole aver niente a che fare con questioni che riguardano le alte sfere. Prima di tutto afferma che "the matter touchith me never a dell, / For I am nether of vertue excellent / Nor yet of gentil blode." (I,140-42) E non si può certo dargli torto. Poi aggiunge anche che "there can no man blame us two, / For why in this matter we have nought to do." (I,145-46) L'osservazione vuole essere rassicurante, ma l'uso del plurale *we* fa immediatamente scattare un campanello d'allarme in B, che si rende conto di essere molto più coinvolto dell'altro, in quanto non solo ha dimostrato di essere in contatto con chi reciterà una storia tanto offensiva, ma l'ha anche raccontata con il gusto di chi la approva. La sicurezza ostentata prima svanisce subito:

We? No, God, wott, nothing at all,
 Save that we come to see this play
 As farre as we may by the leve of the marshall. (I,147-49)

Qualche minuto prima, dando ad A il permesso di rimanere, si era sostituito al maestro di cerimonie – *the marshall of the hall* –; adesso fa professione di umiltà e davanti agli ospiti e al padrone di casa ammette che anche lui è lì perchè ce lo lasciano graziosamente stare. Ma Medwall, il vero maestro di cerimonie e quasi di prestidigitazione ha surrettiziamente usato i suoi due personaggi tuttofare in quella che sarà la loro funzione principale. Infatti anche lui ha bisogno che il messaggio politico del cardinale sia accettato senza arrecare offesa. Certamente i nobili e raffinati ospiti mai si sarebbero identificati con due sempliciotti ignoranti, e nemmeno avrebbero accettato che qualcosa venisse loro suggerito da gente del genere.

Dunque mette in bocca ad A e B le possibili obiezioni di molti dei presenti. Il gioco è però ancora più sottile, perché qualche verso più sotto il drammaturgo approfitta della distanza emotiva che ha creato tra spettatori reali e spettatori fittizi per far parlare B come un *fool* elisabettiano. B, plebeo senza preoccupazioni di nobili ascendenti, ritrova la sicurezza e mette fine alla discussione esprimendo una verità un po' scomoda ma innegabile: "Why shulde they care" se Lucrez sceglierà come marito un borghese in ascesa invece di un nobile dal casato illustre.

I trow here is no man of the kyn or sede
Of either partie, for why they were bore
In the cytie of Rome as I sayd before. (I,177-80)

L'argomentazione è poco diplomatica, dati gli ospiti presenti, ma risolutiva ed A l'accetta senza replicare.

Ma le trasformazioni dei due non sono ancora finite; manca ancora qualcosa di importante per l'autore: quella che potremmo chiamare la sua dichiarazione d'intenti, consistente nel precetto oraziano, fondamentale per l'Umanesimo, che bisogna insegnare e nel contempo divertire. Essendo anche un'assunzione di responsabilità, questa deve essere fatta quando la "vera rappresentazione" non è ancora iniziata. Ecco allora che B, subito dopo aver ammesso che anche lui è lì "by the leve of the marshall", pronuncia un altro elogio del teatro che però non è una mera ripetizione delle parole del suo occasionale compagno. A infatti si era limitato ad affermare che "suche sport" gli procura molto piacere; B invece dice:

I love to beholde suche myrthes alway,
For y have sene byfore this day
Of suche maner thingis in many a gode place
Bothe gode examples and right honest solace.

This play in like wyse I am sure
Is made for the same entent and purpose
To do every man both myrth and pleasure.
Wherfor I can not think or suppose
That they wyll ony worde therin disclose
But suche as shall stonde with treuth and reson
In godely manner according to the season. (I,150-60)

Dove i complementi di tempo e di luogo "before this day" e in "many a gode place" hanno fatto pensare ai critici che le recite in case private fossero piuttosto comuni e, soprattutto, che Medwall possa essersi rifatto a una tradizione e popolare e colta di teatro

laico per noi perduta¹². E dove, per la prima ma non ultima volta nella commedia, il concetto dell'*utile dulce* viene espresso da questi due veri e propri *theatre-buffs*¹³. È giusto che sia così, perché oltre ad usarli come suoi portavoce tutte le volte che lo ritiene necessario, Medwall affiderà loro, creatori dell'intreccio comico oltre che attori in esso, la funzione importante di collegare il principio estetico del divertimento – “solace, myrth, game, recreation” – al criterio ugualmente importante dell'utilità nell'intreccio serio – “gode examples, vertew, matere of sadness”¹⁴. La finzione che essi creano è parodia e demistificazione, e vuole raggiungere lo scopo di eliminare nel pubblico il pregiudizio che un borghese onesto e intraprendente non possa valere di più di un nobile vanesio e gaudente, grande esperto di caccia e di moda. Inoltre Gaius Flaminius è colto, cosa molto importante per gli umanisti come Medwall. Se infatti, come sappiamo, l'umanesimo poneva alla base della vera nobiltà la virtù, questa si raggiungeva con la conoscenza. Perciò quando Flaminius, nell'orazione in cui perora la sua causa, dice a Lucre: “One tyme with study my tyme I spende / To eschew idelnes, the causer of syn”, si fa portavoce di una verità fondamentale per l'autore, che avrebbe però potuto risultare sgradita a qualcuno tra gli spettatori, amante invece dei passatempi di Publius Cornelius. A questo e ad altro alludono perciò B, dicendosi sicuro che ogni singola parola della commedia “shall stand with treuth and reason”, ed A, che

¹² A questo proposito si vedano i due articoli di Charles R. Baskervill: “Some Evidence for Early Romantic Plays in England”, *Modern Philology*, XIV, 1914 e “Conventional Features of Medwall's *Fulgens and Lucre*”, *Modern Philology*, XXIV, 1926-27, che sono ancora un punto di riferimento.

¹³ Il brano più lungo al riguardo è quello pronunciato da A all'inizio della seconda parte, vv.19-38, dove A giustifica i suoi, e di B, “tryfles and japes” perché bene accetti ad un certo tipo di spettatori, anche se altri “delytyth them in matter of sadness”.

¹⁴ Pur concordando con il fatto che “each plot has its own integrity – each is fully developed –”, non sono d'accordo con Robert P. Merrix (“The Function of the Comic Plot in *Fulgens and Lucre*”, *Modern Language Studies*, VII, 1, spring 1977), il quale afferma che “comments about a 'subplot', especially 'the comic subplot', are really misleading” (pag. 17). Merrix segnala anche in una nota (7, pag. 24) che i 2353 versi dell'*interlude* si distribuiscono così: “comic (consisting of A, B and Joan), 1158, serious (consisting of Fulgens, Lucre, Gaius and Cornelius), 666; and mixed (both comic and serious), 518”. Se i versi comici si prendono più spazio, è perché Medwall doveva divertire gli ospiti di Morton, ma il peso ideologico della storia romana, in un momento in cui la questione della vera nobiltà era tornata di grande attualità, perché i nobili di nuova creazione e la borghesia erano in forte ascesa sociale, è di gran lunga superiore al numero dei versi in cui l'autore la contiene.

ancora intimorito, gli risponde: “Ye, but trouth may not be sayde alway, / For somtyme it causith gruge and despite” (I,161-62).

Medwall fa dunque esprimere per la seconda volta al suo personaggio le obiezioni che avrebbero potuto venire dal pubblico, ma qui si spinge un po' più in là, perché A considera necessario e dunque accettabile moralmente per chi decida “to dwell amonge worldly men” “both lye and flater now and then”, suggerisce cioè quel comportamento praticato da sempre dagli umili nei confronti dei potenti. In un contesto di virtù e verità come quello che si è già delineato, la proposta è provocatoria quanto basta per far reagire B, di nuovo portavoce dell'autore, come chi fa parte della *familia* di Morton. E così ci viene assicurato, in quella che è praticamente una pubblica dichiarazione di comunione d'intenti, che

.....as for the parish where I abide,
Such flaterye is abhorride as dedly syn.
And specially lyars be sett asyde
As sone as they may with faute be spied,
For every man that favoereth and loveth vertue
Will suche maner of folke utterly essechue... (I,169-74)

Sembra quasi di sentire l'uomo di chiesa predicare e chiamare in causa tutti i presenti perché non rifiutino aprioristicamente quello che verrà loro proposto dagli attori, ma lo accettino facendo appello alla parte migliore di sé e permettendo che “[a]fter playne trouth this matier to procede / As the story seyth” (I,175-76).

Naturalmente B parla completamente *out of character*¹⁵, ma questo non è importante per due ragioni: l'analisi del testo ha ormai chiarito come Medwall adoperi i due personaggi che ha inventato per qualsiasi funzione gli torni utile, senza preoccuparsi della loro coerenza, e a questo fine è giusto che il loro statuto rimanga ambiguo, incerto e che, sempre in bilico come sono tra finzione dichiarata e pretesa realtà, non abbiano un nome. La seconda ragione è che Medwall ha voluto preparare i commensali ad una visione attenta e senza pregiudizi della storia che hanno già sentito riassunta e che finalmente sta per cominciare. Quello che l'autore ha costruito

¹⁵ Situazioni di questo tipo non sono infrequenti nel teatro elisabettiano quando l'autore sente il bisogno di esprimere verità per lui importanti o di fare considerazioni generali. Vedasi per tutti l'episodio famoso nello *Hamlet* di Shakespeare, quando Rosencrantz, per esemplificare le responsabilità di un capo di stato e le conseguenze di una sua caduta sulla nazione tutta, usa la famosa immagine della ruota che, scendendo rovinosamente da un pendio, trascina tutto con sé verso la distruzione.

per mezzo dei due supposti servitori è sia una struttura ideologica ben precisa che un esempio molto complesso di *induction*, il primo così compiuto nel teatro inglese. Se prendiamo la definizione di questo espediente introduttivo che dà Stephen Young:

An induction is a dramatic action which precedes a full-length play. It contains at least two speaking roles and exists on a different narrative plane from that of the central work. It may stand complete in itself, or as the beginning of a frame plot,¹⁶

vediamo che questa prima fase di *Fulgens and Lucrece* possiede non solo questi requisiti, ma pone le premesse perché i due personaggi che vi agiscono possano inserirsi nell'intreccio riguardante Lucrece e i pretendenti alla sua mano: cioè, la loro passione per il teatro e la loro collocazione e situazione personale alquanto incerte.

B ha toccato nella sua animata discussione con A tutti i punti che stavano a cuore a Medwall; manca ora l'anello di congiunzione che permetta alla vera rappresentazione di iniziare. Anche se la trovata in sé è la più ovvia – B si accorge che gli attori stanno per entrare dal rumore e zittisce il compagno – qui è resa meno banale da alcuni particolari che ne fanno una scenetta vivace e che contribuiscono ad arricchire di connotati realistici i due. A, di nuovo intimorito, non sa dove mettersi: “I pray you, tell me where I shall stand” e B gli risponde sbrigativo di restare accanto a lui, presumibilmente in piedi di fianco a una delle porte dello *screen*, perché, essendosi autoinvestito della parte di usciere e guardaporte, deve far spazio agli attori. Si mette infatti a gridare ai commensali: “Geve rome there, syrs, for God avowe! / thei wold cum in if thei myght for you.” (I,193-94), producendosi in uno degli *extra-dramatic addresses*¹⁷ di cui, come abbiamo già visto, tutta la commedia è costellata, e che, pur essendo illusione mascherata da realtà come tutta la *induction*, distruggono la possibilità di quell'indivisibile quarta parete che ci permetterebbe di calarci completamente nella finzione e perciò tengono sempre distinta l'arte dalla realtà del banchetto e gli attori dal loro pubblico. In questo senso *Fulgens and Lucrece* ha pochi rivali nel teatro inglese.

Le attese di A sono però parzialmente deluse dall'entrata di un solo personaggio che B si affretta a riconoscere come “Fulgens the senatour” a nostro beneficio; quando A infatti chiede: “And wher is feyr daughter Lucrece?”, capiamo che da buon popolano avrebbe

¹⁶ “A Check List of Tudor and Stuart Induction Plays”, *Philological Quarterly*, 48, 1969, pag. 131.

¹⁷ Anne Righter, *Shakespeare and the Idea of the Play*, Chatto and Windus, London, 1962, pag. 78 et passim.

preferito veder entrare una bella ragazza piuttosto che un signore di mezza età che si mette a ringraziare Dio, "our most drad Lord and Savyour", per tutti i doni che ha ricevuto. A storia iniziata Medwall doveva trovare un altro espediente per far partecipare alla vicenda romana i due giovanotti inglesi. Uso intenzionalmente il termine perché A e B non perdono mai le caratteristiche tipiche di due popolani Tudor: lo si vede dal registro linguistico, dai doppi sensi osceni, dal comportamento spesso rozzo e in qualche caso volgare, dalle reazioni a ciò che si vedono accadere intorno e, infine, anche da una certa ingenua furbizia che fa loro approfittare subito delle occasioni che il caso offre. Il primo a farne uso è B. Quando Cornelius, dopo un colloquio con il senatore padre, si rende conto che avrebbe bisogno di qualcuno "that had sumwhat a brayne" per aiutarlo a convincere Lucrea a preferirlo al rivale, si rivolge significativamente al pubblico, anche lui con un *extra-dramatic address* che scavalca i secoli e aggancia il tempo di Roma a quello, reale, del banchetto di Morton. D'ora in poi gli avvenimenti si adatteranno alle esigenze dei commensali; perciò ad un certo punto la commedia si interromperà per consentire che la cena venga servita ed A, parlando a nome di tutta la compagnia, dirà: "Whe may not with oure long play / Lett them fro theyre dynere all day- / Thay have not fully dyned" (I,1415-17). Ma torniamo a Cornelius; il nobiluomo dichiara di essere pronto a profondere denaro allo scopo e chiede aiuto con un appello accorato che non cade nel vuoto:

So many gode felowes as byn in this hall,
And is ther non, syrs, among you all
That wyll enterprise this gere? (I, 354-56)

E poi, perché esca di scena in modo da consentire ad A e B, di nuovo mescolati ai veri servitori, di discutere sulla proposta, Medwall gli fa aggiungere:

Some of you can do it if ye lust!
But if ye wyl not, than I must
Go seche a man elliswhere. (I,357-59)

B decide subito di accettare, dimenticandosi che quello che è appena iniziato è pura finzione. Invano A tenta di fermarlo gridandogli: "Be god, thou wyll distroy all the play!" B ha deciso di prendere in mano la situazione e con la stessa sicurezza con cui aveva raccontato la trama ribatte rivolto a tutti: "Distroy the play, quod a? Nay, nay, / The play began never till now!" E in un certo senso ha ragione perché si rimette subito a riscrivere la storia. Ad A,

che gli chiede che cosa deve fare nel frattempo, risponde pronto, come se avesse già tutto in mente, che entrerà anche lui nella commedia in un'altra scena, e quanto a se stesso, le sue capacità di mezzano sono tali che "well I dare undertake / The mariage utterly to mare or to make" (I,378-79). Quest'ultima è la vanteria tipica del personaggio comico, ma è senza'altro vero che sia B che l'amico modificheranno la storia, prima di tutto perché la fonte non li prevedeva, e poi perché invaderanno lo spazio riservato ai veri personaggi finti – mi si perdoni l'ossimoro – riproducendo con Joan, l'ancella di Lucrez, la situazione dell'intreccio principale e costringendola così a dedicare il suo tempo a difendersi – con molto successo peraltro – dalle loro profferte amorose invece che occuparsi della padrona. Adesso che ha preso in mano le redini ed è diventato una specie di maestro di cerimonie, B può dare istruzioni precise. La scena che riguarda A sarà quella in cui Gaius Flaminius, il rivale del suo futuro padrone, è solo; infine, prima di uscire, con un delizioso tocco di "realismo" raccomanda all'amico di parlare a bassa voce "leste any man of this company / knowe cure purpose openly / And breke all oure daunce!" (I,388-90), perché a qualcun altro potrebbe far gola un lavoro che "shall us both avaunce". La confusione tra realtà e finzione è così totale: i romani attirano nella loro finzione gli inglesi e questi, incuranti della nuova dimensione in cui sono entrati, si comportano come se tutti occupassero quella zona incerta, ibrida, che è il terreno in cui essi si muovono con tanta disinvoltura. Dopodiché, attraverso una porta che lo fa uscire dallo spazio dell'illusione, che però è anche il salone in cui si sta svolgendo una festa vera, B sparisce alla vista per avventurarsi nell'immaginario mondo di Roma, nuovo per lui.

Comunque A impara subito la lezione del maestro ed anzi la migliora, perché non appena Gaius Flaminius, dopo un colloquio non risolutivo con Lucrez, rimane solo in scena, l'autore, invece di fargli commentare, con il monologo che tutti ci aspetteremmo, la sua incerta situazione, lo fa abordar da A con un "Ye seme a man of grete honoure" a cui subito segue il consiglio di

..... aventure not over moche laboure
 Upon this woman, leste ye take colde.
 I tell you, the mater is bought and solde! (I,577-79)

Improvvisamente molto sicuro di sé, A conquista la fiducia del povero Flaminius inventandosi non solo che si sono già conosciuti, ma anche che ha visto la fanciulla con "a fresshe galant" nel quale non è difficile riconoscere Cornelius. Molto più abile di B, che ha

semplicemente riscritto il futuro della storia, A ha già un passato da raccontare che coinvolge tutti e tre i personaggi romani.

I mezzi che A ha usato per entrare al servizio di Gaius Flaminius sono proprio l'adulazione e la menzogna che, come aveva detto all'amico, sono talvolta molto utili. Con ciò A introduce anche un elemento di controcanto ironico nella storia idealizzata di Lucrez e dei suoi innamorati che ne mette ancora più in luce l'esemplarità. Nel contesto romano trionferanno virtù e onore, come tutti i benpensanti di tutte le epoche vorrebbero fosse sempre anche nella realtà, perché, come sappiamo, la ragazza sceglie un marito virtuoso ma di modeste condizioni economiche preferendolo a un nobiluomo facoltoso ma superficiale e corrotto¹⁸. Cioè, con le parole di B: "... she wolde nedis have hym for his virtue / And for none other thyng" (II,840-42). Ai due questo sembra impossibile, perché non corrisponde a quello che si vedono intorno. Infatti A incredulo domanda a se stesso, ma anche al pubblico:

Vertue? What the devyll is that?
And I can tell, I shrew my catt,
To myne understondynge! (II,842-44)

Essendo la virtù una qualità sconosciuta anche a B: "By my faith, no more can I / But this she said here openly - / All these folke can tell" (II,845-47), non resta che chiedere alle dame presenti: "Is it

¹⁸ Con un cambiamento notevole rispetto alla fonte e anche al riassunto che di questa fa B, Medwall scelse di far prendere la decisione direttamente alla ragazza che il padre, il quale esce definitivamente di scena molto presto, aveva lasciato libera di agire come meglio credeva. Perciò Lucrez è la vera protagonista della commedia, il primo personaggio femminile ad avere il ruolo dell'eroina nel teatro inglese. Lucrez incontra separatamente i due pretendenti alla sua mano e li tiene per un po' sulla corda, spingendoli così a cercare di farle prendere una decisione definitiva con i mezzi a loro disposizione: Gaius Flaminius con le offerte sincere di devozione e la specchiata onestà, l'altro, il nobiluomo gaudente, con uno spettacolo di mimo e di danza (vedi nota 6), che è a tutti gli effetti il primo esempio di teatro nel teatro della scena inglese. E ancora convoca i due perché davanti a lei, prima Cornelius e poi Flaminius, perorino la loro causa, cosa invece che, come si ricorderà, avviene davanti al Senato nella fonte, e infine li congeda, annunciando innanzitutto ai commensali che scelta ha fatto e perché. Inutile dire che, a partire da Boas e Reed, i critici l'hanno vista come un'antesignana della Portia shakespeareana. Due almeno sono le ragioni che fecero decidere a Medwall di cambiare in modo così significativo il finale. La prima obiettiva e contingente: l'impossibilità di rappresentare il Senato romano in uno spazio angusto e il ristretto numero di attori a sua disposizione. La seconda strutturale: avendo dato molto spazio alla protagonista fin dall'inizio, era naturale che fosse lei a gestire la situazione che si era creata fino alla fine.

your gyse / To chose all your husbondis that wyse?“ (II,849-50). Anche se la risposta non può esserci, A e B non hanno dubbi.

Del resto la loro storia con Joan mima in chiave comica la storia seria di Lucrez prima che quest'ultima si svolga e serve perciò a metterla in prospettiva, come un ideale che bisogna raggiungere, anche se a fatica. Infatti nell'intreccio comico si ripete il triangolo consueto: due uomini per la stessa donna; solo che i due uomini, lungi dall'idealizzare la donna e lodarne le virtù, la apprezzano solo come un bel bocconcino:

I tell you it is a trull of trust
All to quenche a mannes thrust
Bettyr then ony wyne (I,838-40)

dice B ad A, e hanno solo le armi della cialtroneria per conquistarla. Quanto a Joan, anche lei va subito al sodo e come preconditione per accettare la corte di B vuole “twenty pound londe in jointure”, poi mette abilmente i due l'uno contro l'altro e li costringe a prove – un coro, un duello – per le quali sono totalmente impreparati, per finire con un gioco alquanto volgare che li lascia legati come salami e umiliati dalla rivelazione che lei un fidanzato ce l'ha già e non intende cambiarlo. Un bel contrasto con le perorazioni di Cornelius e di Flaminius e con la saggezza di Lucrez.

La strategia di Medwall è chiara: con gli stessi mezzi con cui assicura il divertimento al suo pubblico, uno dei suoi scopi, come abbiamo visto, ora impedisce ad esso non solo una qualsiasi immedesimazione nella vicenda comica, ma anche la possibilità di un confronto con siffatti esemplari umani. E dunque si avvicina all'altro suo scopo, quello che gli sta più a cuore: insegnare a guardare la virtù senza pregiudizi e a praticarla in un mondo corrotto. A e B, infatti, sono l'imperfezione e l'approssimazione del mondo reale che si intrufolano nel territorio dei sentimenti elevati. Essi tentano in continuazione di trascinare i personaggi dell'intreccio principale nel loro territorio comico, ma questi, come è proprio delle favole, oppongono resistenza perché devono rimanere esemplari. Così Joan, che all'inizio sembra stare al gioco, rimane sulle sue posizioni e anzi li umilia; Gaius Flaminius, al quale tocca di scioglierli dai lacci con cui l'ancella li ha legati, dà prova di grande pazienza e tolleranza e non li punisce né si indispettisce con A per l'assurda storia di aggressione a mano armata che questo inventa sui due piedi per giustificare la situazione incresciosa in cui si è fatto trovare con l'amico. La protagonista, Lucrez, si comporta addirittura in modo esemplare quando viene in contatto con il mondo comico, ma imperfetto e riduttivo di

A e B. Costoro sono impiegati come latori di messaggi per lei, e dovrebbero perciò in questa funzione aiutare i loro padroni a conseguire il loro scopo. Non dimentichiamo che essi si offrono ai due giovani pieni di sicurezza nelle loro capacità e che dunque è la loro supposta competenza che giustifica in un certo senso anche strutturalmente la loro entrata nel mondo di Roma. Invece entrambi falliscono miseramente: A, come abbiamo già visto, si accorge di aver perso la lettera di Flaminius proprio nel momento in cui dovrebbe consegnarla e, in un crescendo di comica smemoratezza, non è in grado di rispondere a Lucrez, la quale vorrebbe almeno sapere come si chiami e chi sia il suo padrone.

L'episodio che mette in contatto e a confronto la ragazza con B è più complesso e più significativo nel contesto didattico della commedia. Il messaggio che B deve riferire è orale; perciò la scena è tutta basata sul fraintendimento, naturalmente osceno, delle parole di Cornelius. In effetti il servitore si dimostra già incapace di capire ciò che il padrone gli raccomanda di riportare con molta precisione, perché non fa o non può dare la dovuta attenzione alle parole e di conseguenza trasforma il riferimento a un'innocente passeggiata in giardino in un insulto. A sua discolpa bisogna però dire che si rende conto subito di essere in una situazione delicata, anche se non capisce che il problema sta in lui e non nel messaggio. Per avere conforto confida la sua perplessità al pubblico, che ovviamente ha capito tutto benissimo:

Yes hardely, this erande shall be spoken.
 But how say you, syrs, by this tokene?
 Is it not a quaynt thinge?
 I went he hade bene a sad man,
 But I se well he is a made man
 In this message doynge. (I,217-22)

Come dice bene John S. Colley, "B, of course, acts as Cornelius' servant in the scene; but in a real sense B is a 'servant' of the playwright (and possibly an actual servant in the employ of Archbishop Morton). B is given an ambiguous task by his employer and worries how his articulation of the message will be interpreted by those in the hall"¹⁹. La speranza di Medwall è quella che gli ospiti si comportino non come uno stupido servitore che non pone la dovuta attenzione alle parole, ma come Lucrez che, al di là delle parole offensive, capisce le buone intenzioni e alla fine della scena, quando

¹⁹ "Fulgens and Lucrez: Politics and Aesthetics", cit. pag. 326.

il povero B esce per andare a “lerne myn erande better”, rivolta agli astanti, da educatrice intelligente, commenta:

Now forsooth, this was a lewed message
 As ever I harde sith I was bore,
 And yf his mayster have therof knowlege
 He wyll be angry with hym therfore.
 How be it, I will speke therof no more,
 For hyt hath ben my condiscyon alwey
 No man to hender but to helpe where I may. (II,309-15)

Medwall usa Lucrez e B anche più avanti, in quello che è ideologicamente il momento più importante della commedia. Alla fine delle perorazioni dei suoi due corteggiatori, per le quali l'autore segue la fonte piuttosto fedelmente, la ragazza rimane sola in scena e comunica la sua decisione di preferire Flaminius perché “I do hym commend / As the more noble man, sith he thys wyse / By meane of hys vertue to honoure doth aryse” (II,755-58). Appena ha finito di parlare entra B, che ha sentito tutto. Immedesimandosi nella parte del fedele servitore dello sconfitto Cornelius, si dimostra altrettanto scandalizzato del suo compare quando questo aveva sentito da lui la fine della storia:

Yes, by my trouth, I shall witness bere,
 Where so ever I be com a nother day,
 How suche a gentylwoman did opynly say
 That by a chorles son she would set more
 Than she wolde do by a gentylman bore. (II,768-72)

Costringe perciò Lucrez a spiegare di nuovo le ragioni della sua scelta. Ma B, con quei repentini cambiamenti di funzione cui l'autore ci ha abituato, insiste e, come un odierno intervistatore importuno, formula quell'ipotesi che tutti i presenti avranno avuto in mente: “Than I put case that a gentilman bore / Have godely maners to his birth accordyng.” (II,780-81) E il prudente Medwall per bocca della saggia Lucrez risponde che se questo fosse stato il caso, non avrebbe avuto dubbi, perché “[s]uche one is worthy more laude and praysyng / Than many of them that hath their begynnynng / Of low Kynred, ellis God forbede!” (II,783-85), accontentando così tutti i nobili presenti. A questo punto il compito di Lucrez è terminato, ha fatto la sua scelta di vita e ha impartito una bella lezione di coerenza e dirittura morale, spronando implicitamente gli astanti ad una condotta virtuosa. Esce perciò di scena, lasciando al povero B il compito spiacevole di informare il padrone della sua decisione, cosa che il servo rifiuta perché, ne è sicuro, Cornelius

andrà su tutte le furie; quanto a lui, invece, sarebbe ben contento di liberarsi da una donna del genere e anzi l'avrebbe "let her go in the mare name!", espressione oscura che probabilmente corrisponde alla nostra "mandare al diavolo".

Subito dopo sopraggiunge A, che vuole sapere chi abbia scelto Lucrez e rincara la dose, affermando che "of weddyd men there be ryght fewe / That welle not say the best is a shrew - / Therin they all agree!" (II,857-59). È giusto che siano i due personaggi comici a farsi carico di quel diffuso pregiudizio contro le donne tipico del Medio Evo, che ancora trent'anni circa più tardi sarà uno dei punti di forza comici del divertentissimo *The Foure PP* di John Heywood. A e B infatti si sono rivelati molto abili come comici, ma molto scadenti come esseri umani; è naturale perciò che diventino i portavoce di tutto quello che è pregiudizio vieto e retrogrado di contro al nuovo di cui è portatrice Lucrez, donna cortese ed emancipata.

Anche se non se ne rendono ancora conto, ai due tocca un ultimo compito e dunque un'ultima funzione. I personaggi romani si sono ritirati nel loro mondo ideale, ed essi, rimasti soli, si accorgono di non aver più nulla da fare. "But what shall we twayne do now?" chiede A dubbioso. E l'altro, sicuro, risponde che se ne possono andare quando vogliono, nessuno li può fermare. Come si vede, verso la conclusione, Medwall fa loro riprendere la connotazione che avevano all'inizio, perché la cornice per la quale sono stati creati deve chiudersi naturalmente. Se, come dice ancora Young, "a dramatic frame... continues to operate throughout the performance and ultimately answers the initial introductory process with a kind of valediction, a leading out into the real world"²⁰, adesso A e B stanno facendo proprio questo, guidati dal sorriso bonario del loro creatore. Sempre più perplesso, A finalmente si rende conto che la commedia è finita, dunque, anche se non lo dice, né lui né il compagno hanno più ragione di esistere nel mondo immaginario di Roma. La delusione che traspare dalle sue parole è già rimpianto: "And I wolde have thought in vere dede / That this matter sholde have procede / To som other conclusion / " (II,878-80). Questa osservazione è certamente fuori luogo se la si fa riferire soltanto al problema posto

²⁰ *The Frame Structure in Tudor and Stuart Drama*, *Elisabethan Studies*, VII, 1974, Saltzburg. Young dà anche una definizione della cornice: "A dramatic frame is a complete dramatic action within which the presentation of a full-length play occurs as an event. It contains at least two speaking roles, and exists on a different plane from that of the central work" (pag. 5). Pur segnalandone la presenza per la prima volta in *Fulgens and Lucrez*, Young tralascia di analizzare la commedia e passa subito ai drammi degli anni '70 del Cinquecento.

dalla commedia, e questo è il modo in cui la interpreta B. Le parole di A, però, possono avere un terzo significato: infatti, l'obiezione del pubblico potrebbe essere formulata esattamente in questo modo. Con la stessa baldanza e lo stesso entusiasmo con cui si era preso la parte del prologo, B diventa adesso l'epilogo necessario per esporre di nuovo le intenzioni dell'autore. Questa volta, però, B si rivolge esplicitamente ai nobili presenti:

.....all the substaunce of this play
Was done specially therfor

Not onely to make folke myrth and game,
But that suche as be gentilmen of name
 May be somewhat moyd
By this example for to eschew
The wey of vyce favour vertue; (II,888-894)

Anche se questo è ciò che sta a cuore a Medwall, la commedia non deve finire su una nota troppo seria, e allora B, con l'usuale tecnica della *captatio benevolentiae* degli Epiloghi, chiede scusa a nome dell'autore e della compagnia nel caso non siano stati all'altezza delle aspettative e poi, strizzando l'occhio al pubblico, invita qualcuno "of more stabyll brayne" a rimettere le cose a posto. Noi, invece, il pubblico di Medwall di oggi, lo ringraziamo per aver dato veramente, come dice Shakespeare, al di là di un qualsiasi nome di battesimo, "to airy nothing a local habitation and a name".

Maria Teresa Fabbro

LANGUAGE, SCIENCE AND IMAGINATION IN EPHRAIM
CHAMBERS'S *CYCLOPAEDIA*

Ephraim Chambers was the last son of a modest family of farmers in Kendal, England. At the end of his studies in local schools – probably classical studies – he went to London, and worked as an apprentice with Senex, a well-known map and globe maker¹. This was a fundamental step as with Senex he had an extraordinary opportunity to improve his education and broaden his cultural horizons. At the end of his apprenticeship, Chambers started working on his *Cyclopaedia*, one of the most influential books of the 18th century, to the design and construction of which he devoted practically all his energies if it is true, as it seems probable, that he had no assistants, at least as regards the first edition published in 1728 [1727]².

¹ Information concerning Ephraim Chambers is drawn from F[rancis] E[spinasse], 'Chambers, Ephraim', *Dictionary of National Biography* (1887); from G[erald] Le G[rys] N[orgate], 'Senex, John', *Dictionary of National Biography* (1891); from Alexander Chalmers (ed.), *The General Biographical Dictionary* (London, 1812-1817), IX.84-90; and from M., 'Original Biographical Anecdotes of Ephraim Chambers', *The Gentleman's Magazine: and Historical Chronicle* 55 (September 1785), pp. 671-74. See L. E. Bradshaw, 'Ephraim Chambers's *Cyclopaedia*', *Notable Encyclopaedias of the Seventeenth and Eighteenth Centuries: Nine Predecessors of the Encyclopédie*, Ed. F. A. Kafker, The Voltaire Foundation at the Taylor Institution, Oxford, 1981, p. 123-139.

² In the absence of documents, we have to trust Chambers's statement in the first two lines of his Preface to the *Cyclopaedia*, a copy of which is to be found in Biblioteca Ambrosiana, Milan. This copy, which was used for the present work, is the Seventh Edition of the *Cyclopaedia*, corrected and amended, in two volumes, published in London, and printed for W. Innys, J. and P. Knapton, S. Biet, D. Browne, T. Longman, R. Hett, C. Hitch and L. Hawes, J. Hodges, J. Shuckburg, A. Millar, J. and J., Rivington, J. Ward, M. Senex, and the Executors of J. Darby. M.DCC.LI.

The first edition appeared in 1728. It was issued by subscription in two volumes in folio with engraved plates: the price was four guineas. The book was dedicated to George II, and it recorded an immediate success. As a result, in 1729 Chambers

Chambers's plan was to give a *Summa* of the "Commonwealth of Learning"; he clearly defined the scope of the work in the title-page reading as follows: *Cyclopaedia: / or, an / Universal Dictionary / of / Arts and Sciences; / Containing / an Explication of the Terms, / and an Account of / the Things signified Thereby, / in the several Arts, / both Liberal and Mechanical, / and the Several Sciences, / Human and Divine: / The Figures, Kinds, Properties, Productions, Preparations, and Uses of Things / Natural and Artificial; / The Rise, Progress, and State of Things / Ecclesiastical, Civil, Military, and Commercial: / with the Several Systems, Sects, Opinons, ecc. among / Philosophers, Divines, Mathematicians, Physicians, Antiquaries, Critics, ecc. / The whole intended as a Course of Antient and Modern Learning. / Extracted from the best Authors, Dictionaries, Journals, Memoirs, / Transactions, / Ephemerides, ecc. in Several Languages*

In the construction of the *Cyclopaedia* Chambers applied two techniques: on the one side, following a method commonly used by literary journalists, he wrote large extracts; on the other, he arranged the material following the technique of the learned in the construction and alphabetical organization of common-place books.

Chambers had at his disposal ample material and, as he says in the Preface, "the difficulty lay in the form and economy of it" because he conceived an encyclopaedia not as "a confused heap of

was elected a member of the Royal Society. The second edition of the *Cyclopaedia* with some alterations and additions was issued in 1738 (2 volumes; London, D. Midwinter), and was followed by a third edition in 1739 by the same publisher, a fourth in 1741, and a fifth in 1746 (see British Museum, *General Catalogue of Printed Books to 1955*, Compact Edition, New York, VIII, p. 143). Another 'fifth' edition was issued in Dublin (2 volumes; R. Gunne, 1742). A seventh edition was published in 1751-1752 (London, W. Innys) in two volumes. To this edition a two-volume supplement was added in 1753. This was the work of the mathematician George Lewis Scott (1708-1780).

In 1748-1749, a nine volume Italian translation was published in Venice under the title *Dizionario universale delle arti e delle scienze*, which was revised and issued in six volumes in 1762-1765. The initiative of an Italian translation of Chambers's *Cyclopaedia* was undertaken by G.B. Pasquali and Mr. Smith, the English consul in Venice and a known collector of books, manuscripts and works of art (for information about Mr. Smith see F. Vivian, *Il Console Smith mercante e collezionista*, Vicenza, N. Pozza, 1971). As regards G.B. Pasquali's activity, see P. Zolli's review of Vivian's book in *Studi Veneziani*, XV, 1973, pp. 628-635. After the translation of Chambers's *Cyclopaedia*, G.B. Pasquali translated also the *Supplement* by George Lewis (*Ciclopedia che serve di supplemento al Dizionario delle Arti e delle Scienze di Ephraim Chambers*, Venezia, Pasquali, 1762-1765, 6 volumes). Other editions of the *Cyclopaedia* were published in Naples (1747-54) and in Genoa (1770-1775) with the supplements by Scott and Hill. For the above and ulterior information see L.E. Bradshaw, *op. cit.*, p. 138-139.

incoherent parts, but one consistent whole." We should recall that common-place books were a common practice already in the 17th century. Furthermore, that method for the organization of information had also been suggested by "that great master of order John Locke". In the *Cyclopaedia* in the article "common-place books"³ Chambers explained that they were "a kind of promptuaries or store-houses, wherein to reposit the choicest and most valuable parts of authors, to be ready at hand when wanted"; for the learned they were "a register, or orderly collection" of things to be "retained in the course of a man's reading, or study, so disposed, as that among a multiplicity of heads, and things of all kinds, any one may be easily found, and turned to at pleasure". The *Cyclopaedia*, too, was intended to be a 'promptuary', a 'register' and an 'orderly collection' of the "Commonwealth of Learning"; therefore, as shown by the many analogies in the organization of the immense material at his disposal drawn from Dictionaries, Journals, Memoirs and Ephemerides as indicated in the title-page, Chambers could not but consider the common-place book structure as the most suitable to his purpose. In fact, notwithstanding the large amount of material, in the *Cyclopaedia* nothing is ever thrown out at random: the common-place book method allowed Chambers to make a careful selection of available information, to organize subjects according to a precise design, and to present them in a concise and clear way. The fact that he was the only one responsible for the herculean task of compiling the *Cyclopaedia* undoubtedly accounts for the 'errors', 'omissions', 'redundances', 'irregularities', "breaches of method" as well as "jejuneness and crudity" that Chambers himself denounced in the Preface. However, in his opinion all such faults could not be avoided in a publication of any scope and, in any case, he was aware that he had done something of a higher level as compared with former lexicographers who had not only 'overlooked' vast portions of material, but, what is worse, were guilty for not structuring their work.

As regards his debt to former English lexicographers, Chambers explicitly considered himself to be "an heir" to John Harris, the author of *Lexicon Technicum, or an Universal English Dictionary of Arts and Sciences: Explaining not only the Terms of Art, But the Arts Themselves* published in 1704. The *Lexicon* was not just a dictionary: it was the first true encyclopaedia including excellent engraved plates, clear text and bibliography, an account of new learning, partly

³ Preference is given here to item indication rather than to page number due to the irregularity of paging in the *Cyclopaedia* itself.

the live result of recent research and partly the most authoritative theories of recent writers. The *Lexicon Technicum* represented the first powerful impact of the work of the Royal Society founded in 1660 (before 1704 only translations of French encyclopaedias had been published in England). Harris' Dictionary, which served as a basis for the work of all lexicographers of the 18th century presents quite a number of analogies with Chambers's *Cyclopaedia* – actually Chambers copied parts of the *Lexicon verbatim*.

As regards the work of other English lexicographers, Chambers does not acknowledge any specific debt, not even to Nathanael Bailey, the scholar who had developed the notion that an English Dictionary ought to contain all English words, and had published the *Universal Etymological English Dictionary* (1721) containing the etymology of words as well as the explanation of “difficult Words” and “Terms of Art relating to Anatomy, Botany, Physick, ...”

As other scholars in his time, Chambers believed in the ancients' authority. In fact, in his article on ‘Etymology’ [sic] he recalled only the names of Latin and Greek authors, and underlined the value of the “inquiry into etymologies” on the ground that “Nations, who value themselves on their antiquity, have always looked on the antiquity of their language as one of the best titles they could plead.” For that reason, modern scholars were required “to seek the true and original reason of the notions and ideas annexed to each word” and to compare the “antient use of words” with “the antient uses”. (Chambers considered the study of etymologies an “arbitrary art” but necessary in order to fully understand a language.)

As regards sciences, Chambers's main sources were the *Philosophical Transactions* of the *Royal Society* of London, but also the researches of Robert Boyle, Edmond Halley, Robert Hooke, Isaac Newton, John Wilkins, John Wallis, Zabdiel Boylston, the publications of the Paris Royal Academy as well as works by Italian and Dutch scientists. His geological information was derived from dr John Woodward's works while his medical articles quote the writings of Boerhaave, Nicholas Lemery, Thomas Sydenham and John Quincy, whose medical dictionary was published in 1719.

Chambers used his sources without hesitation, wrote extracts and copied large sections from many works *verbatim* without even mentioning the author. This way of proceeding, although criticizable, was not just “immoral behaviour” on the part of Chambers – others were doing exactly the same. Chambers had two reasons for proceeding in this way: in the first place, he believed that knowledge was no private matter: in the Preface to the *Cyclopaedia* he said that no one can claim the property of ideas, and especially of “Thoughts

when divulged in print" because "to offer a thing to the Publick, and yet pretend a Right reserved therein to one's self, if it be not absurd, yet it is sordid." In the second place, he considered that the public had an intangible right to objective information without any bias due to personal opinions. More specifically, as clearly stated in the article 'Plagiary', Chambers had done precisely what he was expected to do as a lexicographer: "Dictionary-Writers, at least such as meddle with Arts and Sciences, seem exempted from the common Laws of *Meum* and *Tuum*; they don't pretend to set up on their bottom, nor to treat you at their own Cost. Their Works are supposed, in great Measure, Assemblages of Other Peoples; and what they take from others they do it avowedly, and in the open Sun. In effect, their quality gives them a Title to every thing that may be for their purpose, wherever they find it; and if they rob, they don't do it any otherwise, than as the Bee does, for the publick Service. Their occupation is not pillaging, but collecting Contributions; and if you ask them their Authority, they'll produce the Practice of their Predecessors of all ages and Nations." Chambers as Swift's 'Bee' honestly believed that he had come with his 'wings' and with his 'voice', had visited "all the flowers and blossoms of the field and the garden": and whatever he had collected had not caused "the least injury to their beauty, their smell or their taste." 'Pillaging' was required only in order to objectively report information: therefore, it was no guilt, but a true merit. His journalistic approach accounted for much of the rest: his articles are clear and easily readable; the style is plain and detached, with sudden and unexpected touches of cool irony and sarcasm.

(An example: in the article 'Cause' as a conclusion of his presentation of the theories concerning "Occasional Causes" he says: "It has been often said, in a moral sense, that the world is a comedy, and that each man only acts his part; but it may be here said, in a strict physical one, that the Universe is a Puppet-Show, and each man a Punchinello, making a great deal of noise without speaking, and bustling without moving.")

Diderot, whose *Encyclopédie* would undoubtedly have been quite different had it not been for Chambers's example, sharply criticized Chambers's 'pillaging' especially because the latter had taken abundant material from French authors⁴. The problem was all the more serious because Diderot had originally intended to translate Cham-

⁴ Denis Diderot expressed his position in relation to Chambers's *Cyclopaedia* in his 'Prospectus [of 1750]', in *Oeuvres Complètes de Diderot*, ed. J. Assézat and

bers's *Cyclopaedia* into French. However, Diderot's basic criticism related to the fact that in the *Cyclopaedia* much information concerning both sciences and arts was missing, that any omission in any dictionary was an imperfection because it implied discontinuity and a breach in the system of connexions of any Encyclopaedia. However, Diderot couldn't but recognize that Chambers's art had been such that notwithstanding gaps, his work was a continuous discourse characterized by cohesion and unity. These qualities are precisely the original feature of Chambers's *Cyclopaedia*. The rigorous organization of the material according to the *dictamen* for common-place books is combined with a complex system of cross-references serving as a support for the inner structure of the *Cyclopaedia* and as a working method. This results into a lexicographic and encyclopaedic design: a compromise between a dictionary of words and a dictionary of things. As Chambers explains in the Preface, "the several matters [are analyzed] not only in themselves, but relatively" so that each matter is considered as a whole or as a part of some greater whole "from generals to particulars; from premises to conclusions; from cause to effect, and vice versa". In this way, "the several articles [are] replaced in their natural order of science, out of which the alphabetical order had removed them.", and the 'chain' is shown connecting "an art to the other, i.e. from the first or simplest Complication of Ideas appropriated to the Art, which we call the Elements or Principles thereof; to the most complex or general one, the Name or Term that denotes the whole Art."

Chambers maintained a close relationship between language, vocabulary and knowledge. In the Preface, he stated that his Dictionary was a "collection of definitions of the words of a language" as well as "an account of the things signified thereby" as this was "the only way wherein the whole circle, or body of knowledge, with all its parts and dependencies can be delivered."

Chambers specified his thought even further:

"Words are the immediate matter of knowledge; I mean of knowledge considered as communicable, or capable of being transmitted to one another."

Maurice Tourneaux (Paris 1875-1877), XIII.132,140. Chambers had never denied that he came "like an heir, to a large patrimony...", namely - but the list is not exhaustive -: *Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris, 1694, 1718; *Mémoires de Trévoux (Mémoires pour l'histoire des sciences et des arts)* published by Jesuits starting from 1701; *Dictionnaire universel, recueilli et compilé par feu A. Furetière*, Aja-Rotterdam, 1690; Louis Moréri's *Grand Dictionnaire historique*, Lyon, 1674; P. Bayle's *Dictionnaire historique et critique*, Böhm, Rotterdam, 1697, 1720.

Consequently, language is of fundamental importance for the development of science in that it is a means to acquire, share and communicate knowledge. Through language individual and personal limits can be overcome and it is possible to see with the eyes "of a whole species."

In Chambers's opinion every single thing and concept should be assigned a "distinct mark" and all scientific terminology should be fixed so that "every word should stand for some point, article or relation to knowledge." His aim was not just to have words that could be used as mathematical symbols, but to avoid abuse. As an example, in his enquiry into the essence of the two terms 'Art' and 'Science', Chambers pointed out that although these were "two words of familiar use" which had a great significance, they were scarcely understood because philosophers' efforts aimed at explaining the basic concepts and differences of these two terms had produced nothing more than abstract definitions. For this reason, he concluded, "... we must be at pains of a new investigation."

As a lexicographer, he realised that general terms were the less easily definable because they related to the "basis of all learning in general; the great, but obscure hinge..." In fact, the *Cyclopaedia* presents ideas and facts as they were known at his time, but also a history of terms which is equivalent to the generalizations and theories accepted by scientists. Chambers was aware that as discoveries became known or new ideas were formally accepted, the words in which they were described or expressed as well as related words acquired new meanings and had new implications. For instance, when Newton communicated his idea of universal gravitational attraction (that he frequently called *vis*), the word 'gravity' acquired a new meaning, the implication of the word 'weight' was defined with greater precision, and the new words 'gravitate' and 'gravitation' were adopted. All that was registered by Chambers. But what is even more important, he broadened the concept of encyclopaedia. Having defined the term 'system' as "an assemblage or chain of principles and conclusions: or the whole of any doctrine, the several parts thereof are bound together and follow or depend on each other" – therefore not only a method serving the purpose to understand, classify and establish relations among the various parts of knowledge –, he defined the 'Encyclopaedia' itself a "circle or chain of arts and sciences" and, therefore, a 'system'. As all other systems ("a system of philosophy, a system of motion, a system of fevers, the system of alkali and acids and a system of atoms"), it was based on experimental observations. However, as knowledge was continuously evolving, the encyclopaedia couldn't but be a "work in progress", a

hypothesis, along the same line of thought according to which in astronomy the term 'System' "denoted an hypothesis or supposition of a certain order or arrangement of the several parts of the universe" because the indefatigable work of scientists had clearly not yet come to an end and the universe had not yet revealed all its secrets. The lexicographer was not yet sure about his definitions, but he knew that research was trodding on new lands, and concluded "System and Hypothesis have much the same signification; unless, perhaps hypothesis be a more particular system; and system a more general hypothesis."

It may be of interest to recall that among other systems Chambers described also the Ptolemaic system – a theory still accepted by many universities at that time – as opposed to the newly developed Copernican system whereby in different orbits the earth and the planets move around the sun in "vertiginous motion about his own axis", while in outer space at an 'immense' distance, other stars are at the centre of other systems surrounded by other planets "enlightened, warmed and cherished" by their respective suns – this being "a very magnificent idea of the world, and the immensity thereof."

The Advancement of Learning reported by Chambers essentially consisted in the 'substance' of the many discoveries in the several branches of knowledge of Nature (nature was considered the book, man the interpreter and science the right interpretation) as it appeared to man's senses (spontaneously as in natural history, and with the aid of art as in anatomy, chemistry, medicine and agriculture), to imagination (as in grammar, rhetoric and poetry) and to reason (as in physics, metaphysics, logics and mathematics).

Whereas he deployed all his subjective and argumentative powers in the Preface of the *Cyclopaedia*, a lengthy dissertation serving the purpose of explaining and justifying his classification of arts and sciences as well as his original concept of an encyclopaedia, in the main body of the *Cyclopaedia* he privileged the objective, impartial expository activity of the lexicographer wishing to safeguard the right of the reader to remain the only judge of the "Commonwealth of Learning."

It may be of interest to review some points as well as some terms.

The definition of 'Life' is rich and vibrant with the awe and marvel of the 18th century scholar facing the truth of a reality whose boundaries are not yet clearly defined.

Life, Vita, is a very ambiguous word. – For both God, and man, and a soul, and an animal, and a plant, are said to live: yet there is any thing common to all these, beside a kind of active existence, which, however, is of very different kinds.

The work of scientists seems to suggest that there is a common quality in all forms of life: the lexicographer enters the record that life "expresses a kind of operative existence; and is therefore conceived to consist in motion", in particular that the body's life consists in "uninterrupted motion therein" while the mind's life consists in "perpetual cogitation"; man's life consists in "continuous communication of body and mind", in medical sense, it is "the circulation of blood". Thus, 'Life', a most ancient abstract noun, still escapes definition: it is a mark – but not a single or elementary symbol – in which much mystery is concealed.

Nanunculus like Gulliver before the 'new' universe revealed by Copernicus, Galileo and Newton, man becomes a giant again when he looks through the microscope at a drop of vinegar or sperm: 'animalcules' appears the best term to describe the 'legions' that the microscope reveals in the male seed as well as in water, wine, beer, dew, and also in infusions of pepper, oats, barley and wheat.

Occult science, magic and allied arts are certainly not denied by Chambers, being presented with scepticism and yet also with some credulity. In his article on astrology, judicial astrology, "which pretends to foretell moral events", is labelled superstitious, but then, the problem is faced again in the article about comets.

'Comet' is a very ancient word derived from Greek and meaning a long-haired star. In all ages, comets have been superstitiously regarded as heralds of strange or disastrous events. Chambers denies this influence. However, as regards their physical influence, he quotes Newton stating that comets – and their exhalations and vapours – are necessary for the preservation of the water and moisture of planets, and concludes: "For this reason there seems to be some foundation for the popular opinion of presages from comets, since the tail of the comet intermingled with our atmosphere may produce changes very sensible in the animal and vegetable kingdom."

With regard to the actual description of a comet, the point may be emphasized that generally speaking scientists are not inclined to create new terms to describe their observations, but preferably adopt old words and the common language. Therefore, comets are "blazing stars": they are recognizable because they usually have "a tail of light" so that there may be 'bearded', 'tailed' and even 'hairy' comets.

In Chambers's classification of knowledge, the branch labelled as 'Artificial' and 'Technical', 'External' and 'Real' includes Chemistry and the subordinate arts "Alchemy and Natural Magic" the purpose of which is to discover and apply the "latent powers and properties of bodies."

In 1728, when the first edition of Chambers's *Cyclopaedia* was published, Robert Boyle had already carried out much of his work which was certainly known to his contemporaries before the actual publication of his *Philosophical Works* in 1738. R. Boyle made a clear distinction between the medieval concept of chemistry including medicine and alchemy and the modern notion of this science. However, Chambers did not report Boyle's ideas on chemistry, and defined it as "the art of separating the several substances whereof mixed bodies are composed, by means of fire; and of composing new bodies in the fire by the mixture of different substances or ingredients." The actual origin of the word seemed to prove that the concept is right: according to some 'critics' the etymology of this word was Greek (derived from the Greek terms 'juice' or 'to melt') while others derived it from the Egyptian 'Chema' or 'Kema' (black), others from 'Cham' that in Hebrew meant heat, hot, black.

Chambers indicates that Chemistry includes "Metallurgia, Alchymia, Chymical Pharmacy, and Chymical Phylosophy."

Alchemy is defined "a higher, or more refined kind of chymistry, employed in the more mysterious researches of the art." According to Chambers, the origin of this word is Latin ('chemia') and Arabic ('al'), but also Egyptian ('kemia') or Greek ('chymistry'). Nevertheless, the reader is also warned that some denied the Arabic origin of the "augmentative article al" on the assumption that this word had been used a long time before the Europeans started trading with the Arabs or the Arabs had any 'learning', i.e. "before the time of Mahomet."

The article on alchemy is imbued with all the medieval science connected with it. Without any shadow of scepticism, alchemy is said to be the art of making gold by means of the philosophers' stone, of finding a universal medicine or elixir, of discovering a universal solvent or alkahest, and of searching a universal ferment which when applied to any seed will increase its fecundity and turn gold or silver into the philosophers' stone of gold or silver and, when applied to a tree, the resulting philosophers' stone of the tree would "transmute everything, it is applied to, into trees."

Chambers gives a long and careful historical account of the origin and antiquity of 'alchymy'. More particularly, as regards 'alkahest' the reader learns that although the term is not specifically found in any language, this is "a most pure and universal menstruum, or dissolvent" that turns exposed subjects into salt sulphur and mercury, and does not destroy the feminal virtues of the bodies dissolved.

Furthermore, 'alkahest' may not be modified in any way nor be

mixed with anything, and therefore it "remains free from fermentation and putrefaction". Chambers does not question the truth of these facts (the very length of his article is clear evidence that he also considers the subject of the greatest interest for the readers of his *Cyclopaedia*), and concludes that on the basis of all such observations it is not difficult to imagine that all bodies have originally arisen from "some first matter, which was once in a fluid form."

In 1728, the scientific revolution of the 17th century had clearly not completely succeeded in superseding the science and the superstition of earlier centuries. In Chambers's *Cyclopaedia* this is true for the classification of knowledge including the division of metaphysics into ontology and pneumatology, and of chemistry into alchemy and natural magic as already stated. The origin of fossils is explained on the basis of the deluge theory notwithstanding the fact that Leibniz had already explained the organic origin of fossils in his *Protogea* (1693). Furthermore, Chambers retains the concept of the four elements and the phlogiston theory of fire, and he accepts and justifies the art of fascination and the pseudoscience of physiognomy.

In conclusion, the study of Chambers's *Cyclopaedia* is indeed of the greatest interest in that his work not only provides a picture of the scientific knowledge at the beginning of the 18th century and of the progressive rejection of medieval science and superstition, but also outlines the evolution of the scientific language which will become a common stock for the whole scientific world.

Alberta Fabris Grube

STRATEGIE DI SOPRAVVIVENZA E DI AFFERMAZIONE
NELLE AUTOBIOGRAFIE DI TRE SCRITTORI SUD-AFRICANI

Jay Naidoo è oggi un raffinato libraio sudafricano di origine Tamil che ha voluto raccontare la sua vita in *Coolie Location*, pubblicato nel 1990, ma che si riferisce agli anni '50 e '60, anni altamente drammatici che videro la supremazia e l'egemonia del Partito Nazionale sotto la guida di Verwoerd, la nascita della Repubblica Sudafricana nel 1960 e la sua uscita dal Commonwealth nel 1961. I neri furono completamente esclusi dal diritto di voto e il bilinguismo (Afrikans e inglese) divenne ufficiale. Il titolo è già abbastanza rivelatore: la *location* è il quartiere riservato ai non bianchi, in questo caso, indiani, come si deduce dal termine *coolie*, termine spesso usato in termini spregiativi per indicare gli asiatici più poveri¹. Pur essendo stato scritto molti anni dopo, e quindi essere un racconto filtrato attraverso la memoria, è straordinariamente convincente nel far capire cosa abbia significato crescere nell'ambiente ristretto, per certi versi soffocante, ma anche relativamente protetto di una comunità ben precisa e definita, quella indiana che ai tempi dell'Impero si era formata in Africa dove si sarebbe affermata per il suo spirito di intraprendenza e di senso commerciale. L'infanzia, l'adolescenza di Jay sono, sotto certi aspetti, simili a quella di un qualsiasi bambino, che va a scuola, ama appassionatamente il cinema, si impegna nel gioco del calcio. Alle sue spalle c'è una vera famiglia, almeno fino alla morte del padre, su una parete di casa c'è la fotografia dei nonni, c'è insomma un senso di appartenenza anche se vi sovrasta il mondo dominante dei bianchi, entità spesso minacciose, a volte fasciose – le giovani donne eleganti e curate – ma in ogni caso inavvicinabili. Come scopre ancora piccolino, attraverso la scuola,

¹ *Coolie*, termine molto usato per indicare chi faceva lavori servili nella società indiana. Di origine incerta, forse da *Koli*, una tribù del Guzerat che godeva di pessima fama. Dal 1600 usato dagli Europei in India e in Cina per indicare umili lavoratori manuali, spesso in tono di disprezzo.

dove entra in diretto contatto con “the spruce, mighty and majestic presence of the white teachers”² e ne rimane conquistato:

I took to school. I liked the new faces, the new surroundings and delighted in the opportunity and the privilege of being near the white teachers, who were so evidently cleaner, cleverer and nobler than the people that lived in the Location³.

I neri curiosamente sembrano invece un elemento estraneo che assumeranno una maggiore identità solo nell'ultima parte dell'auto-biografia, quando Jay ha il suo primo impiego in una ditta bianca che produce gelati e che si serve di fattorini di colore.

Tutto ad ogni modo è incentrato sulla *Location*, descritta nella sua realtà fisica con singolare precisione e senza alcuna concessione al pittoresco, nelle sue strade, nel mercato, negli interni delle sue case, come aveva fatto Defoe a proposito di Londra. E quindi sulla famiglia⁴, molto estesa, sugli amici e rivali con cui gioca a calcio o va al cinema, sulle prime ragazze che ama. Si è parlato di senso di appartenenza dovuto al fatto di vivere in una comunità compatta e con le sue regole ben precise di vita, ma Naidoo come altri indiani della diaspora sente anche in maniera negativa il peso della tradizione che la sua gente voleva mantenere: “Tamil, as far as I could see, was anachronistic and the manifestation of pure nostalgia”⁵, la scuola indiana dove lo costringono ad andare in un secondo momento gli è odiosa:

I hated the foreignness it suggested; hated the alienness it inspired; hated the nonsense it perpetuated; hated the makeshift and derisory character of its instruction. In English school learning (arithmetic, geography, history, nature study, hygiene, English and Afrikaans) was exacting and exciting; in Tamil School learning was the five R's: rote, reading, writing and wretched repetition⁶.

Come del resto non gli piaceva, ma per ragioni diverse, l'Afrikaans, associato ai bianchi che più offendevano la dignità delle altre razze, umiliandole e vessandole. Mentre l'inglese diviene la sua lingua preferita anche perché ne ammira moltissimo la letteratura, dalla 'Elegy' di Gray, dove il cimitero con le tombe degli sconosciuti gli

² JAY NAIDOO, *Coolie Location*, London, SA Writers, 1990, p. 21.

³ *Ibid.*, p.23

⁴ La figura del padre è estremamente importante: “I must admit that father of mine puzzled me; he was so rarely at home and, yet his presence was always felt and his authority always feared.” (*Ibid.*, p. 134) Sebbene analfabeta era un uomo 'saggio', pieno di dignità nel muoversi e nel vestire, molto diverso dagli altri padri.

⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁶ *Ibid.*, p. 55.

ricorda la situazione della *Location*, al monologo di Shylock: "Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew hands,organs, dimensions..."⁷ che lo fa meditare ancora una volta sui motivi che hanno dovunque determinato la superiorità dei bianchi, domande a cui né lui né gli altri a cui si rivolge sa dare una risposta. Mi sembra infatti che il filo conduttore di questo interessantissimo documento sull'infanzia e l'adolescenza di un ragazzino Tamil in Sud-Africa sia proprio il desiderio di riuscire a capire, di riuscire a risolvere "the great South African riddle"⁸. Ma né la *Location*, quando era bambino, può aiutarlo in questa sua assillante ricerca, né ormai adulto il suo datore di lavoro, l'olandese De Beer: tanto che sempre perplesso decide di lasciare il Sud-Africa per l'Europa e in particolare la Gran Bretagna. Anche se Jay cresce, matura, acquista esperienze, rimane sempre la sensazione di un certo distacco dalla realtà che lo circonda, una realtà fatta di barriere, di disprezzo, di egemonia di una razza sulle altre; non ci sono, in altre parole, i toni forti che vedremo nelle altre autobiografie, proprio per la sua natura di indiano, che lo pone in una posizione particolare, a mezza strada fra i bianchi e i neri. Non a caso infatti la casa in cui era nato e in parte era vissuto con la famiglia, il 226 di Jerusalem Street, luogo centrale delle sue prime esperienze di vita, non verrà semplicemente distrutta come accadeva nei quartieri neri, per far posto ai bianchi, ma sarà solo abbandonata dalla sua famiglia, ormai stabilita altrove, e abitata da altri. Tant'è vero che prima di partire per l'Europa Jay vi ritornerà in una sorta di mesto pellegrinaggio, e la troverà occupata da gente sempre indiana ma più trascurata, indifferente, il lato opposto della strada ridotto a un cimitero di automobili in disarmo "all greasy, crippled, amputated and, above all, immobile."⁹ Tutte le stanze della casa erano abitate, probabilmente da diverse famiglie: "The place looked grimy and unkempt...I didn't venture any further. I indicated with a nod of the head that I had seen enough. I thanked her, turned around and left."¹⁰ Si tratta di un finale sommerso, in chiave con tutto il tono del libro, scritto da chi in fondo non appartiene a nessun mondo, ma ha un suo orgoglio e la consapevolezza di appartenere a un gruppo ben definito, straniero fra gli stranieri, come del resto ci diranno i fratelli Naipaul, nelle loro esperienze di viaggi africani.

⁷ *Ibid.*, p. 205.

⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁹ *Ibid.*, p. 226.

¹⁰ *Ibid.*

Ben diverso è invece *Tell Freedom* (1954) di Peter Abrahams, un meticcio che dovette lasciare il Sud Africa per ragioni politiche nel 1939 e che sentì il bisogno di raccontare la sua vita, i suoi primi vent'anni, per spiegare come fosse giunto a sentire profondamente il desiderio di libertà, impossibile nel suo paese. Abrahams è un *coloured*, di madre mulatta e di padre etiope che per lo meno nei primissimi anni della sua infanzia gli creano intorno un'atmosfera di pace e di serenità, addirittura di orgoglio sentendo che suo padre apparteneva originariamente a una famiglia che possedeva terre e schiavi. Ma questa sicurezza è presto distrutta dalla morte improvvisa del capofamiglia che rovescia la situazione, dando inizio così alla lunga parabola del continuo sradicamento, del passaggio da una sistemazione all'altra, sempre precarie, sempre destinate a non durare e che lasceranno un segno profondo sulla sua psiche. Da Vrededorp è improvvisamente spiazzato in una realtà nuova, quella rurale, poverissima di Elsburg dove viene affidato a una coppia di lontani parenti, Aunt Liza e Uncle Sam. Sono pagine memorabili che ci fanno conoscere in uno stile scarno e asciutto la vita durissima di questa gente di campagna, apparentemente incapace di emozioni, di rigidi costumi, condizionata da una assoluta povertà e dalla sottomissione ai bianchi. Per alcuni versi la vita di Peter, alle prese con tutte le incombenze che ne segnano la giornata, può apparire non troppo dissimile da quella di altri bambini in un arcaico mondo rurale, ma a peggiorare la situazione c'è l'inutile, incomprensibile crudeltà dei bianchi contro cui non si può fare assolutamente nulla. Si tratta di una esperienza amara, per un piccolo bambino alle prese con sconosciuti, con il freddo terribile dell'inverno, con i lavori che non era abituato a fare, ma ci sono anche dei momenti, importanti, gioiosi, come la scoperta dell'*altro*, Joseph, il ragazzino Zulu di cui diventa amico e gli insegna a nuotare nel fiume quando finalmente giunge il caldo. Cambia a questo punto lo stesso ritmo della scrittura che si fa ampia e distesa:

There was the hot sun to comfort us...
 There was the green grass to dry our bodies...
 There was the soft clay with which to build...

 There were the voices of two children in laughter, ours...
 There were Joseph's tales of black kings who lived in days before the white man...¹¹

¹¹ PETER ABRAHALS, *Tell Freedom*, London, Faber and Faber, s.d pp. 44-45.

Dopo questo interludio campestre, improvvisamente Abrahams è riportato a Vrededorp, uno *slum* di Joannesburg che il lettore 'scopre' attraverso gli occhi del bambino, affascinato da tutto, dalla gente, dai rumori, ma soprattutto dal movimento che caratterizza la vita quotidiana sulle strade, quasi che l'autore usasse la penna come la macchina da presa. Ed è nella città, nonostante le possibili cattive compagnie, le *gangs* di ragazzini che rubacchiano o chiedono la carità, la precarietà di un'esistenza dove solo le donne lavorano, mentre i mariti e i padri o sono assenti, o si limitano a ubriacarsi, che Peter cresce e scopre addirittura la scuola, avendo già più di dieci anni, attraverso l'incontro casuale con la segretaria ebrea dell'officina dove lavora che gli legge un brano dei racconti shakespeariani di Lamb.

Interessante in queste pagine è lo stile che le caratterizza, uno stile immediato, personale, in cui molto è affidato al dialogo, un dialogo rapidissimo di botta e risposta. Poche sono le descrizioni, credo proprio per rendere ancora più plausibile il modo di vedere il mondo da parte di un bambino con tutta la sua freschezza e ingenuità. I primi tre anni di scuola sono fondamentali per la sua crescita; se non ama e non riesce bene in matematica ben diversa è l'emozione procuratagli dall'incontro con *Lamb's Tales from Shakespeare*, la poesia di John Keats e il *Golden Treasury* di Palsgrave.

With Shakespeare and poetry, a new world was born. New dreams, new desires, a new self-consciousness, was born. I desired to know myself in terms of the new standards set by these books. I lived in two worlds, the world of Vrededorp and the world of these books. And, somehow, both were equally real. Each was a potent force in my life, compelling. My heart and mind were in turmoil. Only the victory of one or the other could bring me peace¹².

La lettura insomma è un'esperienza fondamentale, tanto che comincia a maturare il progetto di andare in Gran Bretagna, un paese allora quasi totalmente bianco ma in cui "men now dead had once crossed its heaths and walked its lanes, quietly, unhurriedly, and had sung, with such beauty that their songs had pierced the heart of a black boy, a world away, and in another time."¹³ Dopo, nel centro sociale Bantù dove arriva casualmente, verrà la scoperta della letteratura americana di un autore come Du Bois o anche di Faulkner, di cantanti neri come Paul Robeson ma niente attenuerà l'impatto delle prime letture scolastiche. Fondamentale sarà anche la

¹² *Ibid.*, p. 161

¹³ *Ibid.*, p. 200

frequentazione del collegio anglicano, un'isola di sanità in un mondo spietato, dove c'è spazio per studiare ma anche per lo scambio di idee con ragazzi simili a lui come Jonathan, il semplice ragazzo di campagna con cui però ha delle conversazioni molto interessanti. Penso in particolare a quella in cui Jonathan gli fa toccare con mano il grande inganno di cui sono vittime i neri che, scoprendo con l'arrivo dell'uomo bianco la possibilità di un mondo migliore dal punto di vista materiale ma anche spirituale attraverso la predicazione degli ideali evangelici, ne rimangono come è prevedibile affascinati:

The vision of the humble Christ, the father of all men, of all races and colours, supplants the little gods of old. And so the boy turns his back on the old world of his ancestors, opens his arms wide, and reaches hungrily for the new, superior ways that offer a whole new world¹⁴.

Solo per scoprire, una volta arrivati in città, che tutto ciò era riservato "for Europeans only". Illusoria, alla fine, sarà anche la speranza nel marxismo che conosce attraverso il suo rapporto con marxisti bianchi che comincia a incontrare nel *college*: sia perché diviso fra le due opposte fazioni di stalinisti e di trotskisti che si odiano cordialmente, ma soprattutto perché in questa per certi versi promettente ideologia mancavano "human feeling, love and laughter, poetry and music, and even the dear warmth of pure, motiveless friendship. Had Marxism any room for the compassionate humanity that pervaded the life and teaching of Christ?"¹⁵. Il terzo libro, dedicato alle sue esperienze politiche e sindacali, è indubbiamente importante come documento della vita politica e sindacale negli anni '30, come ha già notato Itala Vivan nella sua introduzione alla traduzione italiana del testo, ma a mio avviso più avvincenti sono invece le prime due parti in cui Abrahams ci fa penetrare nel mondo variegato dei *coloured*, con tutte le loro difficoltà e disgrazie, la precarietà della loro vita esposta alle angherie e prevaricazioni dei 'padroni' bianchi, soprattutto Afrikaans ma anche qualche volta inglesi, se pure non priva di momenti se non di felicità almeno di spensieratezza, in cui c'è posto per i sentimenti, per i legami familiari (pensiamo al suo intenso rapporto colla madre) e le amicizie. Come nota giustamente Pajalich nel suo saggio su questo autore, Abrahams è un personaggio emblematico di tutta una condizione mulatta che riesce con la sua intelligenza e sfruttando tutto quanto gli capita nei primi vent'anni

¹⁴ *Ibid.*, p. 236.

¹⁵ *Ibid.*, p. 251.

della sua vita a diventare un romanziere importante, che lascia però il Sud Africa per stabilirsi alla fine in Giamaica, in una società vedi caso veramente composita, “un tipo di società del *futuro*, interrazziale e radicata nel presente e non nel passato, fluttuante e libera”¹⁶. *Tell Freedom* si conclude infatti con una nota di speranza, con l'imbarco su una nave da Durban verso la Gran Bretagna: “Perhaps life had a meaning that transcended race and colour. If it had, I could not find it in South Africa. Also, there was the need to write, to tell freedom, and for this I needed to be personally free...”¹⁷.

Ancora diverso è *Down Second Avenue*, di Ezekiel Mphahlele pubblicato nel 1959 da Faber and Faber che, sempre secondo Pajalich

segnò la definitiva rinascita della letteratura nera e costituì un altro importante addio alla letteratura coloniale, venendo subito dopo seguita da uno stuolo di altre opere... che hanno iniziato una tradizione che, nonostante le censure e gli esilii, continua ancora.”¹⁸

Second Avenue è il nome della strada di un quartiere indigeno di Pretoria dove si formò appunto lo scrittore e che diviene il *locus* quintessenziale della sua identità di cittadino nero:

There are many more second avenues with dirty water and flies and children with traces of urine running down the legs and chickens pecking at children's stools. I have been moving up and down Second Avenue since I was born and never dreamt I should ever jump out of the nightmare¹⁹.

Anche se i suoi primi ricordi si riferiscono ad un'altra dimensione, alla vita 'in campagna' nel villaggio di Maupaneng sulle rive del fiume Leshoana, il primo e l'unico contatto con la realtà tribale, una realtà importante, sebbene poi sembri volerla cancellare, parlando di quel periodo come di anni 'sprecati', tutto preso dall'ansia di raccontare la vita in città, o meglio negli *slums* della città, l'esperienza delle varie scuole missionarie, l'impegno politico e i suoi inizi di scrittore. Ma era stato proprio nel villaggio, che aveva conosciuto le sue 'vere' origini, associate alla temibile nonna paterna “as big as fate, as forbidding as a mountain, stern as a mimosa tree”²⁰ in un

¹⁶ ARMANDO PAJALICH, *Una letteratura africana coloniale di lingua inglese*, Venezia, Supernova, 1991, p. 261.

¹⁷ *Tell Freedom*, cit, p. 311.

¹⁸ *Una letteratura africana*, cit. pp. 336-7.

¹⁹ EZEKIEL MPHABLELE, *Down Second Avenue*, London, Faber and Faber, 1959, pp. 158-9.

²⁰ *Ibid.*, p. 11.

villaggio dominato dalla montagna, minacciosa anch'essa, dove la vita è dura, la natura più che altro matrigna. Ed è qui che viene in contatto con il gusto della narrazione orale, quando gli uomini si riuniscono intorno ai vecchi del villaggio, ed è qui che acquisisce un senso di identità legato alla sua razza, imparando "history, tradition and custom, code of behaviour, communal responsibility, social living and so on"²¹ che in effetti lo aiuteranno a sopravvivere nella giungla cittadina. Poi il destino, ovvero la madre, lo porta a Pretoria, nella città che appariva mitica da lontano, ma che nella realtà quotidiana si rivela ben diversa. Questa autobiografia, bisogna subito dirlo, è costruita con un taglio particolare nel senso che ai capitoli in cui l'autore ricorda il suo passato, o racconta storie dei personaggi con cui si trova in contatto e che servono a dare in maniera convincente il senso di questa comunità in un quartiere povero, dove le casette col tetto in lamiera sembrano sempre sul punto di crollare, dove l'aria è perennemente inquinata dal fumo dei bracieri, si alternano cinque passaggi chiamati *Interludes*, caratterizzati dal tono lirico della prosa, dal ritmo della narrazione più intenso. Sono pagine di grande suggestione in cui i riferimenti personali sono inseriti in un contesto più ampio, più generale sulla condizione nera. Si veda il secondo, tutto giocato sulla contrapposizione tra la storia, letta nella Bibbia, di Mosé, il bambino salvato dalle acque da una principessa e la sua molto più povera realtà o il terzo tutto impostato sul tema del perpetuo peregrinare dei neri, sempre "on the move", forzatamente costretti a cedere le loro misere casupole all'espansione urbanistica dei quartieri bianchi:

And the Black man keeps moving on, as he has always done in the last three centuries, moving with baggage and all, for ever tramping with bent backs to give way for the one who says he is stronger.... They call it slum clearance instead of conscience clearance – to fulfil a pact with conscience which says: never be at rest as long as the Black man's giant shadow continues to fall on your house²².

Nel quarto troviamo Mphahlele ormai adulto nel Basutoland, dove si era recato alla ricerca di qualcosa che non riusciva bene a definire, se amore, o odio, o squallore o forse bellezza, ma soprattutto per superare quella permanente amarezza causata dalle condizioni morali e materiali della vita in Sud Africa che minacciava di asfissiarlo. In questa natura solenne il linguaggio si fa intenso, carico

²¹ *Ibid.*, p. 15.

²² *Ibid.*, p. 157.

addirittura di ciò che sembra una violenza repressa: "I scoured the sky with my eyes; in my fancy I raked the stars together, leaving a sieve in the velvet sky. Then I collected them and splashed the sky with them."²³ Alla fine di una lunga notte in cui aveva colloquiato con un uomo, Arthur, capisce di aver finalmente trovato ciò che cercava, "a fatally beautiful lady called bitterness", "the mistress of my dull useless moments" che forse avrebbe potuto amare ma che poi intendeva strangolare, appendendola "to dry and show her up to the mockery of the elements."²⁴ Ma anche l'ultimo *Interlude* ha un suo preciso significato, collegandosi a quello iniziale sul sabato sera a Second Avenue, a Marabastad, anche se ormai è felicemente sposato e vive ad Orlando, anche questa una città divisa, la parte bianca splendente di luci nella notte, quella nera, metaforicamente e non, immersa nell'oscurità. Infatti niente sembra veramente essere cambiato sebbene la vita dell'autore sia per molti versi migliore di quella della sua infanzia e adolescenza. Ma permane la sensazione di essere intrappolato in un mondo claustrofobico e soffocante da cui è indispensabile uscire, se si vuole mantenere il proprio equilibrio mentale: "The strivings and desires in you continued to torment you, to tease you out of yourself. But there was no exit from that prison. You knew it was your soul that was imprisoned."²⁵ Come si può vedere anche da questi pochi esempi il linguaggio qui si fa piuttosto sofisticato, con echi evidenti della buona conoscenza della letteratura inglese studiata nelle varie scuole; il tono 'alto' di questi brani indica come Mphahlele cercasse, nelle parole di Okpure Oboke, di conciliare la protesta con l'arte. Se la sua storia è emblematica di tutta una generazione (la fatica di crescere, la povertà, se non addirittura la miseria, l'assenza della figura paterna e, per converso, il peso delle figure femminili, la nonna e la madre che formano il suo carattere e lo mantengono agli studi) come in Peter Abrahams c'è anche il tema della crescita, della graduale presa di coscienza che lo porterà a precise scelte politiche, duramente pagate, a un impegno giornalistico che lo condurrà a collaborare alla famosa rivista *Drum* (1956-1959). Forse ancora di più che in Abrahams le parti migliori del libro sono quelle della sua infanzia e della sua adolescenza, in cui accanto alle sue esperienze fornisce al lettore tutta una serie di ritratti del mondo variegato che ruotava intorno a Second Avenue, fatto di donne e di bambini, di cinema e di ragazze, di rapide

²³ *Ibid.*, p. 184.

²⁴ *Ibid.*, p. 186.

²⁵ *Ibid.*, p. 202.

incursioni di poliziotti bianchi e neri sempre pronti a interferire nella vita quotidiana degli abitanti, di bottegai per lo più asiatici. Anche per Mphahlele fondamentale è l'esperienza della scuola, la scoperta dei piaceri della lettura, da una copia spiegazzata trovata per caso del Don Chisciotte ad autori come Steele, Addison, Goldsmith, all'immane Shakespeare. Del resto questa buona cultura letteraria permette allo scrittore di raggiungere risultati felici anche al di fuori degli *Interludes*. Per esempio si può citare la bella immagine con cui rende il sollievo nello scoprire che può riuscire a scuola sebbene sia stato chiamato "a backward child".

In Standard Six I felt as if a great light of dawn had flashed into me. In spite of harassing conditions at home, my school career was taking on a definite shape. What had earlier on been a broad and obtuse shaft of light, was narrowing, sharpening and finding a point of focus²⁶.

O la delicatezza con cui parla dell'amore mai realizzato per Rebone, la bella figlia di Dimku Dika: "To this day, she remains a lingering memory of what might have been, which memory serves as an ornamental lace to what it is; like the lace of a petticoat which is all right as long as it doesn't show."²⁷ Mentre la seconda parte dell'autobiografia, sebbene storicamente importante per capire cosa succedeva in Sud Africa negli anni '50, sembra, a parte gli *Interludes*, mostrare una certa stanchezza da parte dell'autore che non ha più come prima lo stesso gusto nel raccontare, forse perché troppo impegnato a fare un discorso preciso su leggi e provvedimenti destinati a tenere al loro posto i neri. Tant'è che anche Mphahlele decide di andarsene, in questo caso in Nigeria, dove potrà riprendere l'amato insegnamento che in Sud Africa gli era stato precluso. Finalmente libero potrà allora ripensare con il giusto distacco al suo passato, ripercorrendone le tappe essenziali, perché come leggiamo in *Exiles and Homecomings*:

The writing of the book was a landmark both in respect of my own growth as a person as well as in a literary sense. It enabled me to gather the experiences of the past thirty-eight years into a sizeable chunk that I could use as a stepping stone into the future²⁸.

²⁶ *Ibid.*, p. 86.

²⁷ *Ibid.*, p. 155.

²⁸ N. CHABANI MANGANYI, *Exiles and Homecomings*, Johannesburg, Ravan Press, 1983, p. 171. Si tratta di una curiosa biografia di uno psicologo nero sudafricano che 'riscrive' la vita di Mphahlele, in prima persona, affascinato dalla sua vena confessionale. Per cui decide "to take him along to visit old haunts so that we could together try to put some of the pieces of the puzzle into place." (p.7)

Crescere in Sud Africa negli anni '50 e '60: tre autobiografie, tre viaggi verso la consapevolezza ma anche verso l'esilio, magari temporaneo, raccontate con straordinaria immediatezza fanno capire meglio di altri testi più se vogliamo 'scientifici' una realtà a molti in Europa sconosciuta, qui filtrata attraverso la coscienza e sensibilità dell'io narrante. Attraverso la lettura di queste pagine siamo infatti coinvolti nella testimonianza di chi ha sofferto, lottato ma anche vinto, per lo meno a livello personale, aiutato dalla sua forza d'animo, dalla sua intelligenza, ma anche dal calore degli affetti familiari e dalla scoperta della letteratura che ha aperto veramente nuovi orizzonti. Tutte e tre, la prima con l'istintiva voglia di capire di Jay, la seconda col suo spasmodico desiderio di libertà, la terza con tutta l'inquietudine di chi non riesce a trovare pace nel mondo ostile e diviso del Sud Africa, si concludono con una nota di speranza, anche se si tratta della speranza di chi parte, abbandona per lo meno momentaneamente il proprio paese in cui non riesce a riconoscersi. Infatti i nostri dubbi rimangono, dubbi sulla possibilità per lo meno a breve termine di un Sud Africa rinnovato, visto che oggi come oggi sembra trovi con molta difficoltà la sua strada verso un futuro migliore, più giusto, in cui possano dignitosamente convivere razze e classi sociali diverse, senza precipitare nell'anarchia e nelle lotte tribali, le forze oscure che hanno dilaniato e in parte continuano a dilaniare tanti paesi, non necessariamente ex-colonie²⁹.

²⁹ Per una visione estremamente negativa della nuova Africa oggi indipendente si pensi a un libro come *A Bend in the River* di V.S. Naipul, in cui, secondo le parole di Kenneth Ramchand, il protagonista Salim viene esposto alla "anarchy, arbitrariness and accumulated rage prevailing in an African country just released from the different dishonesties and cruelties of colonial order", Kenneth Ramchand, "Partial Truths: A Critical Account of V.S. Naipaul's Later Fiction", in *Essays on Contemporary Post-Colonial Fiction* a cura di Hedwig Bock e Albert Wertheim, Monaco di Baviera, Max Hueber, 1986, p. 245.

Elena Ferrari

FRANÇOIS POUILLAIN DE LA BARRE ENTRE
RATIONALISME ET FÉMINISME

Le problème féministe est déjà posé à l'époque classique, bien qu'il n'y ait encore aucune revendication écrite et que l'on ne puisse pas parler d'une prise de conscience explicite des problèmes féminins.

Sous le règne d'Henri IV, grâce à l'initiative des femmes, naissent les Salons littéraires (dont le plus célèbre est l'Hôtel de Rambouillet): ici les Précieuses font la loi en ce qui concerne les modes, le bon goût et la littérature, portent à la perfection l'art de la conversation et de la correspondance, mais surtout encouragent la diffusion de la culture parmi les nobles et les femmes. Une fois acquis leur pouvoir social grâce aux Salons, les femmes aspirent à jouer un rôle politique: dans la période des Frondes, elles se mêlent aux luttes politiques et participent aux cabales de Cour.

Le contraste entre le rôle social, politique et littéraire des femmes et leur infériorité soutenue par les lois et la religion, pousse un grand nombre d'apologistes à défendre la femme, en mettant l'accent avec plus de détermination sur son droit à l'instruction et sur la nécessité de l'étude pour l'émancipation du beau sexe. La "Querelle des femmes" se développe pendant tout le siècle, engageant les gens de culture et d'église; à partir de 1617 on assiste à une nouvelle poussée de cette controverse, la "Querelle des Alphabets", qui éclate à la suite de la publication de *l'Alphabet de l'imperfection et malice des Femmes, dédié à la plus mauvaise du monde* de Jacques Olivier, œuvre brutalement antiféministe.

Les sujets de discussion utilisés par Olivier ne sont pas originaux: des dictons, des proverbes, des ouvrages religieux montrent la méchanceté de la femme et démontrent son infériorité naturelle. La nouveauté repose sur la violence misogyne (qui ressemble à celle de la littérature populaire et religieuse du Moyen-Age) et sur la disposition de l'œuvre qui, sous la forme d'un dictionnaire, présente 24 défauts des femmes, chacun desquels commence avec l'une des 24

lettres de l'alphabet. Olivier a voulu assurer la diffusion de son œuvre en lui donnant la forme plus à la mode à l'époque, celle d'un manuel.

Dans la bataille provoquée par la publication de ce manuel, les deux factions n'utilisent pas d'idées originales; d'une part la position féministe exagère les éloges aux femmes, anéantissant ainsi la valeur du plaidoyer; d'autre part les misogynes sont les porte-parole du conservatisme du milieu bourgeois et de l'horreur du sexe des dévots, religieux ou laïques. La violence et la haine contre les femmes s'explique donc par cette terreur de la physicité féminine, du sexe, de la tentation de la chair¹.

À côté du féminisme galant des défenseurs des femmes dans la "Querelle des Alphabets", on reconnaît une nouvelle approche du problème féminin dans le traité *De l'égalité des hommes et des femmes* (1622) de Mlle de Gournay, la fille d'alliance de Montaigne: dans cet ouvrage, Mlle de Gournay démontre l'égalité des sexes non seulement grâce à l'histoire sacrée et profane et aux Anciens, mais en suivant le bon sens et l'observation quotidienne. Les hommes et les femmes sont également nécessaires à la propagation de l'espèce humaine, mais l'homme a soumis la femme grâce à sa force physique et l'a maintenue dans son inferiorité en lui ôtant la possibilité de s'instruire: une éducation appropriée permettrait donc aux femmes d'accéder à "toute action et science honneste"², et de s'engager dans toutes les professions réservées aux hommes, même dans le clergé.

Si l'on excepte l'œuvre de Mlle de Gournay, tout le débat sur l'instruction féminine est encore imbu de puérités et de pédantisme: loin de concevoir l'instruction féminine comme un droit légitime ou comme un instrument de progrès social et psychologique, on dispute encore sur la prééminence de l'un ou de l'autre sexe.

Pendant la première partie du XVII^e siècle un courant féministe chrétien se développe: ces moralistes chrétiens³ soutiennent l'impor-

¹ Pour ce qui concerne la "querelle des Alphabets" voir GUSTAVE REYNIER, *La femme au XVII^e siècle*, Paris, J. Tallandier, 1929, chapitre III; MARIE LOUISE STOCK, *Poullain. A seventeenth-century feminist*, Ph.D., Columbia, 1961, pp. 91-108; MAITÉ ALBISTUR et DANIEL ARMOGATHE, *Histoire du féminisme français*, Paris, Editions des Femmes, 1977, pp.174-176 (où l'on peut consulter une chronologie complète des oeuvres qui ont participé à la querelle).

² Mlle DE GOURNAY, *De l'égalité des hommes et des femmes*, p. 73, dans MARIO SCHIFF, *La fille d'alliance de Montaigne, Marie de Gournay*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1910, pp. 61-77. Voir aussi LÉON ABENSOUR, *La femme et le féminisme avant la Révolution*, Paris, Leroux, 1923, pp. XI-XII; G. REYNIER, *op. cit.*, pp. 50-53 et M. ALBISTUR, *op. cit.*, pp. 179-188.

³ DU BOSQ, *L'Honneste Femme* (1632-36) et *La femme héroïque* (1642); Sieur de GRENAILLE, *L'honnête fille* (1639-40); Pierre LE MOYNE, *La galerie des femmes*

tance de l'éducation féminine (bien qu'imparfaite et essentiellement morale et religieuse), mais ils restent pourtant fondamentalement méfiants à l'égard de la femme, source du péché originel à cause de sa désobéissance. Or, s'ils se battent afin que le beau sexe puisse profiter d'une instruction, leur but est d'éviter le risque que les femmes se demandent elles-mêmes pourquoi elles devraient avoir des devoirs, puisqu'elles n'ont aucun droit. Ces moralistes établissent donc une égalité morale, pour justifier les devoirs des femmes en leur donnant des droits. Mais ces droits sont fictifs, si l'on pense que l'éducation qu'on demande pour les femmes est limitée par rapport à celle qu'on réserve aux hommes, ce qui entraîne des conséquences aussi sur la vie pratique et sur les mœurs: les revendications de ces ecclésiastiques, ne touchant pas le niveau social, ne veulent pas modifier réellement la condition féminine.

Dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, dans les Salons des précieuses, féminisme et préciosité sont presque synonymes: par delà l'affectation, le mauvais goût et les extravagances qu'on a reprochés aux précieuses (on fait allusion généralement à la Carte du Tendre ou à l'abus des métaphores), les précieuses ont joué un rôle remarquable dans l'histoire des idées féministes⁴. Dans le but de s'élever dans les sciences jusqu'ici réservées aux hommes et d'aboutir à un savoir encyclopédique, les précieuses n'ont pas eu peur d'entreprendre l'étude de toutes les matières (géographie, philosophie, mathématiques, langues, chimie, astronomie, magie blanche, musique, etc.),

fortes (1647); Louis MACHON, *Discours ou Sermon Apologétique en faveur des Femmes* (1641). A propos de ces ouvrages voir BERNARD MAGNE, *Le féminisme de Poullain de la Barre: origine et signification*, Toulouse, Thèse dactylographiée, Bibliothèque Universitaire, 1964, pp. 76-83 et M. ALBISTUR, *op. cit.*, pp. 188-190.

⁴ Le mouvement en faveur d'une éducation pour les femmes ne vient pas seulement des précieuses: Mlle de Schurman, une femme hollandaise d'intelligence exceptionnelle, ni féministe ni précieuse, est la preuve de l'extension de la discussion sur le droit des femmes à l'instruction. Sa correspondance avec le théologien André Rivet (*La Question célèbre: s'il est nécessaire, ou non, que les filles soient sçavantes*, publiée en latin en 1640 et traduite en français en 1646) est axée sur la question de l'éducation des femmes. Sans soutenir ni la supériorité féminine ni l'égalité des sexes, elle aurait voulu, de la part de Rivet, la reconnaissance de l'étude comme un exercice convenable aux femmes, puisqu'elles sentaient le désir de s'instruire. Mais le théologien Rivet, un conservateur, soutenait l'inutilité de l'étude pour les femmes (excepté quelques cas, comme celui de sa correspondante) sous prétexte qu'elles ne pourraient s'en servir dans la vie publique tandis qu'elles étaient tenues à être de bonnes ménagères. Elle n'osa pas contredire le théologien, mais l'exemple de son érudition et l'attention que le public prêta à sa correspondance avec Rivet, contribua à introduire le problème de l'instruction féminine dans la discussion publique. Cf. G. REYNIER, *op. cit.*, pp. 109-113.

souvent sans avoir une préparation suffisante⁵. Mlle de Scudéry, dont le Salon a pris la place de l'Hôtel de Rambouillet, dans ses romans héroïques affirme l'importance de l'éducation dans l'affranchissement des femmes et dans la conquête du bon sens et de la raison, que l'homme leur refuse dès leur naissance.

La préciosité est aussi une protestation contre la soumission conjugale et une revendication d'indépendance: les précieuses se battent contre le mariage qui, au XVII^e siècle, signifie absence de liberté de choix, pouvoir absolu du mari et maternités répétées. Sans bannir l'amour, elles veulent le sublimer et l'épurer, afin qu'il ne soit plus un instinct, mais un sentiment intime: elles refusent le mariage forcé, la soumission des femmes au choix des parents, à l'intérêt familial, à la coutume, à la bienséance. Le mariage doit être un choix autonome et indépendant des nécessités sociales, dans lequel mari et femme doivent être non seulement deux amoureux, mais deux associés avec le même pouvoir et les mêmes droits. On peut bien comprendre que ce n'est pas seulement à cause de leurs exagérations que les précieuses ont été isolées par la bonne société; en effet les revendications d'indépendance de ces femmes sont des voix dissonantes, qui troublent le pouvoir patriarcal et par conséquent monarchique. La préciosité n'est plus l'expression de l'aristocratie qui veut se distinguer; elle est devenue une revendication féminine.

La réaction anti-précieuse ne tarde pas à se déclencher: on critique les excès linguistiques et comportementaux auxquels les précieuses se sont livrées, au nom du bon sens et du "juste milieu", si chers au Grand Siècle; mais en même temps on s'en prend, plus ou moins consciemment, à l'aspect féministe du mouvement précieux.

Le premier qui saisit l'envergure réelle de la culture des précieuses, est Molière. Il participe à la polémique antiprécieuse et sa comédie, *Les Précieuses Ridicules*, donne un coup mortel à ce mouvement. Molière, pourtant, se bat contre les mariages forcés, mais au nom d'un amour libre, naturel, instinctif, qui s'oppose à l'amour idéalisé des précieuses⁶. Il soutient une position contraire aux précieuses aussi pour ce qui concerne l'instruction féminine et l'ambition des

⁵ A propos de la question de la préciosité et de la réaction anti-précieuse avant Molière voir RENÉ BARY, *La préciosité et les précieuses*, Paris, Nizet, 1960, pp. 101-228, J. DELPECH et R. LATHOUILLE, *Des précieuses pas ridicules*, "Nouvelles Littéraires", 18 janvier 1968, pp. 6-7 et M. ALBISTUR, *op. cit.*, pp. 200-208.

⁶ Dans bien des pièces (*Le Mariage Forcé*, *Sganarelle*, *L'Ecole des Maris*, *L'Ecole des Femmes*, etc.) Molière affirme sa position contraire aux mariages imposés et sa conviction que la vie conjugale doit être fondée sur la confiance, non sur la contrainte ou sur la tyrannie.

femmes à avoir le même rang et la même dignité intellectuelle et sociale que les hommes: dans *Les Précieuses Ridicules* la quête de l'égalité entre les sexes aboutit au ridicule.

Sous le règne de Louis XIV les ruelles des précieuses sont supplantées par des cercles fréquentés par des hommes de science et par des gens instruits dont un grand nombre de femmes. La science, qui a élargi son horizon grâce aux grandes découvertes et au progrès dans tous les domaines du savoir, devient accessible aux gens de lettres et au beau sexe.

Jusqu'ici c'était aux femmes de s'instruire toutes seules⁷ (par la conversation, la lecture et l'enseignement de maîtres privés) si elles voulaient dépasser les bornes étroites d'une éducation qui n'allait pas plus loin que lire, écrire, danser, jouer des instruments, coudre, filer et broder. Mais, grâce aux cercles et surtout aux conférences publiques inaugurées par des savants et des hommes de science et ouvertes aux deux sexes, les femmes peuvent apprendre la philosophie, la morale, la physique, mais aussi l'italien, l'espagnol, le latin⁸.

Dans cette période, les détracteurs du beau sexe se taisent et la "querelle" se transforme en apologie: les panégyristes (plutôt qu'insister sur les qualités morales des femmes et sur leur beauté corporelle ou spirituelle, comme le faisaient avant 1660) visent à démontrer, par l'exemple de femmes cultivées, que le beau sexe peut s'instruire aussi bien que les hommes⁹. Les antiféministes reviennent à l'attaque en 1672 avec la pièce de Molière *Les Femmes Savantes*, qui est une nouvelle accusation contre les revendications féminines au savoir et une réaffirmation de la position conservatrice de l'auteur en matière d'éducation féminine. Dans la revendication des femmes à l'éducation Molière entrevoit leur moyen de s'émanciper, ce qui détermine-

⁷ Heureusement les œuvres philosophiques et scientifiques commencent à être vulgarisées ou même rédigées en français: Descartes, par exemple, écrit *Le Discours de la Méthode* en français afin "que les femmes-mêmes pussent entendre quelque chose" (R. DESCARTES, *Lettre au P. Vatier, Oeuvres et Lettres*, Paris, Gallimard, 1949, p. 768).

⁸ Pour ce qui concerne les conférences publiques, se reporter à G. REYNIER, *op. cit.*, pp. 142-165 et B. MAGNE, *op. cit.*, pp. 113-116. Parmi les orateurs il faut rappeler Louis de Lesclache et le sieur de Richesource et son Académie des Orateurs, qui a peut-être influencé la pensée de Poullain de la Barre (cf. M.L. STOCK, *op. cit.*, pp. 5-7).

⁹ Jean de LA FORGUE, *Le Cercle des Femmes Savantes* (1663); Marguerite BUFFET, *Eloge des Illustres Savantes*, publié à la fin des *Nouvelles Observations sur la langue française* (1668) où l'auteur corrige les erreurs des femmes dans la conversation (barbarismes, archaïsmes, erreurs de prononciation); Jacqueline GUILLAUME, *Les Dames Illustres* (1665) montre par cent exemples l'aptitude des femmes à s'élever au savoir et blâme la discrimination contre son sexe.

rait la mise en question de l'autorité du mari et par conséquent de l'autorité du roi. L'ordre social sous la monarchie absolue de Louis XIV est soutenu par la tradition, une tradition qui voit la femme toujours subordonnée à l'homme. L'émancipation féminine, en brisant les lois de la religion et de la coutume, entraînerait l'anarchie dans la famille patriarcale et l'affaiblissement de l'autorité de la Cour, dont le noyau familial n'est qu'une image réduite. Si dans le milieu aristocratique on peut tolérer que les femmes soient instruites, dans la classe moyenne l'égalité intellectuelle des sexes engendrerait seulement des dissensions¹⁰. Après *Les Femmes Savantes* de Molière, la célèbre *Satire X* de Boileau (1694) manifeste une misogynie qu'on n'avait plus vue depuis le Moyen-Âge.

La discussion sur la question féminine, qui avait produit, pendant le Grand Siècle, des idées hardies et modernes comme celles des précieuses et de Poullain, connaît donc un moment d'arrêt et devra attendre le Siècle des Lumières pour être reprise.

En effet Poullain de la Barre aborde le premier ce problème d'un point de vue nouveau: en appliquant la méthode cartésienne dans l'analyse de la question féminine, il arrive à des conclusions hardies et bien en avance sur son temps.

La découverte de la philosophie de Descartes (connue probablement aux conférences de Richesource qu'il a fréquentées pendant les années 1664-1666) porte Poullain¹¹ à abandonner la scolastique, à

A propos de ces ouvrages voir G. REYNIER, *op.cit.*, chap.VIII.

¹⁰ Voir G. REYNIER, *op.cit.*, aux chapitres X et XI; PAUL BENICHO, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 183-198; B. MAGNE, *op.cit.*, pp. 89-93; M. ALBISTUR, *op.cit.*, pp. 208-214; L. ABENSOUR, *La femme et le féminisme avant la Révolution*, *op.cit.*, p. XX.

¹¹ François Poullain naît à Paris en Juillet 1647 et il est destiné à la carrière ecclésiastique. En 1663 il devient "maître ès arts", il entre à la faculté de théologie de la Sorbonne et en 1666 il obtient son baccalauréat. En 1667 il se convertit au cartésianisme: il abandonne ses études scolastiques à la Sorbonne (en effet il ne deviendra pas "Docteur"), pour s'adonner à l'étude assidue de la philosophie cartésienne.

En 1672 il publie son premier traité, *Les Rapports de la langue latine avec la Française pour traduire élégamment et sans peine* (œuvre mentionnée par l'abbé Goujet dans sa *Bibliothèque Française*, Paris, 1741, cité dans l'édition de Genève, Slatkine Reprints, 1966, vol. I, p. 77); cette œuvre fait penser que Poullain s'est probablement consacré à l'enseignement pendant les années 1667-1672.

L'année suivante Poullain publie le premier des traités féministes, *L'Égalité des deux sexes*, suivi de *L'Éducation des Dames* en 1674 et de *L'Excellence des Hommes* en 1675.

En 1679 il reprend la carrière ecclésiastique et il devient prêtre; en 1680 il est curé de la Flamangrie, dans le diocèse de Laon, mais en 1685 il est muté dans la

renoncer à devenir Docteur à la Sorbonne et à faire “tabula rasa” de toutes ses connaissances, pour pouvoir, libéré de tout préjugé, commencer la quête de la vérité grâce à l’étude assidue de la méthode cartésienne¹².

Mais cette méthode ne restera pas chez Poullain une simple donnée théorique: notre auteur a cherché à se détacher de la pure spéculation philosophique, pour insérer le système cartésien dans le monde concret. L’intention de rester lié aux problèmes matériels se concrétise dans l’application, pour la première fois, du “doute méthodique” à un problème social, le préjugé sur l’inégalité des sexes, selon un itinéraire intellectuel qui le conduit progressivement, dans les trois traités *L’Egalité des deux sexes*, *L’Education des Dames* et *L’Excellence des Hommes*, à confuter ce préjugé contre l’opinion du peuple, des Savants et de la religion chrétienne, et à montrer la nécessité de l’éducation et d’un programme éducatif pour les femmes, en mettant enfin en question le “statu quo” de la société où il vivait.

petite paroisse de Versigny, dans le diocèse de Senlis, probablement par mesure disciplinaire à cause de son cartésianisme.

En 1688 il abandonne la prêtrise et il se convertit au protestantisme et laisse perdre ses traces pendant une année, qu’il peut avoir passée à Paris. L’année suivante il est à Genève où il épouse Marie Ravier, qui lui donne deux enfants, Charlotte et Jean-Jacques.

En 1691 il publie un *Essai des remarques particulières sur la langue françoise pour la ville de Genève*, un exposé sur les erreurs les plus communes que font les Genevois en parlant français. L’enseignement donc est encore son intérêt principal: en 1708 il devient “régent en seconde” au Collège de Genève, où il enseigne histoire, rhétorique, dialectique des auteurs latins et grecs. En 1716 il est reçu, avec son fils Jean-Jacques, comme “bourgeois de Genève”. En 1720 il publie sa dernière œuvre, *La Doctrine des Protestants*, une tentative de réunir la religion catholique et la religion protestante dans une vision tolérante, fondée sur la foi, la raison et la charité.

Poullain meurt le 4 Mai 1723, après avoir rédigé un testament spirituel confirmant tous les présupposés qui font de lui un “Philosophe chrétien”.

Pour ce qui concerne l’orthographe et la composition du nom de Poullain de la Barre on se reportera à M. ALCOVER, *Poullain de la Barre: une aventure philosophique*, Papers on French Seventeenth Century Literature, Tübingen, Biblio 17, 1981, pp. 9-12, qui soutient et développe les idées de M.L. STOCK, *op. cit.*, pp. 1-90.

¹² Poullain nous a laissé un témoignage de cette conversion dans le traité *De l’Education des Dames*, Paris, Jean Du Puis, 1674, aux pages 332-335.

Pour ce qui concerne la fréquentation des conférences de l’Académie des Orateurs, ouverte à Paris par Richesource en 1660, nous renvoyons à M. ALCOVER, *op. cit.*, p. 15; nous ne partageons pas la thèse de B. MAGNE, *Education des femmes et féminisme chez Poullain de la Barre*, supplément au n°88 de la revue “Marseille”, 1^{er} trimestre, 1972, pp. 117-127, qui indique l’année 1671 comme date de découverte du cartésianisme pour Poullain: puisqu’il n’est pas devenu Docteur à la Sorbonne, il doit avoir abandonné l’université avant 1670.

L'approche du problème féminin est tout à fait originale par rapport aux féministes qui ont précédé Poullain: notre auteur en effet va traiter la question "en Philosophe" et non "par Galanterie ou par Amour"¹³, en adoptant la méthode rationnelle d'inspiration cartésienne pour son investigation d'un phénomène d'ordre social.

La philosophie cartésienne des idées claires et distinctes enseigne aux hommes à douter de tout et à "découvrir la vérité par eux-mêmes"¹⁴. Appuyant son analyse sur cette règle de vérité, Poullain, dans *L'Égalité des deux sexes*, va douter du préjugé sur l'infériorité des femmes: la conviction que les femmes ne sont faites que pour élever leurs enfants et pour soigner leur mari et leur maison, est partagée partout et depuis toujours, et aussi par les femmes elles-mêmes. Il ne faut pas croire que cet "état de fait" soit un "état de droit", une loi de nature, vraie puisqu'elle existe depuis toujours. Cette opinion est donc fautive et la résignation avec laquelle les femmes supportent leur condition, loin d'être la preuve de leur infériorité naturelle, est la démonstration de leur ignorance, qui les fait demeurer dans ce préjugé absurde dans lequel les hommes les ont confirmées.

Pour démontrer que cette opinion universelle n'est qu'un préjugé, Poullain n'utilise pas les compilations historiques comme ses prédécesseurs (les exemples concernent des faits particuliers qui ne peuvent pas donner une définition générale d'égalité), mais il nous explique l'infériorité féminine en remontant à l'origine historique de ce phénomène. La modernité de ce procédé est évidente: l'histoire devient chez Poullain l'instrument critique nécessaire à la découverte du vrai, la méthode pour comprendre le passé afin de pouvoir mieux critiquer le présent. Il suppose une évolution sociale de la société primitive au monde civilisé, ce qu'il appelle une "conjecture historique"¹⁵. La cause de l'inégalité des sexes remonte à l'origine de la

¹³ *Préface à L'Égalité des deux sexes*, Paris, Jean Du Puis, 1673.

¹⁴ *Ibidem*, *Préface*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 16. B. MAGNE, dans sa thèse déjà citée, pp. 212-214, a bien souligné la modernité du procédé de Poullain; M. ALBISTUR aussi a saisi ce trait de modernité: "à la conception événementielle de l'histoire, il [Poullain] oppose une conception compréhensive" (*op. cit.*, p. 230). Il faut croire que Poullain lui-même était conscient d'être en train d'utiliser une méthode d'investigation historique moderne: "Si on avoit suivi cette règle, en une infinité de jugemens; on ne seroit pas tombé en tant de meprises; et dans ce qui concerne la condition présente des femmes, on auroit reconnu qu'elles n'ont été assujetties que par la Loy du plus fort, et que ce n'est pas faute de capacité naturelle ni de mérite qu'elles n'ont point partagé avec nous, ce qui élève nostre sexe au dessus du leur" (*De l'Égalité des deux sexes*, *op. cit.*, pp. 14-15).

société: dans l'humanité a toujours régné la loi du plus fort, au détriment de la raison, même quand on n'avait ni gouvernement ni lois ni religion établie. A cette époque primitive la survie exigeait que la force l'emportât sur les autres qualités et l'homme était incontestablement plus robuste et plus fort, d'autant plus que la femme était souvent affaiblie par la grossesse et par l'allaitement et occupée à soigner ses enfants jusqu'à ce qu'ils deviennent autonomes. Les fonctions des deux sexes se diversifièrent de façon telle que les femmes prenaient soin de la maison et des enfants, tandis que les hommes leur procuraient la nourriture et les défendaient.

A la suite de l'invasion et de l'usurpation de quelques cadets, qui ne toléraient pas d'être soumis à leurs aînés, les femmes devinrent le butin des usurpateurs. Dans les royaumes qui se formèrent par la suite (caractérisés par la guerre et le désir de conquête) les maris assujettirent leurs femmes, qui, étant douces, pacifistes et humaines, étaient considérées incapables de participer à ce pouvoir usurpé.

Dans la famille endogamique la femme dépendait de l'homme sans lui être asservie (il s'agissait d'une "dépendance volontaire"); dans cette nouvelle famille exogamique, elle n'est nullement considérée et elle n'a d'autre fonction que celle d'enfanter et de s'adonner aux travaux domestiques. Quand les familles primitives évoluèrent dans des sociétés plus complexes fondées sur la propriété, la dépendance féminine, devenue multiple, se compliqua. En acceptant l'éthique de cette nouvelle société, les femmes ont accepté leur esclavage, qui est à la base de l'absolutisme dans la vie familiale. Dans une société qui se fondait sur la propriété en expansion la femme asservie ne pouvait, pour rendre supportable sa condition inférieure, que chercher à devenir désirable en tant qu'objet, puisqu'elle ne l'était pas en tant qu'individu¹⁶.

Ayant exclu les femmes des emplois et du gouvernement, les hommes n'eurent pas de peine à s'emparer du pouvoir dans les domaines religieux, politique et intellectuel ni à imposer des lois favorisant leur sexe, lois qui codifièrent une situation déjà établie par la coutume. Maîtres de la situation, les hommes ont voulu consolider leur position et maintenir les femmes dans cet état de soumission et d'infériorité, en leur ôtant la possibilité d'étudier, donc de s'émanciper.

La "conjecture historique" montre donc que les deux sexes

¹⁶ Cf. M. ALCOVER, *op. cit.*, p. 38 et p. 94 et MICHAEL, A. SEIDEL, *Poullain de la Barre's "The Woman as Good as the Man"*, "Journal of the History of Ideas", XXXV, 1974, pp. 499-508.

étaient égaux à l'origine, que les femmes possédaient toutes les qualités des hommes exceptée la force physique et qu'elles "n'ont été assujetties que par la loy du plus fort" (*E.S.*, p. 15)¹⁷: cette loi, qu'on prétend dictée par la nature, n'est en réalité qu'une imposition de la coutume, de la tradition, qu'un long usage a fait accepter comme une donnée naturelle. Ce qui apparaît comme une différence immuable entre les sexes, n'est en réalité que le résultat de simples contingences historiques.

Loin d'être une loi de nature, l'infériorité féminine n'est pas non plus une loi dictée par Dieu: dans le traité *De l'Excellence des Hommes*, Poullain confirme que l'infériorité de la femme n'est pas une loi divine, puisque dans l'Écriture Sainte on ne trouve pas un mot affirmant explicitement l'inégalité des sexes ou la dépendance des femmes aux hommes. On ne peut pas parler de domination des hommes sur les femmes, puisque l'homme ne peut être maître que de soi-même et des biens extérieurs nécessaires à sa survie: Dieu peut dominer l'homme, tandis que l'homme ne peut dominer que les animaux. C'est être de quelque façon blasphème, que de vouloir dominer un être que Dieu a voulu créer à son image, et intellectuellement égal à l'homme¹⁸, d'autant plus que Dieu ne regarde ni le sexe ni la condition de ses fidèles, mais seulement leur vertu et leur charité chrétienne. Le mariage, selon l'Écriture Sainte, se fonde sur l'amour, l'amitié, l'aide réciproque et l'égalité des devoirs de l'homme et de la femme: l'autorité maritale est donc une usurpation du sexe plus fort sur celui qui est physiquement plus faible.

Le préjugé sur l'inégalité des sexes est fortifié, dans le peuple, par un autre préjugé, celui de croire aveuglement aux opinions des savants, qui affirment l'infériorité féminine. Les savants ne suivent pas la règle des idées claires et distinctes et, souvent, leurs opinions ne sont que des préjugés que la tradition et les anciens leur ont transmis. En outre, "tout ce qui a été écrit par les hommes sur les femmes doit être suspect, parce qu'ils sont juges et parties" (*E.S.*, p.90), affirme Poullain.

L'analyse rationnelle de l'origine et du fondement de leur préjugé

¹⁷ A partir de maintenant nous donnerons dans le texte les abréviations des œuvres de Poullain: *E.S.* renvoie à *L'Égalité des deux sexes*, Paris, Jean Du Puis, 1673; *E.D.* renvoie à *L'Éducation des Dames*, Paris, Jean Du Puis, 1674; *E.H.* renvoie à *L'Excellence des Hommes*, Paris, Jean Du Puis, 1975.

¹⁸ *E. H.*, pp. 29-31. Poullain admet que si Dieu a préféré les hommes aux femmes dans les emplois publics, cela est un héritage de la loi judaïque, dont le Christianisme a adopté les coutumes, y compris celle de la soumission de la femme à l'autorité de l'homme.

portera Poullain à réfuter l'autorité de tous les savants, à partir des poètes et des orateurs, qui parlent par hyperboles, afin de plaire et de persuader; l'imagination poétique qui intervient dans la création littéraire et la généralisation dans laquelle tombent ces savants contribuent à rendre souvent faux et vide le contenu de leurs oeuvres.

Les historiens anciens ont pu, selon notre auteur, se tromper (l'erreur étant propre à la nature humaine); mais, encore, ce qui pouvait être considéré comme juste autrefois, peut ne l'être plus maintenant: "ce qui se faisoit dans les siècles passez, ne doit estre la regle du present que dans les choses essentielles" et encore "l'on ne doit pas plutôt se rendre à present à leurs opinions, qu'on auroit fait de leur temps"¹⁹. La modernité de ce sens de l'histoire est évidente aussi dans la réfutation des textes sacrés: ce qui servait de guide au temps où ces textes ont été écrits, ne pouvait pas remplir la même fonction au XVII^e siècle, puisque les auteurs de ces textes ont écrit en faisant allusion aux usages et aux pensées de leur temps. Cette affirmation vise à rejeter la portée éternelle de l'Écriture Sainte, pour soutenir, au contraire, la relativité de préceptes qui étaient valables à leur époque et dans la civilisation où ils ont été établis, mais qui sont maintenant des prescriptions périmées. Les historiens manquent d'exactitude et d'objectivité, comme les jurisconsultes qui fondent leur opinion de l'infériorité des femmes sur des lois que les hommes mêmes ont fixées en favorisant leur sexe. Enfin, la réfutation des philosophes commence par la critique de la Scolastique (développée par la suite dans le deuxième entretien de *L'Éducation des Dames*) grâce à la méthode cartésienne: les philosophes scolastiques fondent leur savoir sur les connaissances qu'ils ont reçues par les anciens, sans juger si elles sont vraies ou non. Mais si on analyse leurs connaissances à la lumière de la raison, en considérant qu'une opinion n'est pas meilleure pour avoir été suivie durant plusieurs siècles et que "la vérité ou la fausseté d'un sentiment ne sont point fondez sur son antiquité, ny sur la multitude des personnes qui l'ont approuvé ou condamné" (*E. D.*, p. 84), on n'aura pas de peine à découvrir que les philosophes de l'École sont remplis de préjugés, y compris celui de l'inégalité des sexes.

Au contraire, la philosophie de Descartes donne à Poullain le moyen d'exposer les preuves de l'égalité des sexes. L'étude de soi, recommandée par Descartes, prouve que les hommes et les femmes

¹⁹ *E. D.*, pp. 29-30 et *E. S.*, p. 90. Voir aussi *E. H.*, pp. 240-241, et l'article de Suzanne ROSSAT-MIGNOD et de Roger MARIA, *Poullain de la Barre, un féministe du XVII^e siècle*, "Les Cahiers Rationalistes", n° 322 (mars 1976), p. 160.

sont physiquement égaux (exceptés naturellement leurs organes de reproduction), qu'ils sont également parfaits et nécessaires à la procréation; de même, la connaissance de l'esprit prouve que "l'esprit n'a point de sexe" et qu'"il est également capable des mêmes choses" (*E. S.*, p. 109 et p. 111) dans les deux sexes. Les corps féminins et masculins sont également parfaits, c'est-à-dire adaptés à leurs fonctions; la force (qui est partagée aussi par certaines femmes et qui peut être développée par l'exercice physique) ne doit pas être le trait déterminant la supériorité masculine, parce que les bêtes auraient alors l'avantage sur le genre humain. Les cerveaux des hommes et des femmes sont semblables, d'un point de vue anatomique, et leurs organes de sens fonctionnent de la même façon. Poullain insiste sur ce point non pas par naïveté, mais pour montrer que la femme n'est pas un monstre, une bizarrerie de la nature, mais un être absolument normal²⁰.

Dans la réalité la conviction de la différence des sexes entraîne une inégalité d'aptitudes intellectuelles qui produit, à son tour, et justifie un enseignement différencié pour les deux sexes. Les femmes étant moins douées que les hommes, on est justifié de leur apprendre moins de choses; leur éducation, différenciée par rapport à celle réservée aux hommes, est toujours inférieure à cette dernière.

Poullain, au contraire, affirme que l'inégalité entre les sexes n'est pas naturelle, mais culturelle: il renverse les termes du discours en soutenant que l'infériorité des femmes n'est pas la cause, mais l'effet de l'inégalité de l'éducation. Si les corps (les cerveaux) et les esprits (l'intelligence et les aptitudes) sont égaux dans les deux sexes, la seule différence qui demeure entre hommes et femmes est celle qui vient de l'éducation, de l'expérience, de la coutume, en un mot de l'existence sociale²¹.

²⁰ Voir *E. S.*, pp. 112-113. Voir aussi Pierre DARMON, *Mythologie de la femme dans l'Ancienne France*, Paris, Ed. Seuil, 1984, pp. 19-27; l'auteur analyse les différentes convictions sur l'appartenance ou non de la femme au genre humain ou même au règne animal.

Poullain rejette aussi la démonstration (soutenue par les médecins de l'époque, tels que Huarte et Cureau de la Chambre) de la supériorité masculine fondée sur la preuve du tempérament chaud et sec de l'homme: selon la psycho-physiologie scolastique, ses deux qualités actives, chaud et sec, lui donnaient les vertus propres à l'homme et le rendaient "cause active et efficiente" dans la génération; le tempérament froid et humide de la femme causait ses défauts en la rendant "cause passive" dans la procréation. Sur ce sujet on lira aussi *E. H.*, pp. 134-144 et M. ALCOVER, *op. cit.*, p. 65-66.

²¹ Même la convention sociale du langage contribue à maintenir le préjugé de la supériorité masculine: pour se moquer d'un homme on l'appelle "efféminé" ou

En réalité, Poullain ne nie pas qu'il y ait des différences entre les individus, mais elles sont indépendantes du sexe; pareillement, la spécificité physique de chaque sexe n'implique pas une différence d'esprits, d'intelligence, d'aptitudes intellectuelles et les différences anatomiques entre les sexes ne constituent pas un privilège pour le sexe masculin. "Je ne soutiens pas" affirme Poullain "qu'elles soient toutes capables des sciences et des emplois, ny que chacune le soit de tous: Personne ne le prétend non plus des hommes; mais je demande seulement qu'à prendre les deux sexes en général, on reconnoisse dans l'un autant de disposition que dans l'autre" (*E. S.*, p. 34).

Pour démontrer cette égalité originale des sexes il suffit de regarder les enfants, égaux dans leurs activités intellectuelles: la différence est établie ensuite, à cause de l'éducation insuffisante et mauvaise qu'on donne aux filles.

Nous touchons enfin au point essentiel de la question féminine au XVIII^e siècle: l'éducation des femmes.

Poullain s'en prend à l'homme qui, favorisé dans l'instruction, empêche les femmes de se nourrir de l'étude, qui est le seul moyen de parvenir à la vérité: la faute de cette "nourriture" (*E. S.*, p. 140) ôte aux femmes non seulement d'apprendre la vérité, mais encore d'avoir part à la vie publique de la société. L'éducation mauvaise ou insuffisante est aussi la cause des défauts que les hommes reprochent aux femmes (et que souvent ils partagent avec elles, bien qu'ils profitent d'une éducation convenable): les dispositions des mâles et des femelles, qui sont égaux à l'origine, sont modifiées par l'usage, qui consiste à donner aux femmes une éducation limitée ou même à les laisser dans l'ignorance, à insuffler dans leur esprit des préjugés et des erreurs et dans leur coeur la peur de tout ce qui les entoure, afin qu'elles ne puissent vivre qu'en tutelle et que tout désir d'indépendance et d'initiative soit supprimé; encore, les lois de la bienséance les contraignent à cacher leurs vrais sentiments et à ne s'occuper que de se parer pour être belles, en empêchant leur personnalité de s'épanouir: "la danse, l'écriture, et la lecture sont les plus grands exercices des femmes, toute leur Bibliothèque consiste dans quelques

"mou", tandis que pour louer une femme courageuse on dit que c'est "un homme": donc, des mots qui n'ont pas, par leur propre nature, une acception négative, ont acquis une valeur péjorative et défavorable au sexe féminin et ils sont entrés dans le langage commun à tel point qu'on les utilise même si on n'a pas l'intention d'offenser le beau sexe (Poullain même se trompe dans *L'Education des Dames*, quand son porte-parole Stasimaque recommande à Sophie de montrer que son corps de femme renferme un esprit d'homme).

petits livres de devotion, avec ce qui est dans la cassette. Toute leur science se réduit à travailler de l'aiguille. Le miroir est le grand maistre, et l'oracle qu'elles consultent". Elles sont dignes de compassion et non pas de mépris, parce que, au lieu de les instruire solidement, "il semble [...] qu'on soit convenu de cette sorte d'éducation pour leur abaisser du courage, pour obscurcir leur esprit, et ne le remplir que de vanité et de sotises [...] et pour leur oster le desir de se rendre parfaites, comme nous, en leur en ostant les moyens" (*E. S.*, p. 210-213): ce manque d'éducation réduit les femmes à la soumission.

Les défauts dont on accuse les femmes sont imaginaires ou ils découlent uniquement de l'éducation insuffisante qu'on leur donne. On dit, par exemple, que les femmes sont bavardes: mais, puisqu'on ne leur apprend rien de sérieux, elles ne parlent que de sottises, de vêtements, de mode. En particulier la mode est la seule voie où les femmes peuvent s'engager, les autres leur étant interdites; ne pouvant se faire apprécier par leur esprit, elles profitent de leur corps, d'autant plus que leur beauté rend les hommes plus aimables à leur égard et par conséquent rend leur condition plus supportable²².

On ne peut s'empêcher de conclure que les femmes sont devenues ce qu'elles sont, c'est-à-dire que leurs défauts, loin d'être innés, ont été acquis à cause du système social et qu'ils ne sont pas graves au point de ne pouvoir être corrigés par une éducation adéquate et équivalente à celle des hommes. Poullain rejette avec force le préjugé que l'étude nuit aux femmes, puisque les connaissances donnent des fruits bons ou mauvais selon l'attitude dont on s'en approche.

A l'aide des sciences, les femmes pourront améliorer leurs mariages, mieux conduire leurs familles, donner des conseils et aider leurs maris, élever et éduquer leurs enfants avec plus d'adresse; l'étude sert aussi aux femmes pour relever la beauté du corps par celle de l'esprit; l'instruction "leur est aussi nécessaire que le bonheur et la vertu; puisque sans cela on ne peut posséder parfaitement ny l'un ny l'autre. Elle l'est pour acquérir la justesse dans les pensées et la justice dans les actions: elle l'est pour nous bien connoître nous-mêmes et les choses qui nous environnent, pour en faire un usage légitime, et pour régler nos passions, en modérant nos desirs" (*E. S.*, p. 155).

²² Poullain démolit les accusations contre les défauts des femmes: la timidité et la curiosité sont des vertus; la superstition, l'inconstance, l'artifice, la malice et la méchanceté sont des défauts partagés par les deux sexes, mais ils peuvent être combattus par l'éducation. Voir à ce propos *E. S.* aux pages 30-31 et 233; *E. D.* aux pages 34 et 175-179; M. ALCOVER, *op. cit.*, p. 39.

Voilà le but utile de la connaissance; mais il n'est pas le seul, et il n'est pas non plus le plus significatif et le plus important selon Poullain: le but le plus moderne, celui qui révèle que Poullain est en avance sur son temps, est celui de la satisfaction personnelle et d'un bonheur de qualité supérieure qu'on reçoit par l'étude. La connaissance est source de bonheur et, puisque les hommes et les femmes ont le même droit d'être heureux, ils ont aussi le même droit à la connaissance et à la vérité. On observera la modernité de l'affirmation selon laquelle la connaissance n'est pas seulement la source du "bonheur de l'autre vie" (auquel on parvient grâce à un usage raisonnable de la vertu), mais aussi du "bonheur de cette vie". L'étude joue un rôle de formation morale, puisqu'elle nous fait agir avec prudence et modération et qu'elle nous fait juger des choses sans prévention, suivant la raison; mais elle entraîne aussi, et surtout, la grande satisfaction "de bien sçavoir les choses et de sçavoir en faire part aux autres" (*E. D.*, p. 15-17). Alors que les plaisirs des sens ne sont que des moments heureux, les plaisirs spirituels et intellectuels sont durables et donnent une joie pure et complète, car elle vient de la possession de la vérité.

Mais pour les femmes la connaissance possède un autre but: elle est le seul moyen pour se libérer et pour s'émanciper: seule l'égalisation de l'éducation féminine et masculine créerait les conditions d'une égalité réelle entre les sexes.

Après avoir démontré l'égalité des attitudes des hommes et des femmes, Poullain nous signale aussi les domaines intellectuels où les femmes sont capables d'émerger. Ce n'est pas sans réfléchir que Poullain énumère les matières d'étude auxquelles les femmes pourraient s'appliquer, puisqu'il voit dans l'instruction la seule voie qui leur permettra de s'émanciper: les disciplines d'étude, choisies selon son penchant naturel, se traduisent dans des domaines où la femme peut être employée; le travail lui permettra la conquête de la liberté économique, qui signifie égalité réelle et indépendance à l'égard des hommes.

Dans un paragraphe de *L'Egalité des deux sexes* destiné à établir les aptitudes féminines aux emplois ("Que les femmes ne sont pas moins capables que les hommes des Emplois de la société", p. 158), Poullain définit de plus près les activités où la femme pourrait être engagée avec plus de succès, en avançant de trois siècles la réalité de nos jours et en montrant peut-être aussi une utopie encore à réaliser.

La réhabilitation radicale des femmes passe par leur engagement dans la vie publique et dans des places de responsabilité: elles peuvent être des "Maîtresses admirables" (*E.S.*, p. 163), grâce à leur

patience, à leur clarté d'esprit, à leur éloquence naturelle et à leur capacité instinctive de connaître le coeur des hommes. Les mêmes qualités les rendent propres à la prêtrise: "L'employ le plus approchant de celui de Maître, c'est d'être Pasteur ou Ministre dans l'Eglise, et l'on ne peut montrer qu'il y ait autre chose que la Coutume qui en éloigne les femmes. Elles ont un esprit comme le nostre, capable de connoître et d'aimer Dieu, et ainsi de porter les autres à le connoître et à l'aimer. La foy leur est commun avec nous [...] la charité les comprend aussi dans ses devoirs, et si elles sçavent en pratiquer les actions, ne pourroient-elles pas aussi en enseigner publiquement les maximes" (*E.S.*, p. 165).

Grâce à leur douceur et à leur propreté, elles pourront être des médecins; l'amour pour la paix et la justice fera briller les femmes juges ou avocats; elles pourront aussi se rendre égales aux hommes dans les emplois d'autorité, puisqu'elles montrent une admirable capacité organisatrice dans le ménage familial ou dans l'administration des couvents.

Enfin, la femme est propre à l'exercice de toutes les professions masculines et elle peut rendre service à la société de mille manières: "il n'y a ny charge ny employ dans la société qui ne soit renfermé dans ceux dont on vient de parler, ny où l'on ait besoin de plus de science, ny de plus d'esprit: Il faut reconnoître que les femmes sont propres à tout" (*E. S.*, p. 171).

Poullain reconnaît que la situation réelle n'est pas favorable à l'épanouissement du travail féminin et que la société est hostile à la présence des femmes dans les professions réservées au sexe masculin; cette aversion vis-à-vis du rôle exercé par la femme, n'est pas causée par l'absurdité de l'hypothèse de voir les femmes remplir des charges publiques, mais seulement par la nouveauté de ce rôle, jusqu'ici réservé au sexe masculin. Les nouveautés n'ont pas la vie facile dans une société où c'est la coutume qui commande. Mais cette hostilité disparaîtra au fur et à mesure que la société s'accoutumera à voir la femme exercer les mêmes professions que les hommes.

Dans *L'Excellence des Hommes* Poullain va encore plus loin: il met en évidence les inconvenients d'ordre pratique que les femmes rencontreraient en s'engageant dans des professions qui supposent des responsabilités publiques et il suggère des solutions à ces obstacles, qui ne sont pas suffisants pour remettre en question la vérité de l'égalité d'aptitude aux emplois chez les deux sexes. Ces désavantages se sont produits pour le beau sexe puisque les lois et la coutume ont été créés par l'homme; les difficultés dues aux fonctions naturelles de la femme pourraient être surmontées avec l'obligation au célibat pour les femmes occupant des charges de responsabilité

ou bien avec l'entraînement à l'exercice physique qui permettrait aux femmes de supporter la grossesse et l'allaitement sans cesser d'exercer leurs fonctions publiques.

Bien que, de nos jours, on ne puisse pas accepter l'idée du célibat forcé et que, en revanche, on puisse profiter d'une assistance pendant la maternité et l'allaitement, il faut reconnaître à Poullain le mérite d'avoir posé ces problèmes d'ordre pratique et d'avoir cherché des solutions, en donnant des suggestions émanant, bien sûr, d'une société qui n'était pas encore démocratique.

Le fondement rationnel de l'analyse de Poullain aurait pu déterminer la négation d'une spécificité féminine et entraîner la conviction que la féminité n'est qu'un état extérieur dicté par la société, la coutume et l'éducation: il n'en est pas ainsi pour notre auteur, qui ne tombe pas, selon notre opinion, dans cette erreur²³.

Si l'homme et la femme ont les mêmes aptitudes et le même droit à l'éducation, cela ne signifie pas que les hommes sont identiques entre eux ni que les hommes sont identiques aux femmes: ils sont seulement équivalents dans leurs fonctions et dans leur contribution au bien de la société.

Les femmes maintiennent tout le long de l'oeuvre de Poullain leurs qualités particulières et leur spécificité qui les différencient des hommes, à l'intérieur même de l'égalité. L'exaltation de leurs qualités spécifiques (qui parfois fait ressembler l'oeuvre de Poullain à une apologie affirmant la supériorité féminine) met en évidence les caractères particuliers du beau sexe, qui ne sont pas supérieurs aux qualités masculines, mais différents.

L'abolition de toute différence entre les sexes ne concerne que le plan social et politique, c'est-à-dire le droit à l'éducation et au même traitement, tandis que sur le plan physique, celui des sentiments et du penchant naturel les deux sexes maintiennent leur singularité.

On ne pourra nier qu'encore une fois Poullain a devancé son temps et qu'il a parcouru, en quelques années, le chemin fait en trois siècles par le mouvement féministe qui, après avoir déclaré l'égalité des sexes et fait gagner aux femmes presque les mêmes droits que les hommes, est en train, de nos jours, de réaffirmer la spécificité des femmes.

Les qualités particulières des femmes sont avant tout physiques: si les hommes ont l'avantage en ce qui concerne la force physique,

²³ Nous ne partageons pas la thèse soutenue par Paul Hoffmann selon laquelle Poullain nierait la féminité pour la réintroduire à la fin de son oeuvre. Voir Paul HOFFMANN, *La Femme dans la pensée des Lumières*, Paris, Ed. Ophrys, 1977, p. 297 et p. 306.

les femmes peuvent prétendre l'avantage de la beauté, de la grâce et de la douceur des manières, et on ne peut pas les blâmer si elles en profitent pour se relever un peu de leur infériorité. Les caractères proprement féminins sont revalorisés, puisqu'ils pourraient apprendre aux hommes la politesse, la patience, l'honnêteté et surtout l'amour, dont les effets sont positifs dans les deux sexes. Même sans recevoir une éducation apte à fortifier leurs préceptes moraux et leur conduite, elles possèdent naturellement la vertu, la simplicité, la justesse et le bon sens dans la résolutions des problèmes.

Pour prouver la vérité de ces affirmations, Poullain fait usage d'une méthode vaguement sociologique, fondée sur l'expérience directe: il utilise l'enquête personnelle, dans le sens qu'il pose des questions aux femmes de différentes couches sociales, ce qui le fortifie dans sa conviction de l'égalité des sexes.

Les femmes qui parviennent à une instruction solide sont encore plus estimables que les hommes, car elles ont dû surmonter beaucoup d'obstacles et de difficultés et renoncer à l'oisiveté et aux plaisirs que les hommes leur réservent afin qu'elles demeurent dans l'ignorance.

Grâce à leurs qualités naturelles, la charité, la patience, la générosité, les femmes rendent service à la société, par exemple les "filles de Charité" ou "celles qui servent les malades dans l'Hôtel-Dieu" ou encore toutes les congrégations féminines qui ont soin des malades et des pauvres. Poullain insiste aussi sur l'importance du rôle social des femmes en tant que mères et éducatrices, car l'éducation des enfants n'est pas nécessaire seulement pour la famille, mais encore pour l'Etat. Les femmes méritent une place de premier plan dans la société civile, leur utilité étant incomparable: "l'on pourroit se passer de Princes, de soldats, et de marchands, comme l'on faisoit au commencement du monde, et comme le font encore aujourd'huy les Sauvages: Mais on ne peut se passer des femmes dans son enfance. Les Etats estant bien pacifiez, la plupart des personnes qui ont l'autorité, sont comme mortes et inutiles: les femmes ne cessent jamais de nous estre necessaires. Les Ministres de justice ne sont gueres que pour conserver les biens à ceux qui les possèdent: et les femmes sont pour nous conserver la vie: les soldats s'employent pour des hommes faits, et capables de se deffendre; et les femmes s'employent pour les hommes, lorsqu'ils ne sçavent pas encore ce qu'ils sont, s'ils ont des ennemis ou des amis, et lorsqu'ils n'ont point d'autres armes que des pleurs contre ceux qui les attaquent. Les Ministres, les Magistrats, et les Princes, n'agissent souvent que pour leur gloire, et leur interest particulier; et les femmes n'agissent que pour le bien des enfants qu'elles éle-

vent" (*E. S.*, pp. 87-88)²⁴. Dans ce long passage Poullain souligne, bien mieux que les féministes qui l'ont précédé, le rôle social, noble et irremplaçable, joué par la femme, sans en faire une apologie ni une affirmation de sa supériorité; en effet, il fallait mettre l'accent sur une activité féminine que tout le monde connaît, mais devenue ordinaire à tel point que personne ne l'apprécie à sa juste valeur. Poullain a dû souligner ce rôle féminin, tandis qu'il n'avait pas besoin de poser l'accent sur les rôles masculins, puisque la société récompensait suffisamment les hommes. S'il est arrivé à des excès dans cette réhabilitation du beau sexe, c'est qu'il jugeait nécessaire d'insister sur les qualités spécifiques des femmes, pour compenser tous les préjugés contre leur sexe et pour équilibrer la valeur des rôles dans la société.

Cette affirmation de la spécificité féminine qui parcourt toute l'oeuvre de Poullain ajoute une dimension nouvelle, presque sentimentale, à l'analyse rationnelle de cet auteur cartésien. Mais Poullain, fidèle à son idéal rationnel d'égalité, n'a pu qu'écarter l'idée d'une revanche féminine, qui signifierait substituer l'inégalité existante avec une autre inégalité où la femme prévaudrait. L'égalité revendiquée par Poullain devrait faire cesser la lutte qui se combattait entre les sexes pour instaurer une paix durable fondée sur cette égalité.

La démonstration que Poullain n'est pas un simple panégyriste nous est donnée par la suite de son itinéraire spéculatif, qui le mène, après l'affirmation de l'égalité des sexes et du droit à l'instruction et aux emplois, à projeter un plan éducatif pour les femmes, mais également valable pour les deux sexes, ce qui confirme sa foi dans l'égalité entre hommes et femmes.

Dans *L'Education des Dames*²⁵, Poullain revient à la dimension concrète en définissant ainsi son projet éducatif: "Il faut [...] que

²⁴ Voir aussi les pages 38-41, 52, 178-179 et *E. H.*, aux pages 271-272 et 288.

²⁵ La date exacte de *L'Education des Dames pour la conduite de l'esprit dans les mœurs. Entretiens* est de 1674. L'erreur de critiques célèbres comme M. Cioranescu, qui datent le traité de 1671, est aisément explicable par un *erratum* dans l'impression du texte. En effet l'exemplaire de *L'Education des Dames* de la Bibliothèque Nationale, cote R47377, porte sur la couverture la date de 1671; mais le permis d'imprimer est daté 30 mai 1674. En plus l'auteur fait allusion plusieurs fois à son précédent traité concernant le préjugé sur l'inégalité des sexes: ce traité ne peut qu'être *L'Egalité des deux sexes*, publié anonyme en 1673.

L'itinéraire intellectuel de Poullain que cette date met en lumière, confirme cette thèse: Poullain serait parti du cartésianisme pour affirmer l'égalité des sexes en revendiquant une éducation adéquate pour les femmes; il aurait complété sa revendication en proposant un programme éducatif qui permettrait aux femmes de conquérir le savoir, la vérité et la liberté.

celuy qui a fait l'Apologie des femmes, en fasse aussi l'instruction, afin qu'elles lui ayent l'obligation d'avoir fait pour leur avantage et pour leur gloire, ce qu'un homme habile est capable de faire" (*E. D.*, p. 43).

Poullain ne se contente pas d'avoir affirmé l'égalité des sexes ni d'avoir revendiqué une éducation égale pour les deux sexes: il veut illustrer lui-même en quoi consiste cette éducation et quel est le moyen pour y parvenir. Puisque l'éducation est l'instrument principal dont les femmes disposent (ou mieux, devraient disposer) pour briser les chaînes de leur condition d'infériorité, Poullain veut leur enseigner la méthode pour apprendre à étudier, afin qu'elles puissent utiliser cet instrument de libération.

Le système pédagogique de Poullain se fonde sur le droit inaliénable à la connaissance, et donc au bonheur, ce qui contredit dans sa formulation même le dogme de l'inégalité des sexes, les deux sexes ayant incontestablement le même droit au bonheur. Sur ces bases, Poullain bâtit un programme d'étude qui vise plutôt à suggérer les instruments pour rechercher la vérité qu'à imposer cette vérité; ces instruments consistent dans la possession d'une méthode d'étude qui permet d'atteindre le bonheur, mais surtout la liberté.

Le traité pédagogique intitulé *L'Education des Dames* se compose de cinq conversations entre quatre personnages: Sophie, "une Dame si accomplie et si sage qu'on peut la nommer la sagesse mesme"; Eulalie, une jeune femme qui est demeurée jusqu'ici dans l'ignorance, mais qui veut maintenant apprendre la méthode pour s'instruire; Timandre, un honnête homme imbu de scolastique "qui se rend à la raison et au bon sens"; enfin Stasimaque, "le pacifique, ou bien l'ennemy des divisions de la chicane, de la pedanterie" (*E. D., Avertissement*) sous le nom duquel se cache Poullain lui-même, le modérateur des entretiens, mais surtout l'éducateur féministe.

L'éducation que Poullain projette pour les femmes est prévue aussi pour les hommes: ces entretiens ne sont "pas moins utiles pour les hommes, par la mesme raison que les ouvrages qui se font pour les hommes servent également aux femmes, n'y ayant pas qu'une méthode pour induire les uns et les autres, comme estant de la mesme espece" (*E. D. Av.*).

Poullain, qui avait déjà utilisé la méthode cartésienne pour démontrer la fausseté du préjugé sur l'infériorité féminine, s'en sert ici, après l'avoir exposée de façon plus détaillée, pour établir un programme éducatif.

L'éducation commence par la critique systématique de toutes nos connaissances qui viennent de la tradition et de la coutume, ainsi que par la critique et la mise en question de l'autorité de la philoso-

phie scolastique. Cette critique universelle, appliquée à tous les domaines et à tous les maîtres, porte Poullain à rompre non seulement avec la pédagogie traditionnelle qui imposait aux femmes une instruction limitée et réduite par rapport à l'enseignement masculin, mais à rompre aussi avec la tradition pédagogique universelle, qui voulait l'élève soumis aux opinions de son maître et qui condamnait toute forme de critique aux enseignements donnés. Il recommande à ses élèves: "vous n'aurez point pour moy cette deference aveugle que les femmes ont d'ordinaire pour ceux qu'elles consultent [...]. Employez au contraire toute votre raison pour me contredire; n'approuvez que ce que vous serez absolument convaincuë estre bon; Regardez tout ce que j'ay à vous dire, non pas comme des regles ny des preceptes que je vous prescrive, mais comme l'histoire de la conduite que je voudrais suivre, si j'estois à recommencer mes études" (*E. D.*, p. 48). La soumission aux idées acceptées sans examen est substituée par la discussion: "observez tout, regardez tout et écoutez tout sans scrupule. Examinez tout, jugez de tout, raisonnez sur tout, sur ce qui s'est fait, sur ce qui se fait, et sur ce que vous prévoyez qui se fera. Mais sur toutes choses, ne vous payez point de mots, ny d'un oüi dire. Vous avez une Raison, servez-vous en, et ne la sacrifiez pas aveuglément à personne" (*E. D.*, p. 311).

Nos certitudes ne sont fondées que sur des opinions reçues pendant notre enfance, de nos parents, dont l'autorité est absolue sur nous: "ce qui nous confirme dans la soumission aveugle que nous avons pour eux, c'est d'un costé le sentiment de nostre faiblesse et de nostre ignorance, joint à la credulité de l'enfance, et de l'autre costé les menaces et les promesses qu'ils nous font, les recompenses et les peines qu'ils nous proposent pour nous porter à les croire et à leur obéir, et enfin l'expérience du mal ou du bien qui nous arrive selon que nous suivons leurs conseils" (*E. D.*, p. 65).

Mais Poullain ne critique pas l'autorité des parents qui est, au contraire, la seule qu'il admet comme légitime; il critique plutôt l'éducation que les parents donnent à leurs enfants et qui repose exclusivement sur la coutume et sur l'exemple des autres. La tradition et les croyances populaires étant remplies de préjugés, nous-aussi nous nous remplissons, dès l'enfance, de préjugés, en devenant les esclaves de l'erreur qui "croient sçavoir beaucoup, et [...] ne sçavent rien" (*E. D.*, p. 68), puisqu'ils sont dans une confusion d'esprit qui les rend semblables à des aveugles.

Sa critique s'adresse surtout à la méthode scolastique, qu'il a suivie lui-même pendant plusieurs années, avant sa conversion au cartésianisme; il s'en prend surtout à l'opiniâtreté des savants de la scolastique qui prétendent être les détenteurs de la méthode pour

arriver à la vérité, tandis que leur méthode repose sur la mémoire et non sur le jugement ni sur la raison.

La critique de toute autorité se fonde sur une donnée très simple et raisonnable: "étant tous égaux selon la nature, et tous également sujets à l'erreur, ce serait une imprudence de donner nostre consentement à ce qu'un homme nous dit, simplement à cause qu'il le dit" (*E. D.*, p. 76). La thèse de l'égalité naturelle de tous les êtres humains entraîne le droit de chacun à rechercher la vérité suivant sa propre raison. La raison n'est pas l'apanage d'un petit nombre de savants, mais elle est commune à tous les hommes: la raison, de même que l'erreur, deviennent le véhicule pour démontrer l'égalité des hommes. De plus, le fait de ne pas user de sa raison est un outrage au créateur même qui nous a dotés de cet instrument pour discerner le vrai du faux.

On doit se servir du secours des opinions des Anciens et se souvenir de leur enseignement, mais sans avoir peur d'utiliser notre raison pour accepter ou pour réfuter leurs idées. Cette critique de la supériorité et de l'autorité absolues des Anciens, place Poullain à côté des Modernes dans la célèbre querelle qui divisa les intellectuels français à la fin du XVII^e siècle. Bien qu'il respecte l'excellence de ses maîtres, il ne peut les suivre aveuglément. Cette attitude moderne lui est suggérée par son rationalisme: un cartésien ne pouvait pas considérer les Anciens comme inimitables et infaillibles. Sa philosophie même menait notre auteur à mettre en question l'autorité de ses ancêtres, dont les opinions n'étaient pas universellement valables. Les préjugés demeuraient dans leurs opinions et se transmettaient grâce à la foi aveugle que les philosophes scolastiques avaient dans les Anciens²⁶.

Poullain met en question aussi la méthode que les philosophes scolastiques utilisent dans l'enseignement, c'est-à-dire l'usage de la censure pour empêcher les idées nouvelles d'ouvrir une brèche dans la forteresse de la scolastique. Tout ce qui est nouveau est rejeté, non pas au nom de la raison, mais au nom de la tradition et de la coutume: "c'est assez, à l'égard de la plupart du monde, qu'une chose soit dite par une personne de secte opposée, pour estre fausse;

²⁶ Cf. *Ibidem*, p. 87 et pp. 133-137. Il faut signaler que Poullain, à la fin de *L'Égalité des deux sexes*, envoie ses flèches contre les figures symboliques de la tradition philosophique; Platon, Aristote, Socrate, Diogène, Démocrite et Caton ont méprisé les femmes et les ont même considérées comme des monstres, bien que souvent ils n'aient parlé que "par raillerie" (p. 243). En choisissant ces cibles pour sa critique, il attaque toute la tradition philosophique occidentale, fondée, selon Poullain, sur des préjugés plutôt que sur des idées claires et distinctes.

et qu'elle soit avancée par ceux qu'ils estiment, pour estre vraye et indubitable" (*E. D.*, p. 194 et p. 100). Au contraire, une idée qui n'a pas l'appui des siècles et des Anciens ne doit pas pénétrer dans la philosophie dominante.

Poullain s'en prend aussi à l'autorité ecclésiastique, d'autant plus que les philosophes scolastiques, à l'aide de la religion chrétienne, soutiennent leurs préjugés, par exemple celui sur l'inégalité des sexes; de même "ils nous inspirent de l'aversion pour les Philosophes qui ne sont pas de leur opinion; et la fortifiant par des considerations de Religion, ils nous inspirent de la haine pour des pauvres inconnus, de la lecture desquels ils nous détournent d'autant plus hardiment, que souvent ils n'ont pas lû la table de leurs ouvrages par le mesme scrupule qu'ils nous taschent de nous communiquer" (*E. D.*, p. 88).

La mise en question de l'autorité, marque véritable du cartésianisme de Poullain, implique aussi celle de son maître: le disciple de Descartes, fidèle aux préceptes de son maître, fidèle donc à l'enseignement du doute méthodique, n'épargne pas la doctrine qui lui a appris à douter et applique la méthode cartésienne à la méthode cartésienne elle-même²⁷.

Poullain suit la philosophie de Descartes parce qu'il la juge la meilleure, la plus efficace de son temps et la plus apte à rendre compte du réel et à se libérer des préjugés, mais il ne veut pas la considérer comme une vérité définitive: "je ne pretends point icy que Descartes soit infaillible; que tout ce qu'il a avancé soit vray et sans difficulté; qu'il le faille suivre aveuglément, et que d'autres ne puissent rien trouver d'aussi bon et mesme de meilleur que ce qu'il nous a laissé. Je vous dit simplement que je croy que c'est un des plus raisonnables Philosophes que nous ayons et dont la methode est la plus universelle, la plus naturelle, la plus conforme au bon sens et à la nature de l'esprit humain, et la plus propre à discerner le vray d'avec le faux" (*E. D.*, p. 325-326). Toutes les voies possibles pour parvenir à la vérité restent ouvertes: Poullain ne renonce pas à la recherche d'une méthode éventuellement meilleure pour la connaître.

²⁷ Cf. Michel DELON, *Cartésianisme(s) et Féminisme(s)*, "Europe", octobre 1978, pp. 73-86: "Poullain est assez fidèle au cartésianisme pour ne pas considérer Descartes comme l'autorité suprême et le maître absolu. Descartes n'a pas renversé les idoles de la scolastique pour être veneré comme elles" (p. 79). Poullain montre sa volonté de garder ses distances par rapport à son maître aussi en ne le nommant qu'à la fin de *L'Education des Dames* (à la page 267), après en avoir utilisé la méthode tout le long de ses deux traités.

L'amour pour la vérité qui pousse Poullain à rechercher et essayer la méthode la plus efficace pour l'atteindre devrait également stimuler tous les savants dans leurs études; au contraire, les philosophes scolastiques ne sont poussés que par le désir de maintenir et défendre leurs opinions contre les nouveautés.

Dans la recherche de la vérité il faut être résolu et déterminé, mais en même temps prêt à changer son opinion si on la juge fautive après un examen rationnel, et l'on ne doit pas craindre les erreurs: "nous devons demeurer fermes dans les sentiments où nous sommes entrez, après un examen raisonnable: Mais il ne faut pas que cette fermeté soit opiniâtre, comme celle du peuple et des faux sçavans qui s'entestent si fort de ce qu'ils croient sçavoir, qu'ils tiennent pour absolument faux tout ce qu'on leur pourroit opposer [...]. Si donc nous aimons sincèrement la vérité, nous ne devons pas craindre le changement qui nous la fera rencontrer"²⁸. Constance ne signifie

²⁸ *Ibidem*, pp. 154-155. Il définit la vérité comme "une regle assurée qui vous donnant pour toutes choses du discernement et de la justesse, vous apprenne à distinguer par leurs propres caracteres, le vray et le faux, le vice et la vertu, le bonheur et le malheur [...] un remede efficace lequel vous guerissant de la prevention et de l'erreur, vous redonne une santé tres-parfaite, et vous puisse servir de preservatif contre les maux et les rechutes que vous pourriez apprehender [...] une lumiere qui dissipant les tenebres, la confusion et le trouble de l'esprit, y ramene la clarté et le calme, et rétablisce entre vos pensées le bel ordre qui y doit estre" (*Ibidem*, pp. 101-102). Encore, dans le troisième entretien il définit la vérité qu'il recherche si résolument: elle est la "conformité de nos pensées avec leurs objets", ce qui équivaut à "connoître les choses de la maniere qu'elles sont". Poullain est convaincu de l'existence d'une seule vérité universelle et définitive, qu'on peut récupérer grâce à l'étude méthodique, mais qui est souvent incompatible avec la réalité. On est donc contraint de distinguer deux sortes de vérités, une vérité "physique et interieure ou de nature, qui concerne nos sentiments et nos pensées et qui doit être recherchée par l'étude; et une vérité "exterieure et morale ou de société", qui se rapporte à nos actions, à notre comportement dans la société où nous vivons et aux rapports des hommes entre eux. Ces deux vérités ne s'opposent pas; mais souvent, pour se conformer à la coutume de la société et pour faire le bien public plutôt que notre bien particulier, "il faut penser comme les sages et parler comme le vulgaire", c'est-à-dire il faut suivre une morale de compromis et de prudence. Cette démarche sert à notre conservation puisque, "ayant à vivre avec d'autres hommes, il faut imiter les personnes riches et sages, qui ont deux habits, l'un commode et pour la maison, où ils ne sont point contrains, et un autre à la mode, pour les compagnies et pour la ville"; mais elle sert aussi pour insinuer dans l'esprit méfiant du peuple la vérité que nous avons découverte. Poullain donc admet la dissimulation, si cela signifie "dorer la pillule pour en cacher l'amertume" (*L'Excellence des Hommes, op. cit., Préface*, p. 79). Il existe aussi deux sortes de vertus, qui consistent l'une à se conduire suivant la raison, l'autre à s'accomoder aux lois et aux coutumes de la société et de l'époque où nous vivons. La prudence qu'il montre dans ce passage (*L'Education des Dames*, pp. 151-168) explique le fait que ses œuvres ont été épargnées par la censure.

pas, pour Poullain, opiniâtré, mais résolution de ne jamais abandonner la voie du bien et du vrai.

Le premier pas dans la recherche de la vérité, le “doute general”, constitue la “pars destruens” de la méthode adoptée par notre auteur. Le doute, que Poullain définit comme “un estat d’indifférence et de desintéressement, où nous ne penchons pas plus vers un costé que vers l’autre, en suspendant nostre jugement, jusques à connoissance de cause” (*E. D.*, p. 108), nous permet de faire “tabula rasa” de l’enseignement que nous avons reçu sans examen et des convictions qu’on nous a inculquées dès notre enfance; ensuite nous pourrions examiner toutes ces opinions comme si elles étaient des préjugés à rejeter, pour décider enfin si elles sont valables à la lumière de notre raison. Cet examen constitue la “pars contruens” du programme de Poullain, fondé sur l’usage exclusif de la raison et sur les deux règles empruntées à celles de Descartes: la règle de l’évidence et celle de l’ordre. On ne doit admettre que les idées claires et distinctes, qui sont évidemment vraies, et il faut établir un ordre dans les pensées, qui va des plus simples, celles dont l’existence est plus aisée à être démontrée, aux plus complexes: quoi de plus sûr que notre propre existence?

La construction d’un nouveau savoir va donc commencer par la démonstration de l’existence de notre esprit: “si nous devons estre assurez de quelque chose, c’est de l’existence de nous-mesmes. Et le doute que nous en pourrions avoir, emportant avec soy son eclaircissement, parce qu’étant une action veritable qui ne peut appartenir au neant, il semble qu’un esprit attentif ne puisse serieusement douter s’il existe [...] nous existons, parce que ce qui doute agit, et que ce qui agit existe”²⁹.

L’argumentation cartésienne du “Cogito ergo sum” devient chez Poullain “J’agis, donc je suis”: en substituant le verbe “penser” avec le verbe “agir”, notre auteur remplace la métaphysique par la pragmatique, ne démentant pas son attitude réaliste et son amour du concret.

²⁹ *Ibidem*, p. 114. Nous ne partageons pas l’affirmation de B. MAGNE, *Le Féminisme de Poullain de la Barre: origine et signification*, *op. cit.*, qui soutient que Poullain a déformé la pensée cartésienne en substituant “à la notion d’essence celle d’existence” (pp. 132-133). Nous appuyons la thèse de M. ALCOVER, *op. cit.*, pp. 52-56: Descartes même avait prouvé l’existence grâce à la pensée (“Je pense, donc je suis”), avant de découvrir la notion d’essence en se demandant ce qu’il était. Poullain donc a fait le même chemin que Descartes, sans arriver aux mêmes conclusions, ce qui, peut-être, ne l’intéressait pas, puisque son discours ne s’adressait pas à une élite de personnes compétentes. De plus, le procédé investigateur de Descartes exigeait une démarche inductive, tandis que Poullain utilise une méthode inductive.

Juste après la preuve de l'existence de l'esprit, Poullain va démontrer, grâce aux sensations, l'existence du corps: "J'existe, moy qui pense, parce que j'agis: y ayant une chose dont je ne me puis separer, qui me donne du plaisir et de la douleur, sans que j'y contribue, et mesme tres-souvent malgré moy, il faut de necessité que cette chose que j'appelle mon corps, existe réellement"; l'action et la sensation prouvent aussi l'existence des autres personnes: "[...] comme nous concluons que nous avons un corps, parce que nous le sentons, nous concluons qu'il y en a d'autres autour de celui-là, parce que nous le sentons, et qu'ils nous frappent par les impressions qu'ils font sur nous" (*E. D.*, p. 115-117).

Le verbe "sentir", qui avait chez Descartes une acception métaphysique, chez Poullain, au contraire, appartient au domaine matériel et concret, dans le sens qu'il passe de la conscience à l'existence. S'il est vrai que Poullain n'a pas compris la véritable portée métaphysique de la pensée cartésienne³⁰, il n'a pourtant pas dénaturé la philosophie de son maître, mais il a seulement traité son côté concret et pratique.

La preuve que Poullain donne de l'existence de Dieu, une preuve par les effets, confirme cette opinion: "la raison de nostre existence est aussi la preuve de l'existence de Dieu" (*E. D.*, p. 270), puisque nous sommes des créatures qui renvoient par leur existence même, à un créateur. La connaissance de nous-mêmes prouve que deux substances distinctes comme l'esprit et le corps ne pourraient être unies en l'homme que par la volonté supérieure d'un être tout puissant qui les a créés. La "preuve ontologique" de Descartes, celle qui prouve l'existence de Dieu par la nécessité d'un être parfait qui ne pourrait pas être privé de la perfection de l'existence, n'est même pas mentionnée par Poullain. On peut supposer que Poullain, ayant compris la difficulté, reconnue par Descartes même, de la preuve par l'essence, n'ait pas voulu la traiter dans son ouvrage: Poullain, qui s'adressait à un public féminin, voulait être facilement et directement compris³¹. Mais encore une fois la liaison étroite entre Poullain et le

³⁰ Cf. Henri PIERON, *De l'influence sociale des principes cartésiens. Un précurseur inconnu du féminisme et de la Révolution: Poullain de la Barre*, "Revue de Synthèse Historique", II, 1902, pp. 153-185 et 270-282; selon Piéron, Poullain "ne comprend pas la portée méhapysique du doute; il n'en voit que la valeur pratique" (p. 169).

³¹ Descartes s'adressait à une aristocratie intellectuelle, tandis que Poullain veut rendre universelle la méthode cartésienne, en élargissant son public. Si Descartes a été un novateur dont la pensée était tout à fait originale, Poullain n'a rien inventé: il a été un disciple dont la pensée était moins limitée que celle du maître puisqu'il s'adressait à un grand public et qu'il a appliqué la spéculation philosophique à des

monde réel est confirmée: c'est l'effet, la créature humaine, qui représente la preuve vivante et concrète de l'existence d'un être suprême.

Puisque "nous sommes nous-mêmes le livre où il faut étudier", Stasimaque, le maître qui est censé être le protagoniste des cinq entretiens prévus par l'*Éducation des Dames*, ordonne à ses disciples "connoissez vous vous-mesme [*sic*]" (*E. D.*, p. 246 et p. 220; cf. *E. S.*, p. 120-122). Toutes les sciences sont enchaînées les unes aux autres, mais elles présupposent la connaissance de soi-même. Il faut d'abord connaître son corps: "puisque toutes les sciences se reduisent à bien penser, à bien faire, et à bien parler, il est indubitable qu'il faut commencer par celle qui nous apprend comment nous pensons, comment nous parlons et comment nous agissons, en un mot par celle qui nous apprend à nous connoître nous-mêmes" (*E. D.*, p. 219-220). Mais Poullain insiste sur la connaissance de soi aussi parce que l'anthropologie lui permet de prouver l'égalité des sexes. Dans le quatrième entretien, à côté de l'éducateur, on retrouve l'auteur féministe: la constitution du corps et de l'âme de l'homme sert à prouver l'égalité de tous les êtres; grâce à la démonstration de l'égalité physique des deux sexes, un argument tout matériel, Poullain a pu plus efficacement et plus directement convaincre le grand public de sa thèse égalitaire.

Poullain suit les principes de base de l'anthropologie cartésienne (cf. *E. D.*, p. 236 et *E. S.*, p. 149)³²: l'esprit et le corps sont deux substances distinctes et complètes, unies par l'entremise des esprits animaux. La théorie scolastique selon laquelle âme et corps étaient imparfaits et se complétaient seulement dans l'union représentée par l'être humain, corroborait la preuve de l'inégalité des sexes: si l'âme humaine s'adapte au corps auquel elle s'unit, alors la faiblesse physique des femmes entraîne une faiblesse spirituelle et donc une infériorité naturelle. Mais chez Descartes les deux substances sont complètes en elles-mêmes, ce qui comporte l'égalité de la substance spirituelle dans tous les hommes, même si le corps se différencie dans les deux sexes.

questions contingentes et appartenant à l'ordre social. A propos de l'interprétation de la méthode cartésienne de la part de Poullain, cf. B. MAGNE, *Le Féminisme de Poullain de la Barre: origine et signification*, op. cit., chap. III.

³² Poullain est fidèle à l'image du corps humain comme une "machine" et aussi à la théorie du *Traité des Passions* de Descartes. Sans trahir la psychologie cartésienne, il cherche à la simplifier, en mettant en évidence les aspects les plus susceptibles d'être compris surtout par le public féminin.

Seulement dans le dernier entretien Poullain suggère aux dames désireuses de s'instruire une bibliothèque idéale: ce procédé montre encore que, pour cet auteur déjà moderne, "enseigner ce n'est pas imposer une vérité, mais permettre la recherche de cette vérité qui est la condition indispensable de la liberté et du bonheur"³³. Poullain ne voulait pas imposer une éducation, mais indiquer une voie pour s'instruire, la voie qu'il a entreprise lui-même et qu'il a jugé être la meilleure pour arriver à la vérité. La plupart de son œuvre est vouée à enseigner à ses interlocuteurs cette voie, c'est-à-dire la méthode cartésienne. Son programme insiste plus sur la méthode que sur le contenu pédagogique: il met l'accent sur la partie théorique de l'enseignement plutôt que sur les suggestions pratiques. Cette attitude n'est pas casuelle, puisqu'il s'adresse à des femmes adultes qu'il veut instruire pour qu'elles soient en mesure d'enseigner à leur tour. Le but de ce traité n'est pas celui d'éduquer des enfants, mais celui de donner aux femmes (mais pourquoi pas également aux hommes?) un instrument efficace pour apprendre et connaître les choses à la lumière de leur propre raison et non suivant les préjugés, afin qu'elles puissent les enseigner aux enfants des deux sexes.

Le projet de la formation de "maîtresses instruites parfaitement dans les sciences, qu'elles enseigneroient aux jeunes filles, et chez lesquelles il se formeroit des gouvernantes, de mesme que nos maîtres se forment dans les Universitez et ailleurs", esquisse une solution au problème de la monopolisation du savoir par le sexe masculin. Et, d'autre part, les femmes auraient de plus nombreuses chances de s'instruire, puisqu'elles pourraient recevoir un enseignement convenable même dans les couvents, où elles étaient maintenues dans l'ignorance. C'est par la bouche de Sophie que Poullain lance cette idée: "on nous met toutes jeunes dans des Religions. Qui empêcherait presentement de faire instruire des Religieuses qui auroient soin d'enseigner les Pensionnaires qu'elles prennent, et d'autres Religieuses qui deviendroient maîtresses à leur tour?" (*E.D.*, p. 41-42). Il ne serait pas très difficile de mettre en pratique ce projet, à l'aide de quelques femmes qui voudraient faire instruire leurs filles et de quelques "maîtresses" qui voudraient donner l'exemple.

Mais avant tout, une méthode et un programme éducatif sont indispensables à la formation de ces femmes et à leur futur enseignement. La méthode de recherche de la connaissance et de la vérité est plus importante que le contenu, auquel n'est réservé que le dernier

³³ B. MAGNE, *Education des femmes et féminisme chez Poullain de la Barre*, *op. cit.*, p. 122. Voir aussi les pp. 118-122.

entretien, où Poullain donne aux lecteurs une liste d'ouvrages à lire, qui, suivant la règle cartésienne de l'ordre, va des livres les plus simples aux plus complexes. L'ordre qu'on a employé pour réorganiser ses connaissances à la lumière de la raison, est le même que celui qu'il adopte pour conseiller les livres et les matières d'étude, à partir de la géométrie, science exacte par excellence, et des ouvrages de Descartes, qui ont aussi le mérite d'avoir été écrites en français (cf. *E.D.*, pp. 308-322), et celles de Gassendi (ce qui démontre que sa tolérance et son ouverture d'esprit ne sont pas seulement théoriques). En effet, dans la liste d'ouvrages et de matières d'étude, Poullain n'insère ni les "belles lettres" ni les langues étrangères: les femmes n'ont pas besoin de ces langues, puisqu'elles n'ont pas accès aux emplois et qu'elles pourront en connaître la vérité contenue grâce aux traductions. Dans le cadre d'une connaissance qui embrasse tous les domaines du savoir, sans aucune restriction ni aucun interdit, cette réserve semble être une limitation de la liberté d'étude; elle est, au contraire, un principe pédagogique. Poullain, pédagogue moderne et pragmatique, veut substituer l'étude du grec et du latin, langues mortes et d'école, par l'étude de sa propre langue, le français. Poullain est intéressé à l'étude des langues et il a montré son souci linguistique dans sa première oeuvre, *Les rapports de la langue latine à la françoise pour traduire élégamment* (1672), et encore dans les *Remarques particulieres sur la langue françoise pour la ville de Genève* (1691). Mais il considère comme un effort inutile que d'étudier sans une utilité pratique des langues mortes, en sacrifiant sa langue maternelle, dont l'étude est d'importance capitale. En plus, Poullain s'adresse à des personnes adultes, qui doivent se libérer de tous leurs préjugés et apprendre de nouvelles connaissances, dans un âge déjà mûr.

Poullain donne aussi des conseils pratiques pour rendre plus efficace la lecture des oeuvres qu'il a suggérées: il faut répéter plusieurs fois la lecture, pour mieux pénétrer le sens du livre, et sacrifier la quantité des livres lus à la qualité de la lecture. En plus, la lecture et l'étude ne suffisant pas, elles doivent être étayées par la réflexion et surtout par l'expérience; Poullain veut rompre avec l'isolement du monde intellectuel: "un peu de lecture avec beaucoup d'expérience vous feront arriver en peu de temps au plus haut point de la sagesse humaine [...]. Il faut que l'usage du monde acheve ce que les bons livres ont commencé; Et l'on s'instruit bien plus solidement, quand on voit les choses en grand sur le Theatre du monde, que lorsqu'on ne les voit qu'en petit dans un écrit" (*E.D.*, p. 315). Le côté pratique de notre auteur reprend l'avantage sur la théorie: l'étude véritable et utile se compose de la partie théorique qui doit

être perfectionnée par l'expérience directe, par l'usage du monde: on ne peut pas faire abstraction de la réalité.

Pour finir, le programme d'étude dressé par Poullain ressemble à une revendication de liberté pour le beau sexe et pour les opprimés: l'éducation est le seul moyen d'affranchissement pacifique dont les femmes peuvent disposer.

Les revendications qui dans *L'Egalité des deux sexes* étaient exprimées sous forme de vœux et de regrets, mais qui déjà, vers la fin du traité, allaient devenir plus hardies, aboutissent dans *L'Education des Dames* à une affirmation concrète du droit des femmes, et en même temps de tous les hommes, à rechercher la vérité et la liberté: "Vous ne devez pas craindre le reproche d'Esprit fort que l'on fait à tous ceux qui ne jugeant pas à propos de s'assujettir aveuglément aux opinions vulgaires, n'en veulent recevoir aucune sans raison" (*E.D.*, p. 172).

Mais Poullain ne s'est pas borné à la protestation, à l'indignation contre le traitement qu'on réservait aux femmes et contre le préjugé de l'infériorité de leur sexe: il a donné aux femmes un instrument, son programme éducatif, pour se libérer de cette infériorité et pour se libérer elles-mêmes. La connaissance qui vient d'une éducation raisonnable est en effet la voie à travers laquelle l'être humain peut s'affranchir des préjugés, s'instruire et s'engager dans le monde du travail, conquérir sa liberté économique, mais surtout acquérir la conscience de soi, de ses possibilités et de ses limites, qui seule permet une liberté complète et véritable. Le système éducatif est donc une arme pacifique de libération, non plus seulement un moyen d'occuper les femmes pour les détourner de l'oisiveté ou des activités dangereuses.

Contrairement aux programmes des pédagogues conservateurs de son temps, bornés à une éducation différenciée selon les sexes et selon les fonctions réservées aux deux sexes, Poullain, le premier, a proposé une éducation réellement fondée sur l'égalité et susceptible d'embrasser tous les domaines de la connaissance, ainsi qu'une identité de formation et même de fonctions pour les deux sexes.

L'appel de Poullain était la marque de son intégration manquée dans le régime absolutiste de Louis XIV; la société française de la fin du XVII^e siècle n'a pas compris cet appel, ou elle n'a pas voulu l'entendre, puisqu'il entraînait la mise en question de l'organisation sociale et politique de l'absolutisme du Roi Soleil, qui reposait sur l'autorité absolue du "pater familias", image, dans le cercle familial, de la figure du roi dans l'état.

L'émancipation de la femme et l'affirmation de son droit à une

connaissance illimitée et à une éducation égale à celle de l'homme, n'étaient pas compatibles avec le "statu quo": cette revendication bouleversait le substrat social et entraînait la mise en question des structures culturelles, sociales et politiques.

Poullain avait compris que la cause des femmes était étroitement liée à la cause de l'humanité entière: sa revendication dépassait les murs des salons des femmes aristocratiques, concernait les individus de toutes les couches sociales et soulevait le problème des droits naturels et de l'égalité sociale.

Sergio Leone

UNA STRATEGIA PER SALVARE MAJAKOVSKIJ*

La letteratura russa è sempre stata lotta di poeti contro poeti, di scrittori contro scrittori, un fenomeno che va oltre la legittima reinterpretazione delle opere letterarie, che va oltre la disputa tra correnti, scuole e raggruppamenti, e si colloca anche al di là del conflitto tra le generazioni artistiche più giovani e quelle più anziane.

Tra i molti, alcuni esempi.

Puškin mette in parodia buona parte del Settecento.

Tolstoj nega i grandi dell'arte, passati e recenti, da Sofocle a Čechov.

Esenin faceva a pezzi i libri di Majakovskij, se ne trovava da qualche parte.

Majakovskij nel manifesto futurista del 1912, *Schiaffo al gusto comune*, propone, anzi ordina, di "buttare Puškin, Dostoevskij, Tolstoj ecc. ecc. dal Piroscapo della Modernità".

In realtà l'eresia majakovskiana è un provocatorio grido di guerra contro il filisteismo borghese. Nel 1923, nell'articolo *Per che cosa si batte il LEF*, il poeta scriverà: "Il 1905. Dopo, la reazione. La reazione si fonda sull'autocrazia e sul duplice giogo del commerciante e dell'industriale. La reazione ha creato un'arte, un costume di vita a propria immagine, secondo i propri gusti. L'arte dei simbolisti (Belyj, Bal'mont), dei mistici (Čulkov, Gippius) e degli psicopatici sessuali (Rozanov), è il modo di vita dei filistei e dei piccolo-borghesi"¹.

Settant'anni sono trascorsi da allora, e i filistei e i piccolo-borghesi si prendono la rivincita. A quei simbolisti, a quei mistici, a quegli psicopatici sessuali si dedicano oggi, e non solo in Russia,

* Relazione tenuta al Convegno "Teatro e utopia (L'esempio Majakovskij)", Urbino, marzo 1993.

¹ V. MAJAKOVSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij v 13-ti tomach*, Moskva 1955-61, vol. XII, p. 40.

convegni, saggi, discussioni, si pubblicano le loro opere, note e ignote. Majakovskij è ignorato, Majakovskij è cancellato, Majakovskij è edulcorato², vittima della furia e dello spirito di rivalse d'una classe intellettuale ora tutta antisovietica e anticomunista³.

La collettiva rimozione nella Russia odierna dell'epoca del "socialismo reale" si allarga pericolosamente a tutto quanto è stato in qualche modo collegato a tale periodo.

Da noi la sinistra, per salvare il salvabile, ottiene risultati completamente contrari alle intenzioni. Un buon metodo per affossare Majakovskij è quello utilizzato da E. Bazzarelli, che in un recente intervento sul poeta russo scrive: "Majakovskij ha accompagnato la nostra resistenza, ha accompagnato le grandi assemblee operaie degli anni cinquanta. Ed io ricordo, con il rimpianto delle speranze perdute, gli incontri nelle fabbriche, quando, certo, c'era anche la fede in Stalin, e questa fede era sostenuta da Majakovskij. Adesso gli idoli sono stati abbattuti, noi siamo vecchi, e l'eco del poema *Lenin* risuona nella nostra memoria come l'eco remoto di un passato e di una speranza (forse assurda, forse no) perduti"⁴.

Il fatto è che la critica sovietica e antisovietica, comunista e anticomunista è stata sempre d'accordo sul concetto di Majakovskij come "poeta organicamente legato alla rivoluzione", di Majakovskij come poeta "partitico". Uno stesso concetto ma dai risvolti morali, politici, estetici del tutto antitetici.

Divergenze si possono incontrare, forse, soltanto nella valutazione dell'opera majakovskiana di "prima" dell'Ottobre.

In questa letale comunanza d'opinioni Majakovskij, la sua poesia, la sua immagine, il suo significato, hanno una sola possibilità di salvezza, di resurrezione: dissociarlo, disgiungerlo dal contingente, o meglio, sollevarlo al di sopra del contingente, renderlo super-uomo. Impresa forse impossibile, ma che è lecito tentare.

Innanzitutto va detto chiaramente che Majakovskij, a voler utilizzare termini presi a prestito dal settore chimico, non è, come gradito

² Si veda ad esempio il volume di CURZIA FERRARI, *Majakovskij: la storia, il romanzo*, Milano 1983, in cui il poeta è disegnato come un bamboccione romantico e sdolcinato.

³ Il 1993 è stato l'anno-anniversario di Majakovskij, venuto a cadere in una situazione politica non certo favorevole ad una sua celebrazione tranquilla, ragionevole e ragionata. In Russia la rivista "Literaturnoe obozrenie", nel dedicargli un numero monografico (6, 1993), così ne impostava il "taglio" (p. 55): "I materiali sono stati *selezionati* in modo che il lettore possa da sé decidere, a dirla con una formula convenzionale, 'da che parte egli stesse'" (Il corsivo è mio. S.L.).

⁴ E. BAZZARELLI, *Nota su Majakovskij*, in *Studi slavistici offerti a Alessandro Ivanov*, ILLEO, Udine 1992, p. 5.

alla maggior parte della critica occidentale e di quella russa attuale, una combinazione di temi e motivi differenziati e scomponibili, o, come gradito alla critica che fu sovietica, un unico nucleo di solide molecole socialiste, Majakovskij è una miscela o un'amalgama indissolubile, inscindibile di elementi diversissimi e contraddittori (religiosità-empietà, romanticismo-realismo, passatismo-futurismo, individualismo-collettivismo, ecc.).

Dissociare, disgiungere Majakovskij dal contingente, dal biografico, dal politico, inteso nel suo quotidiano, significa sostanzialmente immergerlo in un alveo metastorico, inserirlo, con l'opera sua omnia, nel solco ideale, eppure concretissimo, della letteratura nazionale russa, che si diparte dal suo sedimentarsi, nel Settecento, sino alla contemporaneità.

È necessario prima affermare, poi dimostrare che Majakovskij rappresenta un anello di catena, la continuità del fatto letterario ed estetico e non un fenomeno transitorio, condizionato oltretutto da sudditanza rispetto a qualcosa o qualcuno, come si espresse ad esempio Sergej Esenin, suo avversario nella *leadership* poetica dei primi anni postrivoluzionari: "Majakovskij canta per qualcosa, io vi sono spinto da qualcosa... Lui vivrà fino a ottanta anni, gli erigeranno un monumento... Io creperò invece sotto lo steccato dove attaccano i suoi versi" ⁵.

Nella letteratura russa esistono due costanti primarie: innanzitutto il suo tragicismo, unico nella letteratura universale. Tragicismo come scomparsa violenta, prematura di molti, troppi suoi rappresentanti. Tra la massa, ne indichiamo soltanto alcuni: Aleksandr Radiščev, Aleksandr Puškin, Michail Lermontov, Vsevolod Garšin, Aleksandr Blok, Nikolaj Kljuev, Nikolaj Gumilev, Sergej Esenin, Vladimir Majakovskij, Osip Mandel'stam, Marina Cvetaeva, Aleksandr Fadeev.

Tale tragicismo naturalmente discende, ed è l'altra costante della letteratura russa, dalla vicinanza dell'arte alla "serie sociale" o, come dice Jurij Tynjanov, "dall'espansione della letteratura nel costume", un fatto che "esige particolari condizioni sociali" ⁶. E zarismo prima, e "sovietismo" poi, crearono davvero delle condizioni sociali particolari. Il poeta, l'artista, in Russia, è stato sempre al centro dell'eterna antinomia "potere"- "popolo", "zar"- "suddito". Il puškiniano *Cavaliere di bronzo* insegna.

"In nessun luogo la parola si trasforma in vita, diventa pane o pietra, come da noi", così si espresse Aleksandr Blok. "Poeta in

⁵ I. ERENBURG, *Sobranie sočinenij*, Moskva 1962-67, vol. VIII, p. 362.

⁶ JU. TYNJANOV, *Avanguardia e tradizione*, Bari 1968, pp. 45-60.

Russia è più che poeta”, continua Evgenij Evtušenko. Il poeta si pone al di sopra dell'individuo, maestro e apostolo insieme. Lo disse Puškin in una lirica del 1826, *Il profeta*:

“Su levati, o profeta, e guarda e ascolta,
La volontà del Signore apprendi,
E per terre e per mari alla tua volta
Col Verbo i cuori degli umani accendi⁷.”

Il Verbo, la parola poetica, che risuonò nel discorso tenuto da Josif Brodskij nel 1987, quando venne insignito del premio Nobel per la letteratura: “Antropologicamente parlando, l'uomo è una creatura estetica prima d'essere una creatura etica. Perciò l'arte – e soprattutto la letteratura – non è un sottoprodotto dell'evoluzione della specie, ma esattamente il contrario. Se è la parola a distinguerci dagli altri rappresentanti del mondo animale, allora la letteratura, e specialmente la poesia, in quanto forma superiore dell'espressione letteraria, è – per dirla crudamente – il fine della nostra specie...”. Una formulazione quasi scientifica per fare del poeta il primo tra gli umani.

In questo senso acquista concretezza la “divinizzazione” del poeta, il suo diventare reinterprete, spesso creatore, di religione. In questo senso va letto Dostoevskij, in questo senso va letto il “tolstoismo” discendente dall'idea della fondazione di “una nuova religione che corrisponda all'evoluzione dell'umanità: la religione di Cristo, ma purificata della mistica e del mistero, una religione pratica che non prometta la futura beatitudine, ma la dia qui sulla terra”, come scrisse Tolstoj nel suo *Diario* del 1855.

Di aggiustamenti, ripudi e invenzioni religiose sono piene le esperienze poetiche della fine dell'Ottocento e del primo Novecento russi: Dmitrij Merežkovskij, Zinaida Gippius, Aleksandr Blok si ergono a novelli predicatori nei salotti letterari di Pietroburgo e di Mosca.

Al loro tono “da camera”, alle loro elegie, si oppone l'orientamento majakovskiano, il verso violento, roboante, “oratorio”, che continua la tradizione settecentesca, quando l'“ode” di Lomonosov, da declamarsi nelle grandi sale del palazzo, era in contrapposizione alla serie sociale rappresentata dai “salotti” dell'epoca.

Majakovskij è subito predicatore e oratore. Nella *Nuvola in calzonni*, scritta all'età di ventuno anni, egli, senza mezzi termini, vuole essere “da cima a fondo *labbra!*”. E ordina:

⁷ Traduzione di Ettore Lo Gatto.

Ascoltate!
 Predica
 Dimenandosi e gemendo
 Lo Zarathustra d'oggi, *labbra* clamanti!

imponendo in tal modo un parallelo, Majakovskij-Nietzsche, fin qui soltanto sfiorato dalla critica. In realtà si tratta di un tema ampio, che qui vogliamo soltanto impostare.

Innanzitutto è la tensione morale, eroica, ad accomunarli. Zarathustra afferma: "Di tutto quanto è scritto io amo solo ciò che uno scrive col suo sangue".

La letteratura russa tra Otto e Novecento è indubbiamente legata a Nietzsche. La sua teoria del superuomo non era ignota a Lev Tolstoj. A Nietzsche si rivolsero i letterati "decadenti" Mynskij, Volynskij, Merežkovskij, Rozanov. Di lui s'appassionarono i poeti Brjusov e Bal'mont, i filosofi Nikolaj Berdjaev, Vladimir Solov'ev. Analogie e corrispondenze col pensiero nietzscheano s'incontrano nell'opera di Aleksandr Blok.

Nietzsche e Blok hanno un concetto assai simile rispetto all'uomo "ideale": per ideale entrambi intendono una personalità in possesso di peculiarità tipiche e chiamata a realizzare determinati compiti sociali. Nel vocabolario di Nietzsche tale concetto è designato dal termine di "superuomo", Blok lo definisce invece col termine di "uomo-artista".

Per Majakovskij l'uomo nuovo è il "futurista", il "budetljanin", non distruttore, ma creatore di una nuova bellezza. Nell'articolo *Gocce di catrame*, del 1915, Majakovskij scriveva: "Riteniamo conclusa la prima parte del nostro programma: la distruzione. Non meravigliatevi quindi se oggi nelle nostre mani vedrete invece del sonaglio del buffone, il disegno dell'architetto; e la voce del futurismo, tenera ancor ieri di sentimentali fantasticherie, si spande oggi nel rame della predicazione"⁸.

Anche per Blok l'uomo nuovo è l'artista: lui e solo lui sarà capace di vivere avidamente e agire in quell'epoca "or ora iniziata, di uragani e tempeste, verso la quale irrefrenabilmente precipita l'umanità"⁹.

Il superuomo nietzscheano e l'uomo-artista blokiano sono portatori di precisi compiti sociali. Entrambi sono chiamati a trasformare la società, a propagandare la nuova morale. Per Zarathustra nel-

⁸ V. MAJAKOVSKIJ, *Polnoe sobranie* cit., vol. I, pp. 349-351.

⁹ A. BLOK, *Polnoe sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, Moskva Leningrad 1960-63, vol. VI, p. 115.

l'uomo sono presenti l'essere (cioè la creatura) e l'artefice (cioè il creatore). Ma la creatura deve lasciare il passo al creatore, che deve innanzitutto superare gli ostacoli rappresentati dalla vecchia morale tradizionale, dal vecchio ordine (nel quale anche l'arte trova il suo posto) e dalla religione.

Gli stessi ostacoli che si propone di spazzare via Vladimir Majakovskij. *La nuvola in calzoni*, pubblicata per la prima volta integralmente a Mosca nel 1918, era preceduta da un'avvertenza in cui Majakovskij proclamava: "Abbasso il vostro amore, abbasso la vostra arte, abbasso il vostro ordine, abbasso la vostra religione: ecco i quattro gridi delle quattro parti" (il poema è un tetrattico con prologo).

Una identità di propositi, che tuttavia Majakovskij spinge al limite estremo.

Ci soffermeremo un attimo sulla lotta alla religione, sulla sua lotta contro Dio. Nel poema *La guerra e l'universo*, del 1917, il superuomo majakovskiano si sovrappone a Dio, negandolo attraverso la negazione, l'annullamento della morte, creando l'utopia della resurrezione di tutti i morti, un tema, questo, che trapassa molte delle opere del poeta fino alla *Cimice* del 1928.

In quest'ottica di poeta-taumaturgo, creatore, superuomo, Majakovskij di diritto si inserisce nella linea dell'"artista al di sopra della folla", così tipico dell'intera letteratura russa. Ed è in quest'ottica che vanno intesi i suoi scontri con gli altri poeti in un'epoca, nella quale, come disse il pittore Jurij Annenkov, "dalla tradizione, dall'aspirazione, dalla corsa... al titolo di 'primo poeta russo', al 'raggiungere e superare', allo scavalcare e sopravanzare, erano presi molto poeti..."¹⁰, oppure Anna Achmatova: "Si lottava con tutti i personaggi allora famosi per liberarsi la strada"¹¹.

E paradigmatico, in tal senso, è il rapporto che unì Majakovskij e Sergej Esenin, altro lirico che amava definirsi "profeta". Ode contro romanza. Uno scontro terminato tragicamente pari.

La rivoluzione fu un limite per alcuni poeti, una meta per altri, in ogni caso non fu soltanto l'opera giovanile di Majakovskij ad essere imbevuta dell'attesa della rivoluzione. Si trattava di una caratteristica dell'epoca rintracciabile anche in molti scrittori, condannati prima e rivalutati oggi come "estetisti". Occorre precisare in che senso si debba intendere o interpretare il termine "attesa", e di quale rivoluzione, soprattutto, si attendesse l'avvento. Le attese e le tripi-

¹⁰ JU. ANNENKOV, *Dnevnik moich vstreč*, New York 1966, vol. I, p. 157.

¹¹ L. ČUKOVSKAJA, *Zapiski ob Anne Achmatovoj*, Paris 1984, vol. 1, p. 193.

dazioni dell'*intelligencija* non coincidono, né possono coincidere, con quelle dei politici.

A Blok e a tutti gli altri poeti "in attesa" si possono adattare le parole, usare in riferimento ad Esenin nel 1924 dal critico Aleksandr Voronskij in un famoso articolo dedicato all'opera eseniana: "Finché la rivoluzione offriva la possibilità di essere paragonata alle bufere, finché in essa non vi furono intralci, pause, indugi, *routine*, per i poeti fu facile in vario modo esaltarla. Senza capirne il corso reale, tanto più fortemente vagheggiavano trasformazioni, esaltazioni, una rivoluzione cosmica, creando fantasmi, miraggi, favole. Quando la rivoluzione si rivelò una cosa difficile, sanguinosa, lenta, che ha un suo tran tran, che esige un lavoro pesante, pratico e non astratto entusiasmo, ardore, romanticismo ecc., cominciarono a manifestarsi esitazioni e dubbi, stati d'animo di scoramento e di delusione, un vero e proprio decadentismo. È naturale che prima degli altri vacillano coloro che erano immersi nelle nubi e nelle nebbie"¹².

Majakovskij fu uno dei pochi, se non l'unico, a non vacillare, a combattere per la propria utopia: "eccentrico, energico, caloroso, infaticabile, artista", i tratti dell'"uomo dell'avvenire", indicati da Nietzsche nello scritto *La malattia storica*.

¹² A. VORONSKIJ, *Literaturno-kritičeskie stat'i*, Moskva 1963, p. 265.

Renata Londero

JOSÉ MARÍA BLANCO WHITE
Y EL ROMANTICISMO INGLÉS

1.1. *Un romántico español en Inglaterra*

A pesar de los estudios que se le dedican desde hace más de veinticinco años, la interesantísima figura de José María Blanco White permanece poco conocida por la crítica y el público lector aún hoy en día. Sin embargo, este sevillano de origen irlandés destaca en el panorama literario del siglo XIX no sólo por los temas que desarrolla en sus escritos, sino también por su casi perfecto bilingüismo hispano-inglés. A partir de su llegada a Londres (1810), el escritor ingresó inmediatamente en el ambiente literario local, con el afán de apoderarse por completo del idioma y de la cultura, que desde la niñez siempre le habían fascinado. En su autobiografía comenta Blanco su “creciente percepción de la penosa deficiencia de no poder expresarme satisfactoriamente en la lengua del país.”¹ Por consiguiente, añade el autor, “Mi deseo de perfeccionar el inglés hacía que tuviera constantemente en mis manos las obras de los clásicos ingleses.”² Si bien la producción inglesa no alcanza el nivel de dominio absoluto del idioma que se nota en la obra en español³,

¹ *Autobiografía de Blanco White*, edición, traducción, introducción y notas de A. GARNICA, Universidad de Sevilla, 1988², pág. 221.

² *Ibid.*, pág. 259.

³ “Blanco no aspiraba únicamente [...] a dominar la lengua de su país de adopción [...]; quiso reeducarse a sí mismo como inglés, [...]. Pudo llegar a ser un escritor de calidad en su nueva lengua [...]; pero, siempre susceptible, no dejó de experimentar un sentimiento de inferioridad, [...] viendo a quienes le eran inferiores desplegar una facilidad y gracia de dicción que él no poseía.” (V. LLORENS, introducción a *José Blanco White – Cartas de España*, traducción y notas de A. GARNICA, Madrid, Alianza, 1972, pág. 17). Con referencia al bilingüismo en la creación literaria, C. GUILLÉN sostiene que “es bien sabido que el ‘equilingüismo’, o dominio idéntico de dos medios lingüísticos de comunicación, [...] es rarísimo.” (*Entre lo uno y lo diverso – Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985, pág. 328).

el corpus de Blanco no pasa de ser una muestra considerable de simbiosis lingüística y cultural entre dos mundos al parecer tan opuestos como el español y el anglosajón.

En especial, llama la atención su participación activa en el movimiento romántico, que florecía en Inglaterra y todavía daba sus primeros pasos en España: el momento en que el sevillano desembarcó en el país anglosajón no hubiera podido ser más acertado, porque coincidió “no sólo con el florecimiento de la literatura romántica inglesa [...], sino con [...] la penetración de las ideas románticas germánicas.”⁴ Por consiguiente, el “romanticismo” de Blanco, por un lado procede de su visión filosófica personal, pero por otro se desprende de la fructífera relación intertextual que él estableció con los poetas y los teóricos románticos ingleses, con los que estuvo en contacto a lo largo de su camino vital y artístico⁵. En efecto, algunos paradigmas del Romanticismo inglés dejaron una huella profunda en la obra de Blanco, porque ya formaban parte del patrimonio cultural que él había adquirido durante su formación en España⁶.

1.2. *Antes del exilio*

En particular, dos textos metapoéticos demuestran con claridad la existencia de elementos ideológicos románticos en Blanco con anterioridad al destierro: el *Discurso sobre la poesía*, leído en la Real Sociedad de Amigos del País de Sevilla, y la “Elegía a Don Manuel

⁴ VICENTE LLORENS, *Liberales y románticos – Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Madrid, Cátedra, 1968², pág. 386.

⁵ Muy pocos críticos se han ocupado del tema. L. DOMERGUE insiste en el autobiografismo romántico de Blanco, pero no analiza sus razones (*José Blanco White (Seville 1775-Liverpool 1841): L'obsession autobiographique chez un apostat*, en AAVV, *L'autobiographie en Espagne – Actes du II^e Colloque International de la Baume-les-Aix (23-25 mai 1981)*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982, págs. 111-132). M. MURPHY no se compromete más que con una breve nota: “Blanco [...] tenía una imagen casi romántica de sí mismo como del mártir y héroe solitario que había sacrificado su vida entera a la causa de la verdad absoluta” (*Blanco White y J.H. Newman: un encuentro decisivo*, “Boletín de la Real Academia Española”, 63, 1983, pág. 115). Sólo LLORENS da en el clavo, cuando dice que “Si Blanco adopta nuevos principios en Inglaterra, [...] es porque en el fondo había en él una afinidad latente.” (*El Romanticismo español*, Madrid, Fundación Juan March-Editorial Castalia, 1979, pág. 49).

⁶ Todo autor que entable un diálogo intertextual con sus modelos literarios “opera dei nessi, delle interrelazioni fra i testi privilegiati in funzione della legge costitutiva della propria opera, egli crea nel sistema letterario il sottosistema delle proprie fonti.” (M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, pág. 15).

José Quintana”, cuya composición se remonta a los años de la estancia madrileña (1805-1808).

En el *Discurso*, el sevillano declara que el poeta destaca por la capacidad excepcional de percibir los aspectos ocultos de la creación y de difundirlos entre los demás hombres, menos afortunados: “nace uno cuyos órganos sumamente sensibles reciben las sensaciones con extraordinaria viveza, cuya garganta flexible y sonora expresa con nueva gracia los elementos del rudo lenguaje de sus compañeros.”⁷ Aparte de la referencia empirística a la sensación, este pasaje contiene unas ideas sorprendentemente semejantes a las que profesa William Wordsworth (un poeta a quien Blanco leería en Inglaterra), en el célebre prefacio (1802) de la segunda edición de las *Lyrical Ballads*. Según Wordsworth, el poeta es “a man [...] endowed with more lively sensibility, more enthusiasm and tenderness who has a greater knowledge of human nature, and a more comprehensive soul, than are supposed to be common among mankind”⁸.

En la “Elegía” a Quintana, Blanco propone otro concepto básico del Romanticismo inglés: a saber, la glorificación del poeta, que se aparta voluntariamente del trato con los seres humanos⁹. El grito desesperado con el que empieza la lírica,

No muda el corazón; tan solo muda
de cielo el infeliz que su destino
quiere evitar huyendo el patrio suelo
que le hizo aborrecer su desventura.
¡Ay, Quintana! ¡Ay, mi amigo! la mudanza
debiera hacerse dentro el pecho mío
donde la fuente del dolor se anida
(vv. 1-7)¹⁰

anticipa las lamentaciones desconsoladas de George Byron,

⁷ VICENTE LLORENS, *José María Blanco White – Antología de obras en español*, Barcelona, Labor, 1971, pág. 168.

⁸ WILLIAM WORDSWORTH, *Poetical Works*, edited by T. HUTCHINSON, London, 1936², pág. 737.

⁹ “Blanco, identifying himself [...] with the outcast and the rebel, [...] appeals for total rebellion against the social and moral order [...]. The *Epístola a Quintana* is of interest [...] for its revelation of the ‘Romantic’ attitudes of Blanco before his emigration to England.” (B.J. DENDLE, *A Note on the First Published Version of the “Epístola a D. José Manuel Quintana”, by José María Blanco*, “Bulletin of Hispanic Studies”, 51, 1974, págs. 367-68).

¹⁰ LLORENS, *Antología*, cit., pág. 91.

He stood a stranger in this breathing world,
An erring spirit from another hurled;
("Lara", 1814; Canto I, XVIII, vv. 313-316) ¹¹,

de Saturno en "The Fall of Hyperion" de John Keats,

Moan, brethren, moan; for we are swallowed up
And buried from all Godlike exercise
Of influence benign on planets pale,
(Canto I, vv. 412-415) ¹²,

o del Prometeo de Percy Bysshe Shelley:

I ask you Heaven, the all-beholding Sun,
Has it not seen? The sea, in storm or calm,
Heaven's ever-changing Shadow, spread below,
Have its deaf waves not heard my agony?
Ah me! alas, pain, pain ever, for ever!
("Prometheus Unbound", 1820; Act I, vv. 24-30) ¹³.

1.3. *Entre los ingleses*

En todo caso, los rasgos románticos latentes en Blanco aparecieron definitivamente durante su estancia en Inglaterra, gracias a "la relación amistosa o el influjo doctrinario de teóricos como Wordsworth, Coleridge, Hazlitt, Walter Scott o Southey" ¹⁴. Aunque faltan datos ciertos sobre todas las lecturas de Blanco en este

¹¹ LORD BYRON *The Complete Poetical Works*, edited by J.J. MC GANN, Oxford, At the Clarendon Press, 1981, vol. III, pág. 225.

¹² *The Poetical Works of John Keats*, edited by H.W. GARROD, Oxford, At the Clarendon Press, 1958², pág. 520.

¹³ *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley*, edited by R. INGPEN and W.E. PECK, New York, Gordian Press, 1965; *Poems*, vol. II, págs. 179-180.

¹⁴ IGNACIO PRAT, "Prólogo" de J.M. BLANCO WHITE, *Luisa de Bustamante o la huérfana española en Inglaterra y otras narraciones*, Barcelona, Labor, 1975, págs. 10-11. Acerca de la relación amistosa con Southey, cf. VICENTE LLORENS, *Blanco White and Robert Southey: Fragments of a Correspondence*, "Studies in Romanticism", 11, 1972, págs. 147-52; y M. MURPHY-A. PONS, *Further Letters of Blanco White to Robert Southey*, "Bulletin of Hispanic Studies", 62, 1985, págs. 357-372. Las cartas que Southey dirigió a Blanco (1817-1828) están recogidas en la tercera parte de la autobiografía (*The Life of the Rev. Joseph Blanco White, written by himself with portions of his correspondence*, edited by J.H. THOM, London, 1845, "Extracts from Journals and Correspondence"). También hay que recordar el carteo de Blanco con S.T. Coleridge: v. las *Collected Letters* del poeta inglés, editadas por L. GRIGGS, London, Oxford University Press, 1956-1971, vols. V-VI.

período, se puede suponer, por ejemplo, que el español conocía perfectamente la obra de Coleridge, ya que reminiscencias de ésta afloran en su producción crítica y poética. No cabe duda de que Blanco leyó y asimiló la poesía de Wordsworth también, aunque puso en tela de juicio el tono lastimoso de algunos versos en su diario (3 de abril de 1837):

I have just received the two last volumes of Wordsworth's Poems [...] in this extensive collection there are indeed compositions of a very high merit: but there is also a great mass of things which [...] may be said to be published by an act of wilfulness, [...] the most unpleasant result [...] is the [...] perception of something like a wailing note¹⁵.

Otra alusión directa a la figura de un poeta cuya obra Blanco ensalza – George Byron – se puede leer en el artículo titulado “Newstead Abbey” (“Variedades o Mensajero de Londres”):

Del gran poeta y hombre extraordinario cuya familia habitó esta casa [...] sólo puedo decir [...] que sus obras superan en mérito a las más célebres de nuestros tiempos, y no ceden a las mejores de la antigüedad. [...] En Lord Byron la Inglaterra [...] admira [...] uno de los hombres más extraordinarios que su suelo ha producido¹⁶.

Sin embargo, el tipo de vínculo intertextual que instaura Blanco con los románticos anglosajones se concretiza sobre todo en la inclusión de temas al nivel más profundo del texto¹⁷, y bajo una perspectiva que Cesare Segre nombraría “interdiscursiva”¹⁸. Los dos géneros en los que el polígrafo sevillano vierte su evidente afinidad con los románticos ingleses y la reasunción de sus teorías poéticas y de su filosofía de la realidad son el ensayo crítico y la producción lírica.

¹⁵ THOM, *Life, Part III*, cit., págs. 297-298.

¹⁶ MANUEL MORENO ALONSO, *José María Blanco White – Cartas de Inglaterra y otros escritos*, Madrid, Alianza, 1989, págs. 166-167.

¹⁷ “es obvia la diferencia entre la simple alusión o reminiscencia, que lleva implícita precisamente la anterioridad de lo recordado, o la exterioridad de lo aludido, y el acto de incluir en el tejido mismo del poema [...] estructuras temáticas ajenas.” (GUILLÉN, *cit.*, pág. 319).

¹⁸ “Per i rapporti che ogni testo [...] intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura e ordinati ideologicamente, oltre che per registri e livelli, proporrei di parlare di interdiscorsività.” (C. SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, pág. 111).

2.1. *Imaginación y verosimilitud*

En el quinto número de “Variedades”¹⁹ – la revista de Blanco que “representa un hito en la crítica romántica española cuando aún el Romanticismo era un fenómeno extrapeninsular”²⁰ – aparece el ensayo “Sobre el placer de imaginaciones inverosímiles”. Aquí no sólo emplea y elabora Blanco algunos paradigmas del Romanticismo inglés (la concepción platónica de la imaginación, la identificación del proceso artístico con el acto de creación), sino que ofrece también una contribución filosófica propia, al acoger o rechazar ciertos aspectos de las tesis románticas alemanas en torno a lo sobrenatural y lo maravilloso en el arte.

En la primera parte, el autor se adhiere a la interpretación platónica de lo cómico (*República*, X, 606, C), para menospreciar los excesos de lo ridículo y de lo estrafalario en el *Quijote*, que ha provocado en la literatura española posterior la “apatía de imaginación” (pág. 413), en beneficio de un realismo absoluto. La referencia a los efectos negativos que las “ficciones extravagantes de los libros de Cavalleria” (pág. 414) y la obra maestra de Cervantes han surtido en las letras hispánicas, le sirve a Blanco de punto de arranque para desarrollar una teoría de la imaginación que balancea el platonismo de Shelley y los vuelos fantásticos de Blake, con el rechazo de las exageraciones a las que puede conducir un uso desenfrenado de las “ficciones inverosímiles”.

Tras partir del nexo que Voltaire, Kant y Schelling instituyen entre imaginación y creación artística, Blanco atribuye a la *Einbildungskraft* la función de trasladar al poeta a un mundo invisible e ilimitado:

El placer de las ficciones que nos transportan a un mundo imaginario, poblado de seres superiores al hombre, y sugeto a otras leyes que las inmutables de la naturaleza visible; es tan natural, y tan inherente en nuestra constitucion, que no puede arrancarse del alma sino con violencia. [...] la imaginación se emplea en crear seres sobrenaturales, habitantes de un mundo invisible [...]. En estas creaciones de la Imaginacion, consiste la parte mas sublime, y peculiar de la Poesia. Sin ellas no puede existir el genero Novelezco, o Romántico, que, ya sea en verso, ya en prosa, es el verdadero manantial, y la unica mina de que la Poesia Moderna ha sacado, y ha de sacar sus mejores y mas atractivos adornos. (págs. 414-415)

¹⁹ Periódico trimestral por el Rvdo Joseph Blanco White. Lo publica R. Ackermann, 101, Strand, Londres, 1824, t.I, págs. 413-418.

²⁰ MORENO ALONSO, *cit.*, pág. 12.

Al escribir estas palabras, Blanco pensaría en el mundo imaginario, infinito y eterno, colocado más allá de la experiencia empírica, que Blake canta en su *Notebook* (1810): “This World of Imagination is Infinite § Eternal [...]. There Exist in that Eternal World the Permanent Realities of Every Thing which we see reflected in this Vegetable Glass of Nature.”²¹ O rememoraría las afirmaciones similares que Shelley hace en su tratado *Defence of Poetry* (1821), acerca de las “eternal regions”, dominio de la “naked and sleeping beauty”²² de la que sólo el poeta goza. De paso, al introducir el concepto de creación, Blanco elogia al poeta-demiurgo que forja su obra *ex nihilo*, al igual que Coleridge, en cuya opinión la “secondary imagination” “dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create”²³; y como Shelley, que parangona la poesía con “the creation of actions according to the unchangeable forms of human nature, as existing in the mind of the Creator”²⁴. Por otro lado, Blanco también remite a los artículos sobre “The Pleasures of the Imagination” de Addison, a los que ya ha aludido de manera manifiesta en el título mismo de su ensayo²⁵. De hecho, con varias décadas de antelación, el escritor inglés había divulgado sus ideas ‘prerrománticas’, cuando sostenía que los poetas “are led, as it were, into a new creation, and see the persons and manners of another species” y que la poesía “makes new worlds of its own” y “shews us persons who are not to be found in being” (“Spectator”, n. 419, 30 de junio de 1712).

De cualquier forma, Blanco nunca se deja transportar por las visiones oníricas o mágico-horrorosas a las que se entregan los autores de las novelas góticas y los románticos alemanes, Tieck, Novalis o Hoffmann:

Es verdad que la Superstición tiene su origen en esta facultad mental, y que quantos horrores y males ha causado en la tierra, procedieron de la imaginacion exaltada con los sueños terrificos a que naturalmente está expuesta. [...] Los Alemanes, tal vez, han dado en el extremo opuesto; y tanto sus poetas como sus críticos, jamas se ven satisfechos de encantos, y hechizarias. (págs.414-416)

²¹ WILLIAM BLAKE, *Complete Writings*, edited by G. KEYNES, London, Oxford University Press, 1969, pág. 605.

²² P.B. SHELLEY, *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, edited by J. SHAWCROSS, London, Henry Frowde, 1909, págs. 153 y 155.

²³ S.T. COLERIDGE, *Coleridge's Biographia Literaria*, edited by J. SHAWCROSS, London, Oxford University Press, 1907, I (Chapter XIII, pág. 202).

²⁴ *Defence of Poetry*, en *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, cit., pág. 128.

²⁵ En *Liberales y románticos*, LLORENS sostiene que el título “recuerda el del ensayo de Addison, ‘The Pleasures of the Imagination’” (cit., pág. 388).

Su actitud moderada ante el empleo desmedido de la imaginación se parece mucho a la que expresa Keats en sus cartas y en sus líricas; aunque impulsado por motivos diferentes, Blanco hace hincapié en la necesidad de limitar los desmanes de la imaginación: “la fuerza de la Imagen bien manejada, es poderosa a convertir en placer aun las ideas mas terribles.” (pág. 415)

De aquí que en la última página del artículo, el escritor se enfrenta con el problema de la verosimilitud, que le permite armonizar su culto anglo-germánico de la imaginación con su amor más bien hispánico – o “neolatino” – a lo histórico. Permaneciendo fiel a la doctrina aristotélica, Blanco piensa que al poeta se le puede conceder toda clase de “imágenes inverosímiles”, con tal que dentro de su obra respete la coherencia con los principios de lo verosímil:

La dificultad que el Artista tiene que superar es la de hacer que sus personajes hablen, y obren de modo que sus acciones y palabras correspondan exactamente a lo que individuos del carácter que él les atribuye, harían y dirían si real y verdaderamente se hallasen en tal situación. [...] el verdadero ingenio poético puede excitar interés hasta en favor de objetos inanimados, con tal que les dé expresiones correspondientes a las que verdaderamente usarían si tuviesen vida y sentimiento. (págs. 416-417)

Para ejemplificar estas ideas, Blanco analiza una pieza celebrada del dramaturgo inglés a quien él y la totalidad de los románticos europeos veneran, Shakespeare:

La magnífica tragedia [...] *Macbeth*, se funda en la predicción de unas hechiceras, con que la ambición del héroe se despierta, apoderándose poco a poco de toda su alma. [...] Nada es más inverosímil que la predicción; pero nadie, a no ser otro Shakespeare, podría dar más realidad y verdad a las pasiones, que sus personajes expresan en consecuencia de la situación en que el espectador permite que el poeta los ponga. (págs. 416-417)

El ensayo termina con la cita del ídolo romántico por excelencia, a quien Blanco y los poetas anglosajones juzgan un genio sublime de la literatura mundial, al lado de Homero, Dante o Milton. El versátil sevillano transcodifica la visión de Shakespeare que tienen Coleridge, Keats, William Hazlitt y Charles Lamb, tanto en “Variedades”, como en los artículos publicados en “The London Review” y “Christian Teacher” (desde 1835 hasta 1839), a través de dos operaciones intertextuales diferentes, la traducción y la disceptación crítica, y en dos idiomas, el español y el inglés.

2.2. *El cisne de Stratford*

En el primer número de “Variedades” (enero de 1823), Blanco incluye la estupenda “Traducción poética de algunos pasajes” de dramas de Shakespeare (págs. 74-79): dos trozos de *Hamlet*, el famoso “Soliloquio sobre la Muerte y el Suicidio” (acto III, escena I, vv. 56-88; págs. 75-76)²⁶, y un diálogo entre Polonio y Reynaldo (acto II, escena I, vv. 1-73; “Carácter de un Cortesano, viejo, vano, y entremetido”, págs. 77-79); y un pasaje de *Richard II* (acto I, escena III, vv. 154-173; págs. 76-77), donde el traductor transparenta su íntimo desconsuelo al “tener que abandonar el idioma nativo por uno extranjero”²⁷, por medio de las palabras de Mowbray Duque de Norfolk, que se queja del forzoso exilio al que le condena el rey.

Sin disminuir la importancia de las traducciones, es preciso examinar de cerca el prólogo sobre el dramaturgo (págs. 74-75), al cual subyace la asimilación por parte de Blanco de algunos temas claves desarrollados por Coleridge en su crítica sobre Shakespeare. Ante todo, el autor coincide con el escritor inglés sobre el hecho de que el ‘cisne’ de Stratford es un “poeta” (pág. 74) plenamente consciente de su arte, y no un genio irregular e impulsivo, según la interpretación tradicional: “Shakespeare [...] appears, [...] to have possessed all the conditions of a true poet, [...] to do away, [...] the popular notion that he was a great dramatist by a sort of instinct”²⁸. Coleridge sigue glorificando el talento de Shakespeare en el capítulo XV de *Biographia Literaria* y en muchos apuntes y lecciones. En “Genius and Public Taste”, por ejemplo, subraya la “inexhaustible mine of virgin treasure in our Shakespeare”²⁹; y mientras compara sus dramas con los bajos productos de Beaumont y Fletcher, exclama que “Shakespeare is the height, breadth, and depth of genius”³⁰.

Blanco recorre el camino crítico que Coleridge ha abierto, pero engasta en su ensayo un elemento que remite a su propio sistema ideológico individual, la defensa de la independencia de juicio en el escritor: “Shakspeare [...] no se sujetó a otras reglas que a las impre-

²⁶ “La versión del soliloquio de Hamlet, apenas deslucida por dos ó tres ligeros lunares, es probablemente la mejor que existe en castellano” (E. PIÑEYRO, *Blanco White*, “Bulletin Hispanique”, 1910, 12, pág. 182).

²⁷ Nota que precede a la versión, pág. 76.

²⁸ “Shakespeare’s Judgment Equal to his Genius” (*Notebook n. 25*, 1808), en S.T. COLERIDGE, *Shakespearean Criticism*, edited by T.M. RAYSOR, London, J.M. Dent & Sons, 1960, vol. I, pág. 194.

²⁹ *Ibid.*, pág. 186.

³⁰ S.T. COLERIDGE, *Miscellaneous Criticism*, edited by T.M. RAYSOR, Cambridge, Mass., 1936, págs. 88-89.

siones poderosas y vivisimas de su alma. [...] hasta sus delirios son pruebas de un genio poderosísimo, y de un talento incomparable.” (págs. 74-75).

Después de un largo silencio, el interés de Blanco por Shakespeare vuelve a salir a flote en los artículos (en lengua inglesa) que el sevillano le dedica en los últimos años de su vida. Aquí la relación con los románticos ingleses se amplía, puesto que Blanco también aprovecha la lectura de Lamb (*Tales from Shakespeare*, 1807; *Specimens of English Dramatic Poets*, 1808) y de Hazlitt (*Characters of Shakespeare's Plays*, 1817; *Lectures on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth*, 1820). Sin embargo, el crítico español nunca renuncia a su ‘heterodoxia’, de aquí que dé un matiz original a la reseña de un estudio ajeno: utiliza una parte de “Lamb’s *Specimens of English Dramatic Poets*”³¹ como pretexto para enunciar sus ideas sobre las faltas del teatro elisabetiano.

En cambio, en el grupo de artículos que aparecen en “Christian Teacher”, el sevillano funde con habilidad la interpretación de Shakespeare por parte de Coleridge y de Lamb. En “The Pictorial Shakespeare”³², Blanco remite a Lamb (y le cita directamente), cuando advierte que los dramas de Shakespeare son más adecuados para la lectura que para la representación: “Gradualmente va ganando terreno la opinión de que muchos (según Lamb, todos) dramas de Shakespeare pierden efecto al ser representados”³³. Con seguridad el sevillano había consultado “On the Tragedies of Shakespeare, considered with reference to their fitness for stage representation”, donde Lamb divulgaba esta interpretación. Referencias explícitas a Coleridge se encuentran en “Notes on Hamlet”³⁴, que se sirve de las notas del gran romántico sobre el famoso personaje trágico³⁵, y en el magnífico comentario de *A Midsummer Night's Dream*, donde Blanco escribe que la metáfora de Shakespeare reúne los conceptos dispersos en la comedia, revelando “the secret ties of Relationship by which nature connects the, apparently, most distant notions”³⁶. La elaboración del pensamiento de Coleridge al respecto es patente, porque éste observa que el ‘bardo’ obedece a “the great

³¹ “The London Review”, vol. II, 1835-1836, págs. 51-69.

³² “Christian Teacher”, vol. I, 1839, págs. 322-32, 469-81.

³³ *The Pictorial Shakespeare*; aquí se da la traducción al español de J. GOYTISOLO (*Obra inglesa de Blanco White*, Barcelona, Seix Barral, 1982, pág. 319).

³⁴ “Christian Teacher”, vol. I, 1839, págs. 573-80.

³⁵ Cf. *Notes on the Tragedies of Shakespeare – Hamlet*, en S.T. COLERIDGE, *Shakespearean Criticism*, cit., vol. I, págs. 16-40.

³⁶ “Christian Teacher”, vol. II, 1840, págs. 42-53.

law of nature that opposites tend to attract and temper each other” y consigue un conjunto armónico “by the balance, counteraction, inter-modifications, and final harmony of different.”³⁷

La reelaboración de las teorizaciones románticas inglesas en la ensayística de Blanco, cobra importancia notable, si se considera su ejemplar fuerza de anticipación para las letras románticas españolas y el hecho de que sus apuntes tan originales han pasado injustamente inadvertidas hasta hoy.

3.1. *Una naturaleza agitada*

Desde luego, el vínculo intertextual entre Blanco y los románticos anglosajones se nota sobre todo en las poesías redactadas durante el exilio: a las líricas de 1825-26 (en inglés) y de 1839-40 (en español) se agrega un grupo de composiciones de 1837 (en inglés)³⁸. Los sellos distintivos de estos versos son “el gran subjetivismo, intimidad y sinceridad”³⁹ y algunos temas de filiación romántica en los que salta a la vista una sobrecogedora correspondencia semántica con la poesía de Shelley y de Keats: la presentación de los elementos violentos y desaforados de la naturaleza-imagen exterior de los terremotos del alma; la triste constatación del sufrimiento que forma parte de la vida destinada a la muerte. En cuanto a la apelación al ente supremo inmanente, que forma el núcleo espiritual del universo, Blanco se pone en relación con un paradigma colectivo del Romanticismo anglosajón.

En la descripción del mar durante la tempestad – metáfora de las pasiones interiores – se centran tres líricas escritas en Liverpool (1839-1840): “Una tormenta nocturna en alta mar”, “Escena y diálogo en un navío incendiado”, y “La voluntariedad y el deseo resignado”.

“Una tormenta nocturna en alta mar” está dominada por la isotopía de la /violencia/ natural: el hombre reacciona con terror a los ataques de las oleadas y del viento personificado (v. el lexema “fiera”, que actualiza los semas de lo /horrible/ y /arrogante/, y la metáfora de la voz y del quejido en “voces”, “gime” y “lamentarse”):

³⁷ COLERIDGE, *Shakespearean Criticism*, cit., vol. I, págs. 197-198.

³⁸ Este pequeño, interesante conjunto lírico no ha despertado demasiada curiosidad en la crítica. Los únicos hispanistas que tratan el tema son A. GARNICA (*Blanco-White, poeta inglés*, “Filología moderna”, 16, 1975/76, págs. 79-90), y J. SÁNCHEZ NAVEROS (*En torno a la poesía de José M. Blanco White*, “Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes”, 57, 1986, págs. 137-146).

³⁹ SÁNCHEZ NAVEROS, cit., pág. 142.

Aquí sentado sobre un mar terrible,
 Tiemblo al ver su fiereza.
 [...]
 ¡Oh, cómo gime el viento!
 Con lúgubre concierto agudas voces
 Parecen lamentarse entre las velas,
 Y estremecer sus telas
 Con perpetuo temblor, [...].
 (vv. 12-14; 39-43)⁴⁰

Ahora bien, al redactar estos versos, Blanco debe de acordarse muy bien de las numerosas poesías donde Shelley expresa la equivalencia entre mar o viento humanizado e ímpetu aterrador. Dos ejemplos se hallan en “A Dirge” (1822),

Rough wind, that moanest loud
 Grief too sad for song;
 Wild wind, when sullen cloud
 Knells all the night long;
 (vv. 1-4)⁴¹,

y en la renombrada “Ode to the West Wind” (1820):

The sea-blooms and the oozy woods which wear
 The sapless foliage of the ocean, know
 Thy voice, and suddenly grow grey with fear,
 And tremble and despoil themselves: O, hear!
 (III, vv. 39-42; vol. II, pág. 296).

La atribución de cualidades humanas tanto a la naturaleza como a un objeto inanimado, es una característica de “Escena y diálogo en un navío incendiado”: el buque representa el desafío del hombre al mar, que no le perdona su atrevimiento:

[...] la nave hermosa,
 Que abría ufana sus alas a los vientos
 Y los desafiaba a la carrera:
 Su cabeza altanera,
 En el agua espumosa,
 Sumerge como el cisne que se baña:
 Pero la acostumbrada gallardía

⁴⁰ BAE, t. LXVII – *Poetas líricos del siglo XVIII*, colección formada e ilustrada por el Excelentísimo Señor D.LEOPOLDO AUGUSTO DE CUETO, Madrid, 1953; JOSÉ MARÍA BLANCO WHITE, *Poesías*, págs. 662-663.

⁴¹ *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley*, cit., *Poems* – vol. IV, pág. 205. Todas las citas de poesías de Shelley están sacadas de esta edición.

No como aquel recobra.
Pues renovando el huracán su saña
Un mar entero hasta la popa envía;
(vv. 3-12) ⁴².

Sobre el tópico de la /furia/ que las aguas desahogan contra las velas están construidas muchas líricas de Shelley, como, por ejemplo, “A Vision of the Sea” (1820):

'Tis the terror of tempest. The rags of the sail
Are flickering in ribbons within the fierce gale:
[...]
[...] The vessel, now toss'd
Through the low-trailing rack of the tempest, is lost
In the skirts of the thunder-cloud: [...]
(vv. 1-2; 11-13).

Es cierto que Blanco asume algunas isotopías típicas de Shelley, pero siempre las traslada a su propio sistema textual: en “Escena y diálogo en un navío incendiado”, el autor incluye el diálogo entre una inglesa y una española huérfana y desterrada, para dramatizar el episodio del naufragio que ha relatado en su novela *Luisa de Bustamante*.

La simbología natural de Shelley está transcodificada magistralmente en “La voluntariedad y el deseo resignado”: mientras se aproxima a la muerte, Blanco ve una analogía explícita entre el mar y las pasiones que le desgarran el pecho, y las repudia, para someterse a las leyes de la razón y resignarse a su hado.

¡Qué rápido torrente,
Qué proceloso mar de agitaciones
Pasa de gente en gente
Dentro de los humanos corazones!
¡Quién que verlo pudiera
Furioso, desfrenado, ilimitable,
En el mundo creyera
Que hubiese nada fijo, nada estable!
(vv. 1-8; 41-44) ⁴³.

⁴² MARIO MÉNDEZ BEJARANO, *Vida y Obras de José María Blanco y Crespo*, Madrid, Tip. de la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, 1920, vol. II, pág. 412.

⁴³ BAE, t. LXVII, cit., pág. 660.

3.2. *Noche y muerte*

La lírica que acabamos de examinar es un eslabón de una cadena temática que se extiende desde 1825 hasta 1840 en la producción poética de Blanco: el temor a la vejez y a la muerte. En este sentido, un bellissimo himno se da en el soneto más famoso y alabado de Blanco, "Night and Death" (1825)⁴⁴:

Who could have thought what darkness lay concealed
 Within thy beams, O Sun! or who could find,
 Whilst fly and leaf and insect stood revealed,
 That to such endless Orbs thou mad'st us blind!
 Weak man! Why, to shun Death, this anxious strife?
 If Light can thus deceive, wherefore not life?
 (vv. 9-14)⁴⁵.

Entre estos versos y las palabras de Shelley en "To Night" (1821) se establece un asombroso paralelo temático. La antítesis entre la vida = luz engañosa y la muerte = sueño = descanso:

Blind with thine hair the eyes of Day,
 Kiss her until she be wearied out,
 Then wander o'er city, and sea, and land,
 Touching all with thine opiate wand –
 Come, long-sought!
 [...]
 Thy brother Death came, and cried,
 Wouldst thou me?
 (vol. IV, pág. 84, II, vv. 10-14; IV, vv. 22-23).

Aun en el caso de que no dependa de un efectivo lazo intertextual, esta correlación echa luz una vez más sobre la honda adhesión del sevillano al pensamiento romántico europeo.

La vejez incipiente, el dolor y la muerte inevitable empiezan a predominar desde 1826, a partir del soneto "On Hearing Myself for the First Time Called an Old Man",

⁴⁴ Cf. MURPHY, "Appendix – 'The Finest Sonnet in the Language'", en *cit.*, págs. 205-208. Léase VICENTE LLORENS, *Historia de un famoso soneto*, en AAVV, *Homenaje a Casaldueiro*, Madrid, Gredos, 1972, págs. 299-313; acerca de las versiones al español, v. JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS, *La traducción castellana del famoso soneto de Blanco White*, "Revista de Literatura", 6, 1954, págs. 337-349; GARNICA, *Blanco-White, poeta inglés*, *cit.*, nota 3, pág. 79.

⁴⁵ Texto de la primera versión, publicado en el almanaque de Navidad *The Bijou*, London, 1828, pág. 16. Está reproducido por MURPHY, *cit.*, pág. 208.

Ages have rolled within my breast, though yet
Not nigh the bourn to fleeting man assigned:
Yes: old – alas how spent the struggling mind
Which, at the noon of life is fain to set!
(vv. 1-4) ⁴⁶,

y constituyen el foco de las composiciones de 1837 y de 1840.

La cita de algunos versos lleva implícito el comentario:

The blighting Hand of Pain, the Snows of Age,
Have quenched the Spark that might have made it glow.
("Lines Written on a Leaf of Miss Rathbone's Album", vv. 2-3) ⁴⁷.

En el idioma nativo, la fuerza ilocutoria de los vocativos y la orientación conativa hacia el destinatario refuerzan el dramatismo de la textura sémica:

Mas el Poeta humilde, que te ama,
Teme tocar ¡oh María Ana mía!
Un laud que la edad ha destemplado.
("A su sobrina María Ana Beck", vv. 12-14) ⁴⁸;

¿Qué me resta, infeliz? si acongojado
en alma y en cuerpo, ni descanso una hora
ofrécame el dolor que me devora,
ni espera verle mi vejez templado?
("Poder del recuerdo de mi amigo Lista", vv. 1-4) ⁴⁹.

Si, por lo tanto – como enseña Bachtin –, toda obra literaria es una "heteroglosia" donde tiene lugar el cruce de varios lenguajes y textos ⁵⁰, Blanco se inspira en su desolación personal para organizar una red de subterráneos lazos intertextuales con el corpus de Keats, donde abundan las referencias a la fragilidad de la vida y a la imprescindible etapa espiritual de la pena. En "Ode on a Grecian Urn", "To Autumn", "When I have fears that I may cease to be", el hombre siempre está condenado al desgaste:

The weariness, the fever, and the fret
Here, where men sit and hear each other groan;
Where palsy shakes a few, sad, last grey hairs,

⁴⁶ THOM, *cit.*, pág. 430.

⁴⁷ *Ibid.*, pág. 334.

⁴⁸ MÉNDEZ BEJARANO, *cit.*, v. II, págs. 426-427.

⁴⁹ LLORENS, *Antología*, *cit.*, págs. 111-112.

⁵⁰ *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies;
("Ode to a Nightingale", III, vv. 23-26)³¹.

En definitiva, Blanco y los románticos anglosajones se embeben del mismo manantial poético: la prueba palmaria de esta comunión es "La revelación interna". En vísperas de morir, el poeta apela a un espíritu supremo y omnipresente:

¿Adónde te hallaré, Ser Infinito?
¿En la más alta esfera? ¿En el profundo
Abismo de la mar? [...]
(vv. 1-3)³².

El ser a quien Blanco dirige sus angustiados interrogantes posee los rasgos (inmanencia, infinitud, misterio) que caracterizan al "Spirit of the Universe" o a la "Deity" silvestre de Wordsworth, al "Spirit" que acompaña a la tripulación de la nave hechizada en "The Rime of the Ancient Mariner" de Coleridge, al "blithe Spirit" ("To a Skylark") de Shelley, a las entidades invocadas en "The Prisoner of Chillon" y en el "Childe Harold's Pilgrimage" de Byron, a los dioses de la simbólica cosmogonía de Keats.

Precisamente la atinada síntesis interdiscursiva que Blanco logra en "La revelación interna" resume y representa una posición que él toma en su obra crítica y poética a lo largo de su exilio inglés, y que por mucho tiempo ha escaseado en el ámbito intelectual hispánico: el deseo de vencer el aislamiento español en Europa y el anhelo de integración con otras literaturas, diferentes y parecidas a la vez³³. Romántico hispánico *ante litteram*, hostigador de su patria anticuada y hostil y de sus horizontes limitados, compenetrado con ideales animosos de apertura y autonomía artística, Blanco ha ejercido en las letras de España un magisterio ejemplar que se ha llegado a reconocer y a valorar con el retraso injustificado de un siglo.

³¹ KEATS, *cit.*, pág. 258.

³² MÉNDEZ BEJARANO, *cit.*, pág. 427.

³³ En 1972, desde su destierro parisiense, JUAN GOYTISOLO (*cit.*, "Introducción", *passim*) confesaba las analogías asombrosas entre Blanco y sí mismo con respecto a esta postura independiente y "europeista".

Roberta Muscardin

A NOTE ON PICTORIALISM AND DRAMATIC EFFECT IN
DICKENS'S FICTION

But may I not be forgiven for thinking it a wonderful testimony to my being made for my art, that when, in the midst of this trouble and pain, I sit down to my book, some beneficent power shows it all to me and tempts to be interested, and I don't invent it – I really do not – but see it, and write it down.....

Dickens to Forster

This brief essay is meant to explore some relations between fiction, painting and drama in the 19th century as they are embodied in the work of Charles Dickens. Part of its concern lies with formal similarities and with expressive and narrative conventions that Dickens's fiction shares with contemporary pictures and plays, but it also tries to suggest ways in which pictorial or dramatic techniques contribute to the overall formation of his narrative. The instances produced are mainly taken from two of his major novels, namely *David Copperfield* (1849-50) and *Bleak House* (1852-53), where the impact of this common representational practice is particularly well exemplified.

Seeking a vocabulary to describe their work (and seeking perhaps the support of more firmly established models), writers turned to picture and drama often enough before the nineteenth century. Smollett, for example, in his prefatory dedication to *The Adventures of Ferdinand Count Fathom*, announces: "A novel is a large diffused picture, comprehending the characters of life, disposed in different groupes, and exhibited in various attitudes, for the purposes of an uniform plan, and general occurrence, to which every individual figure is subservient." He goes on, however, to insist on a principal character "to attract the attention, unite the incidents, unwind the clue of the labyrinth, and at last close the scene."¹ In the epic and theatrical intimations that the image finally acquires, one sees that for Smollett this is only a metaphor.

¹ TOBIAS SMOLLETT, *The Adventures of Ferdinand Count Fathom*, London, O.U.P., 1971, pp.2-3.

In the 19th century, however, picture and drama come into the novel in ways that go beyond a general analogy and affect both style and structure, namely the way in which the novel is organized and experienced. Most Victorian fiction, in fact, shows a peculiarly melodramatic and pictorial quality that can be fully appreciated only with an eye to a typically 19th-century relish for artistic syncretism: a major tendency towards a practice of hybridization that, cutting across genres and separate sister arts (literature, architecture, painting etc....) tends to the constitution of a common representational style.

In Victorian England dramas are turned into novels and novels into dramas; poetry becomes dramatic, and narrative both melodramatic and picturesque; dramas are cast in the form of 'picture plays' and novels develop through the art of telling scenes; but also painting and architecture follow the new vogue of narrative and visionary styles, which in their turn provide important metaphors in the construction of literary works.²

However, the analogy between painting, fiction and drama is not exclusively limited to this even important practice of transcodification: it rather extends further *within* the bounds of the novel, exerting a major influence on fictional style. Pictorial and dramatic devices can be traced in a number of interrelated writing strategies: among these, the use of word-painting³ for the description of settings and characters; the theatricalization of climactic moments of the narration through verbal *tableaux*; the exploitation of rhetorical patterns for purposes of narrative sensation or fictional economy; a close integration of word and image in the attempt to expand verbal limitations. This last aspect, first and foremost embodied in the distinctive Victorian practice of providing books with illustrated plates, is crucial to a mature appreciation of the complexity of the Victorian novel (but let us remember that poets also experimented in this way) and tells us much on both the practice and the reception of literature in Victorian society. Besides, if we accept Michael Steig's invitation to "read" the text and illustrations in conjunction with one

² On this point a rich and stimulating book by PETER CONRAD may be consulted: *The Victorian Treasure-House*, London, Collins, 1973. In three fascinating chapters (2, 3 and 5) the author charts the dense and unexpected web of relationships linking painting and architecture to fiction in the context of 19th-century aesthetic gusto.

³ A pioneering study on word-painting in Victorian poetry is the famous *The Pathetic Fallacy in the Nineteenth Century* by JOSEPHINE MILES, New York, 1965.

another”⁴ and approach the totality of the illustrated novel as an integrated product, we will soon realize how much the question of the relationship between verbal and visual elements is deeply built into Victorian sensitivity.

Picture and Story

Henry Vizetelly describes in this way the Londoners' response to *The Pickwick Papers* when it first came out:

Pickwick was then appearing in its green monthly numbers, and no sooner was a new number published than needy admirers flattened their noses against the book-seller's windows, eager to secure a good look at the etchings, and peruse every line of the letterpress that might be exposed to view, frequently reading it aloud to applauding bystanders.⁵

This passage is interesting in at least two ways. It gives us an idea of the enormous success obtained by Dickens's first collection, showing how much it fell at once into the familiar context of London's street entertainments. But on the other hand it also suggests, in the words of an eye-witness, the peculiar way of reading that the Victorian novel called for, and the high degree of integration reached by image and text both in the production and in the reception of the final product. Rather than mere decorative embellishments, the illustrated plates were conceived – and perceived – as integral elements of the story bringing about narrative enrichment. To read was to experience a picture *along with* the text, in a collaboration that worked both on an intradiegetic and extradiegetic level and often implied a sophisticated practice of intertextual reference as well as acute metafictional awareness.⁶

Undoubtedly, pictures also satisfied a very practical end, helping immensely to bridge the intervals in serials with longer periods and finding a use as handy visual memos during the accumulation of monthly parts over as much as even two years. But their impact on

⁴ MICHAEL STEIG, *Dickens and Phiz*, Bloomington, Indiana, 1978, p.3.

⁵ Quoted by JOHN HARVEY, *Victorian Novelists and Their Illustrators*, London, Sidgwick & Jackson, 1970, p.10.

⁶ For a new and original perspective on issues arisen by the integration of picture and text in Victorian fiction, see DAVID SKILTON, "The Relation between Illustration and Text in the Victorian Novel. A New Perspective", in *Word and Visual Imagination*, ed. by K.J. Hölftgen, P.M. Daly and W. Lottes, Erlangen, 1988, pp. 303-325.

the readers' imagination was such that they often played a predominant, if not decisive, role in the overall appreciation of the novel. Macready refers in his diary to his confrontation with the illustration of the death of little Nell as in every sense ritual, bringing about fearful anticipation of the dreaded moment and the chilling consciousness of the approaching climax.⁷ And it can also be to the point to remember that dramatic versions of *Nicholas Nickleby* and other serially-published illustrated novels were essentially dramatizations of the pictures rather than of the stories: in fact, it was just such a play, whose playbills ignored his name, that stirred up Cruikshank to claim a joint authorship for a novel credited entirely to Dickens.⁸

The terms of Dickens's collaboration with some of the most famous illustrators of his times have been thoroughly investigated in major recent studies.⁹ In particular, criticism has concentrated on the Hogarthian legacy in his style and on the quality of the relationship linking the different component parts of his fiction. We know that Dickens habitually used the term 'picture' for one element in his narration, suggesting a working conception of the novel whereby 'picture' and 'story' constitute alternative and even discrete elements (and indeed, Dickens's career may be read in the sense of a sustained fight for control over both story and illustration). His number plans for *Little Dorrit* include such remarks as 'The Factory – Picture', 'Park Lane Picture. Evening', 'Open for old Pauper out for the Day – Picture'. His working plans for *Hard Times*, amid terms that evoke the theatre ('Separation Scene', 'The Great Effect'), call for numerous 'Mill Pictures', 'Wet Night Picture', 'Moving Picture of Stephen Going Away from Coketown', and so on.¹⁰

But as John Harvey points out, Dickens also experimented with the *direct* integration of picture and text – let us just think of the *Master Humphrey's Clock* novels, where the illustrations occur almost as paragraphs in the body of the story. In this case, the working principle adopted was based on parallelism rather than on linearity:

⁷ Macready's *Reminiscences, and Selections from his Diaries and Letters*, ed. by FREDERICK POLLOCK, London, 1871, II, 69; quoted by D. SKILTON, "The Relation....", p. 305.

⁸ A detailed report on how some of Dickens's and Ainsworth's novels were brought upon the stage is ch. 13 "Novels in Epitome" of MARTIN MEISEL, *Realizations*, Princeton, Mass., Princeton Univ. Press, 1983.

⁹ See among others: JOHN HARVEY, *Victorian Novelists....*; Michael Steig, *Dickens....*; J. Hillis Miller and D. Borowitz, *Charles Dickens and George Cruikshank*, Los Angeles, 1971.

¹⁰ Quoted by MARTIN MEISEL in *Realizations....*, p. 60.

the drawings figured in the text not as mere duplicators of pre-established narrative sequences, but rather as interactive counterpoints *through* which the overall definition of meaning came about. As a result, the act of reading turned into a comprehensive process that originated in the joint presence of both static and progressive aspects of a single event, exploiting an effect of *relais* that highly enhanced its semic potentialities. For example, with reference to the much-admired “Fagin in the Condemned Cell” in *Oliver Twist*, Harvey notes that “the drawing complements the novel by giving a visible lasting emphasis to Fagin’s end, while the story moves itself forward.”¹¹ In this case, narrative is the element that runs, the continuing and developing movement, and picture the element that sits, asking to be explored, according to the traditional distinction between kinetic/temporal and static/spatial arts tracing back to Lessing’s influential theorization in *Laocoön* (1766).¹²

But the relationship between the two component parts of the integrated text could also be made to work the other way round, and the plate, rather than being a ‘snapshot’, could become the visual epitome of a whole sequence of narrative events that in the story took place over a significant space of time. A clear example of this is another of Cruikshank’s plates for *Oliver Twist*, i.e. “Oliver Escapes Being Bound Apprentice to the Sweep” from chapter 3, which presents simultaneously – or achronologically – what is verbally given as a series of actions:

The old gentleman stopped, laid down his pen, and looked from Oliver to Mr. Limbkins: who attempted to take snuff with a cheerful and unconcerned aspect. [...]

“My boy!” said the old gentleman, “you look pale and alarmed. What is the matter?”

“Stand a little away from him, Beadle”, said the other magistrate: laying aside the paper, and leaning forward with an expression of interest. “Now, boy, tell us what’s the matter: don’t be afraid”.

Oliver fell on his knees, and clasping his hands together, prayed that they would

¹¹ JOHN HARVEY, *Victorian Novelists....*, p. 210.

¹² In this influential work, Lessing stated that the painter’s moment is unitary and without duration, whereas poetry (i.e. literature) deals with temporal extension. Therefore painters should choose subjects in comparative stasis or repose as most appropriate to their art, and avoid depicting the highest intensity of feeling – Laocoön’s scream – because in nature such a climax must be transitory. Poets, on the contrary, will find their most appropriate subject in life’s movement. Lessing’s theorization, along with Sir JOSHUA REYNOLDS’ *Discourses* (1769-1791) provided the intellectual framework for most formal pronouncements on the art of painting – and indirectly on the art of writing – in the 19th century.

order him back to the dark room – that they would starve him – beat him – kill him if they pleased – rather than send him away with that dreadful man. “Well!” said Mr Bumble, raising his hands and eyes with most impressive solemnity, “Well! of all the artful and designing orphans...”¹³

If we compare the plate and the extract, it is evident how the former effects a compression of the verbal text in one moment of time, only to open it up again in the reading of the picture according to an order that is no longer controlled by the words on the page.

But problems of chronology are only some of the possible issues arisen by the close interaction of word and image in Dickens's novels. Exploiting the central paradox of such composite experience of reading, writer and illustrator could work out a whole range of combinations to suit different communicative strategies. Unpeopled, descriptive plates without any direct diegetic function could be included in the text as devices of suspense: most of Browne's 'dark' plates for *Bleak House*, like 'Sunset in the Long Drawing-room at Chesney Wold' or 'A New Meaning in the Roman', help effectively to enhance the readers' expectancy, focussing their attention on scenes and places of some pivotal oncoming event. Drawings could also be cross-referenced through composition and general disposition of their parts or through the introduction of significant details in their background as a way to pass extradiegetic commentary on the events of the story: the explicit formal parallelisms between 'Oliver asks for more' and the hungry Oliver's introduction into Fagin's den in *Oliver Twist*, as well as the proleptic hint to the fall of Emily implicit in the Faust-scene hanging on the wall in 'I make the acquaintance of Miss Mowcher' in *David Copperfield* are examples of this practice. Illustrations could further be of great use to establish intertextual connections with works of the literary canon for purposes of symbolic or "emblematic" comment: the reference to Goethe's *Faust* in the above-mentioned illustration or to the Bible in *David Copperfield*'s 'Martha' (through the background pictures of Magdalen's repentance and Eve's temptation) work exactly to this end.

As we see, the exploitation of the double reading implicit in the interplay of word and image offered the author many possibilities of sophisticated semiotic practice, of which the previous ones are only some possible instances. But whatever the strategy employed, the production of the illustrated novel responded to a logic of close interpenetration between its visual and verbal dimension: a col-

¹³ *Oliver Twist*, Harmondsworth, Penguin, 1985, pp. 65-66.

laborative work-in-progress whereby the readers' fictional awareness could be enhanced and a more emphatic moral commentary brought home.

However, the issue of Dickens's pictorialism goes well beyond its complement of illustrations and extends further within the limits of the written text itself, touching on questions of narrative construction and technique. We could say that the material collaboration of picture and word in the form of his novels complements a distinctive collaboration of narrative and picture within the verbal domain itself. Recent discussions of the visual qualities of Dickens's narrative style have taken their chief clue from Ejzenštejn's famous essay on Dickens and Griffith, where the influence is successfully argued from Dickens to Griffith to Ejzenštejn and beyond.¹⁴ But even without resorting to the anachronistic analogy of the cinema, as Taylor Stoehr for example does when he points out the paradoxically static nature of Dickens's descriptions of action owing to their photographic accuracy,¹⁵ it is possible to trace a close parallelism with a contemporary tradition of reading the London scene developed by urban painters in the wake of William Hogarth. The comparison is no haphazard one, for even Dickens's contemporaries spoke of Hogarthian touches in his narrative, and found a great similarity between the two not only in thought and power of description but also in the quality of their style.¹⁶

A review of the work by the two artists actually reveals a surprising similarity in local techniques, foremost among them the accumulation of multifarious details in the one scene for the intensification of a single meaning and the almost allegorical use of visual particulars asking for close and protracted scrutiny. But even more than that, it is in a pervasive animism – a striking combination of energetic imaginative vision and a curious play of humour – and in a peculiar art of characterization that isolates the distinctive feature and develops it to the point of caricature that a common background of visual sensitivity and representational style may be discerned.

John Harvey, for example, points out how much the Wine-shop chapter in *A Tale of Two Cities*, with its grim atmosphere and montage-like structure, draws on one of Hogarth's most terrific pic-

¹⁴ SERGEJ EJZENŠTEJN, "Dickens, Griffith e noi", in *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, a cura di P. GOBETTI, Torino, Einaudi, 1964, pp. 172-221.

¹⁵ TAYLOR STOEHR, *Dickens: the Dreamer's Stance*, Ithaca, New York, 1965.

¹⁶ For the relationship between Hogarth and Dickens, as well as Cruikshank and Browne, see J. Harvey, *Victorian Novelists....*, ch. 2 and 3; M. Meisel, *Realizations....*, ch. 1, 2 and 7.

tures, "Gin-Lane", where a host of concurring images and juxtaposed particulars convey with full force the sense of misery and degradation resulting from drink.¹⁷ But also a passage like the *incipit* of *Bleak House* with its paratactic construction and the obsessive anaphoric pattern centred on the image of a thick fog shows how much Dickens relied on visual, besides verbal, emphasis to bring his point home:

London. Michaelmas term lately over, and the Lord Chancellor sitting in Lincoln's Inn Hall. Implacable November weather. [...] Fog everywhere. Fog up the river....; fog down the river.... Fog on the Essex marshes, fog on the Kentish heights....fog lying out on the yards.... Fog in the eyes and throats of ancient Greenwich pensioners.... Chance people on the bridges peeping over the parapets over a nether sky of fog, with fog all around them.... Gas looming through the fog in divers places in the streets.... [...]....and the dense fog is densest....near....the threshold of a leaden-headed old corporation: Temple Bar. And hard by Temple Bar, in Lincoln's Inn Hall, at the very heart of the fog, sits the Lord High Chancellor in his High Court of Chancery. Never can there come fog too thick....to assort with the groping and floundering condition which this High Court of Chancery....holds, this day, in the sight of heaven and earth.¹⁸

Here, the many details, rather than heaped cluster-like, are carefully juxtaposed in a sort of linear progression taken in from a consistent but shifting point of view. The bird's eye view of the town held tight in the grip of the fog is progressively restricted to a more limited perspective, fixed in individual shots that follow the direction of the observer's glance. Plunged himself into the muffled atmosphere of the ghastly streets, the reader is slowly but inexorably drawn towards the centre of the scene, the metaphorical if not real source of the suffocating mists that envelope the town. Placed 'at the very heart of the fog' as the final vista of the slow-moving descriptive crescendo, the House of Chancery emerges from the surrounding haze only to appear as a monstrous mythic creature, stunning people's senses through its miasmatic breath before crushing them in its claws: the terrifying imaginative origin of all social injustice, all material and spiritual plight that afflicts fellow human beings. In the careful accumulation of visual details and in the subtle shift between superimposed levels of reading, Dickens thus materializes a powerful central image visually conveying the idea of the ruthless destruction of man's emotive and moral integrity brought about by the aseptic and impersonal English judicial system.

¹⁷ J. HARVEY, *Victorian Novelists....*, pp. 55-59.

¹⁸ *Bleak House*, London, Mandarin, 1991, p. 1-2.

Such stylistic resources can be found again in another notable chapter of *Bleak House* (ch. 47) where Jo's death is represented in a montage of verbal, visual, and auditory elements: the cart, which occurs first as a punning simile for his hard-to-draw, rattling breath, and recurs as progressively heavier, breaking down, dragging, nearly giving up, and shaken to pieces; "moving on", a police phrase that the novel had earlier transformed from a casual remark into a distillation of social injustice, here given its final, mortal significance; prayer and knowing "nothink" in repeated conjunction, these also rich with the echoes of previous contexts; and (the final elements to enter the montage), the dark, and the light that is coming. In the end the cart, the dark, the prayer, the light, rising to a rhythmic climax, produce a violent foreshadowing of death.

The organization of verbal-thematic elements to achieve effect in the above scene is perhaps more rhetorical than strictly pictorial. But the result is an analytic, metonymic exfoliation of an event so as to command a time of presentation commensurate with its significance. Details seem to be ordered by contiguity, though marshalled by rhetoric, especially by the repeated use of the anaphora, which points to their cumulative significance. Borrowing T. Stoehr's words, "it almost seems as if one thing does not lead to another, but everything exists at once, juxtaposed, superimposed, articulated in the consciousness by the anaphoric pattern."¹⁹ Montage thus provides the model for a description of how the multiple narrative lines are organized: it is the principle behind the variation upon iterated verbal motifs which constitutes a peculiar poetic dimension in Dickens's narrative style.

But there's another aspect of Dickens's art that can be traced back to his close connection with Hogarth's painting style: I am talking of that art of characterization that singles out one particular trait and imaginatively develops it almost to the point of grotesque. Who can forget the memorable train of characters that Dickens's exuberant imagination has left us for our enjoyment? His whole work literally overflows with idiosyncratic beings fixed on the page and in our memory in their fantastic, unique individuality.

This art of word-portraiture, as it has recently been defined by Flaxman,²⁰ owes much to the 18th-century tradition of characters in which the author sketched a variety of representative 'types' in a series of brief prose vignettes. But quickly learning and turning to

¹⁹ T. STOEHR, *Dickens...*, p. 229.

²⁰ RHODA FLAXMAN, *Victorian Word-Painting and Narrative*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1987.

his own use Scott's lesson for whom 'character' meant not only physical traits but above all "habits, manners and feelings" of those portrayed, as made clear in his postscript to *Waverly*,²¹ Dickens developed an art of the individual portrait which tended to absorb narrative and dramatic intent. All his characters somehow bear on their external appearance the unmistakable stamp of their inner disposition, which shows through their bodily traits and comes to shape their whole being. Such word-portraits, incorporating in their visual perspective a further dramatic dimension, help towards the *denuouement* of the story foreshadowing future developments wherein these characters will possibly play a decisive role.

Miss Murdstone's description in *David Copperfield*, for example, alerts the reader to her probable oncoming role as an opponent to David's fairy-tale romance:

It was Miss Murdstone who was arrived, and a gloomy-looking lady she was; dark, like her brother, whom she greatly resembled in face and voice; and with very heavy eyebrows, nearly meeting over her large nose, as if, being disabled by the wrongs of her sex from wearing whiskers, she had carried them to that account. She brought with her two black boxes, with her initials on the lids in hard brass nails. When she paid the coachman she took her money out of a hard steel purse in a very jail of a bag which hung upon her arm by a heavy chain, and shut up like a bite. I had never, at that time, seen such a metallic lady altogether as Miss Murdstone was.²²

An unfeeling and dehumanized being, Miss Murdstone is indelibly impressed on our mind. Her word-portrait is internally consistent, and the very opposite of enchantment, rather closer to the horrific fantasy of the stepsisters of *Cinderella* or the Queen in *Snow White*. Repeated adjectives emphasize the quality of hardness, darkness and coldness that sit on her whole person, and David's final comment summarizes the total effect. This single paragraph establishes a context for every subsequent appearance of Miss Murdstone; her role in the novel is that of a consistent antagonist to David, both in his relationship to his own mother, and later, to Dora, and this comes out effectively in our first encounter with her. So it happens that her description, here in the form of word-portraiture, contributes directly to the general theme of the conflict between the world of the mind and that of the heart which is pivotal to the symbolic world of the novel, while further providing the story with a

²¹ SIR WALTER SCOTT, *Waverly; or, 'Tis Sixty Years Since*, Harmondsworth, Penguin, 1985, p. 493.

²² *David Copperfield*, Harmondsworth, Penguin, 1985, p. 97.

vivid extra dimension that is perfectly suited to Dickens's iterative style.

I have thus far argued that Dickens's typical montage of constituent detail and figurative emblematic elements suggests the available English tradition of narrative painting stemming from Hogarth. But, as an end to this section, I would also like to point out how much his peculiar way of organizing and rendering experience, and particularly the adoption of a shifting viewpoint of a narrator functioning as camera-eye, may also reveal an affinity with other modes of visual representation indigenous to the age, notably the Panorama and the Diorama, both 19th-century inventions that through a combination of art and technology tried to effect a simultaneous perception of spatial and temporal movement.²³

The Panorama, Robert Barker's invention (1787-89), placed the spectator in the centre of a circular painting in a building of the same form, requiring him to turn round through 360 degrees to take in the whole. Since the scene often represented great public events, like the *Battle of Waterloo* (1816) and the *Procession of the Coronation of George IV* (1822), a temporal element might come into play through the discreet incorporation of successive phases in the same scene, despite the presumption of synchrony.

The Diorama, on the contrary, brought movement to the spectators and change to the picture, but paradoxically. It was the turn of the audience now to be moved passively from one picture to another by means of a revolving chamber that, holding the spectators in their seats, moved through special partitions all around the scene, in its turn pre-arranged to enact a variety of effects through changes of illumination and perspective. The painter Leslie, objecting to the illusionism of all such forms, contrasted the strange stillness and silence of the Panorama with the effect of the Diorama "where the light and shade is varied by movement and the water is made to ripple."²⁴

²³ The best, most comprehensive modern account of the Panorama and related spectacles is in chaps. 10-15 of RICHARD ALTICK's *Shows of London*, Cambridge, Mass., 1978. Altick also calls attention to the effect of these shows on literature and their interplay with theatre. On the Diorama, see also HELMUT and ALISON GERN-SHEIM, *L.J.M. Daguerre: the History of the Diorama and the Daguerrotype*, New York, 1968. An interesting book dealing with the development of various techniques of vision in the 19th century is JONATHAN CRARY, *Techniques of the Observer*, Cambridge, Mass. and London, England, MIT Press-October Books, 1991.

²⁴ C.R.LESLIE, *A Hand-Book for Young Painters*, London, 1855, p. 4; quoted in M. MEISEL, *Realizations...*

The Panorama and the Diorama required special buildings and were limited by that fixity. But trying to overcome the problem and make them available to a wider public, alternative solutions were worked out based on the creation of moving pictures: either a 'moving panorama' that unrolled before a stationary audience, or a 'diorama' framed by a proscenium and moving horizontally or vertically, apt for enactment in a theatre. Moving themselves, these theatrical dioramas achieved, to use a phrase again by T. Stoehr, "a cinematic rendering of continuous space in continuous time,"²⁵ and gave the spectator – despite his bodily fixity – an illusion of relative motion in which he functioned as a moving eye.

Dickens's interest in these shows combining picture and motion comes out in a paper written for *The Examiner* on the "Geographical Panorama of the Mississippi and Missouri rivers." Dickens writes of the Panorama that "it is not remarkable for accuracy of drawing, or for brilliancy of colour, or for subtle effects of light and shade, or for any approach to any of the qualities of those delicate and beautiful pictures by Mr. Stanfield which used, once upon a time, to pass before our eyes in like manner."

But it is a picture three miles long, which occupies two hours in its passage before the audience. It is a picture of one of the greatest streams of the known world, whose course it follows for upwards of three thousand miles. It is a picture irresistibly impressing the spectator with a conviction of its plain and simple truthfulness, even though that were not guaranteed by the best testimonials. It is an easy way of travelling, night and day, without any inconvenience from climate, steamboat company, or fatigue, from New Orleans to the Yellow Stone Bluffs (or from the Yellow Stone Bluffs to New Orleans, as the case may be), and seeing every town and settlement upon the river's banks, and all the strange wild ways of life that are afloat upon its waters...

It would be well to have a panorama, three miles long, of England. There might be places in it worth looking at, a little closer than we see them now; and worth the thinking of, a little more profoundly. It would be hopeful, too, to see some things in England, part and parcel of a *moving* panorama; and not of one that stood still, or had a disposition to go backward.²⁶

Dickens here recognizes qualities in the form pertinent to his own art. He recognizes that in the moving panorama – where assemblages of particulars, contiguous but discrete, unite in a moving contiguity – sweep and scope are not incompatible with a close attention to local detail, where much of the immediate interest lies.

²⁵ T. STOEHR, *Dickens:...*, pp. 15-19.

²⁶ "The American Panorama", in *Miscellaneous Papers*, vol. 1, London, Chapman & Hall Ltd., 1911, pp. 139-141.

He recognizes that, as in the novel, the representation combines simultaneity and succession, and all motion is relative to the spectator. But beyond such matters, when Dickens moralizes the technical characteristics of the panorama (as he does in his last remarks), he is also seeking to uncover its further mimetic potential, liberating the intrinsic idea of the moving panorama from its ordinary material form. In the end he dissolves the distinction between a potential panorama of England and England itself.

No novel of Dickens can be said to be built on a literal imitation of dioramic or panoramic effect, but both enter his conception of the reality he wishes to represent, the means whereby it can be represented, the experience of the reader before and in the scene, and the social ends to which a work of mimetic representation may be directed. His first novel, *The Pickwick Papers*, takes its readers on a coaching tour of the Southern and Eastern counties; and his last completed, *Our Mutual Friend*, seems ambitious to represent the whole of England in a moralized landscape, ranged along the navigable banks of a temporalized river. Thus, panoramic and dioramic models affect the style, the form, and the scope of Dickens's fiction.

Dramatic Climaxes

Any attempt to generalize on the collaboration of narrative and picture in Victorian fiction is considerably complicated by the concurrent dominance of a pictorial dramaturgy. In the theatre, situation took the place of action as the prime constituent of a play, and it came to be associated with an art of effect that aimed at the creation of striking situations through a use of the stage proscenium as a veritable picture-framework. In other words, the plays developed through a series of visually-arrested scenes that, exploiting the technique of the dramatic *tableau*, composed the actors in legible symbolic configurations, summarizing or punctuating the story at climactic moments. Each situation then, while dissolving, did not lead into consequent activity, but rather to a new distribution of elements (a new 'picture') on the stage.²⁷

Victorian drama often provided contemporary novelists with an explicit metaphor for the art of novel-writing. The so-called Newgate and Sensation novels of Bulwer-Lytton, Ainsworth, Collins and

²⁷ For a thorough description of the social and literary background of 19th-century drama along with a detailed analysis of its techniques and acting styles, see *The Revels History of English Drama, VI, 1750-1880*, London, Methuen, 1975.

Reade in particular were saturated with the climate of the stage. Ainsworth, in his introduction to his novel *Rookwood* (1836), observes:

The novelist is precisely in the position of the dramatist. He has, or should have, his stage, his machinery, his actors. His representation should address itself as vividly to the reader's mental retina, as the theatrical exhibition to the spectator. The writer who is ignorant of dramatic situation and its effects, is unacquainted with the principles of his art, which require all the adjuncts and essentials of the scenic prosopopeia. [...] [The novel] is a drama, with descriptions to supply the place of scenery.²⁸

Wilkie Collins, who became a successful dramatist in his own right in the Sixties and Seventies, early in his career also fully declared a similar faith in the dedication of *Basil* (1852): "Believing that the Novel and the Play are twin-sisters in the family of fiction; that the one is drama narrated, as the other is a drama acted; and that all the strong and deep emotions which the Play-writer is privileged to excite the Novel-writer is privileged to excite also, I have not thought either politic or necessary, while adhering to realities, to adhere to every-day realities only."²⁹ By the time he wrote *No Name* (1862-63), he significantly chose to organize his fiction into eight localized 'scenes' (with epistolary links "Between the Scenes"), each developing or achieving a seemingly fixed configuration as a situation.

Responsive to the appeal of this popular practice of hybridization, Dickens also experimented with the direct integration of dramatic effects in the texture of his fictions, and indeed most of his works reveal a relish for the theatrical gesture or the striking situation which may definitely be seen as a legacy of the common (melo)dramatic sensitivity of the age.³⁰ An all-too-rare glimpse into his own thinking on this matter may be found in the distinction he proposed in a defence of some French paintings at the Paris Exposition Universelle

²⁸ *Rookwood: A Romance*, 4th ed., London, 1836, pp. xii-xiii.

²⁹ *Basil*, Leipzig, Tauchnitz, 1862, p.VI-VII. In the preface to his first novel *Antonina* (London, 1850) Collins uses the language of painting to describe his work (p. XII).

³⁰ A basic reference that deals with this aspect of Victorian culture is PETER BROOKS, *The Melodramatic Imagination*, London, New Haven, 1976. See also Michael Irwin "Readings of Melodrama", in *Reading the Victorian Novel: Detail into Form*, ed. by Ian Gregor, London, Vision Press, 1980, pp.15-31. Among the Italian contributions on this topic, a good study is the miscellaneous volume edited by C. Pagetti and M.T. Chialant *La città e il teatro. Dickens e l'immaginario vittoriano*, Roma, Bulzoni, 1988.

of 1855, paintings whose merits included "a vigorous and bold Idea" but which English viewers, even "the more educated and reflective" had dismissed as "theatrical." In this paper, Dickens makes a distinction between a dramatic picture and a theatrical picture, "conceiving the difference....to be, that in the former case a story is strikingly told, without apparent consciousness of a spectator, and that in the latter case the groups are obtrusively conscious of a spectator, and are obviously dressed up, and doing (or not doing) certain things with an eye to the spectator, and not for the sake of the story,"³¹ even though the artist is always evidently bent on the creation of a striking effect. As in the case of "The American Panorama", Dickens's distinction readily lends itself again to a discussion of his own fictions.

Practising a fictional style of the rhetorical and declamatory statement, Dickens makes use of *theatrical* effect according to his own definition. His characteristic performer is very much a conscious performer, to be perceived and enjoyed as such. In *David Copperfield* the theatrical picture wherein Agnes announces Dora's death (ch. 53) clearly betrays its declamatory stance. When Dora's Jip falls dead with a plaintive cry, David cries:

"Oh Agnes! Look, look here!"

– That face, so full of pity, and of grief, that rain of tears, that awful mute appeal to me, that solemn hand upraised to Heaven!

"Agnes?"³²

As we clearly perceive, the gestures are here for an external spectator, and a consciousness of this fact on the part of the author shows through, even though the characters themselves do not seem to be acting out on purpose.

Such is not the case, however, with the most theatrical scene of the novel, Micawber's denunciation of the villain Heep (ch. 52). There Micawber glories in his "performance" (so labelled) and his theatrical attitude keeps consistent with the character also when he departs from his script, pointing his ruler "like a ghostly truncheon" or wielding it like a broadsword while denouncing Heep as "the most consummate villain that ever lived." Heep's behaviour, with his final pause at the door for an exit speech ("Copperfield, I have always hated you.....Micawber, old bully, I'll pay *you!*") is quite in keeping with the structure of the *tableau*, and also visually counter-

³¹ "Insularities", in *Miscellaneous Papers*, vol. 2, London, Chapman & Hall Ltd., 1911. pp. 80-86.

³² *David Copperfield*, pp. 838-839.

pointed by Micawber's theatrical posture as "supremely defiant of him and his extended finger, and making a great deal of his chest until he had slunk out at the door." ³³ As we see, conscious performance has been built into these characters and they properly act their part, allowing Dickens to expand on the moment and exploit the climactic situation to unravel the thread of the story.

Elsewhere, just the presence of internal spectators is enough to justify the theatrical effect of a scene. When David and Steerforth break in on the Peggotty household (ch. 21), they catch a scene that functions very much like another verbal *tableau*, where the characters are momentarily arrested in a significant grouping described in terms of a 'picture':

Mr. Peggotty, his face lighted up with uncommon satisfaction, and laughing with all his might, held his rough arms wide open, as if for little Em'ly to run into them; Ham, with a mixed expression in his face of admiration, exaltation and a lumbering sort of bashfulness that sat upon him very well, held little Em'ly by the hand, as if he were presenting her to Mr. Peggotty; little Em'ly herself, blushing and shy, but delighted with Mr. Peggotty's delight, as her joyous eyes expressed, was stopped by our entrance (for she saw us first) in the very act of springing from Ham to nestle in Mr. Peggotty's embrace. In the first glimpse we had of them all, and at the moment of our passing from the dark cold night into the warm light room, this was the way in which they were all employed: Mrs. Gummidge in the background, clapping her hands like a madwoman. ³⁴

The theatricalism of this "little picture" is made a matter of comment. When he brings the story of Ham and little Em'ly up to date for his visitors, Mr. Peggotty concludes: "Then Missis Gummidge, she claps her hands like a play, and you come in. There! The murder's out!" The scene exists as a *tableau* to the beholders, however, and makes an effect only by virtue of the interruption; and of course David and Steerforth, Em'ly future seducer, interrupt the scene in more ways than one. The real drama lies not in the *tableau* as such, but in the certainty of its imminent waning away – "so instantaneously dissolved.....that one might have doubted whether it had ever been" ³⁵ – when the spectators enter the picture. The interruption is thus charged with a function in the larger progression of the story and through the means of its creation the *tableau* acquires a significance beyond itself.

Even though *David Copperfield* occupies a central position in the

³³ *David Copperfield*, p. 829.

³⁴ *David Copperfield*, p. 369.

³⁵ *David Copperfield*, p. 369.

discussion of Dickens's theatricalism because of the striking series of situational *tableaux* through which it develops, such scenes may be found interspersed throughout Dickens's works. Let us just think of Estella and Miss Havisham's fierce confrontation in ch. 38 of *Great Expectations*, where Estella's cold indifference and self-possessed immobility is visually and dramatically set against Miss Havisham's wild discomposure, the whole taken in through the eyes of an astonished and dumb-struck Pip. Or of the ironic theatrical self-consciousness of the "grand pictorial composition" (so called) in *Little Dorrit* II, 3, where the Dorrits (now wealthy) encounter Mrs. Merdle in the wrongful possession of their rooms. Or even, in the same book, of the multiple textual accretions of the central image of Amy holding to her childish breast her father in the Marshalsea Prison (ch. 19), contributing dramatically *and* pictorially to the spinning of the symbolic texture of the novel.³⁶ By this time, the positive side of Dickens's definition of a dramatic scene, one where "a story is strikingly told," has achieved a more integral unit with the currents of deeper meaning, as 'effect' has come to be more and more organically related to the important themes and central developments of the story.

If, as M. Meisel says, "neither probability nor the logic of necessity justifies the dramatic sensation,"³⁷ in his later and maturer novels Dickens increasingly grounded it thematically and poetically in the generative metaphors of his narrative. Picture and dramatic effect came to be assimilated into his art to the point of becoming distinctive features of his own style: a melodramatic, exuberant and redundant style which actually fed on shared structures in the representational arts of the Victorian period.

³⁶ This novel holds a central place in both Meisel's and Flaxman's works. But whereas the former focusses on its actual pictorial antecedents (notably, the well-known painting of *The Roman Daughter*) and sees it as a symbolic transcoding of that central image, the latter deals with the use of word-painting as visual subtext to the narration and particularly concentrates on the light/shade metaphor.

³⁷ M. MEISEL, *Realizations...*, p. 83.

Cristina Ossato

TWO EASTERN INFLUENCES ON MARGARET FULLER'S WRITINGS

1. *Identity of Opposites, a multi-faceted link: Margaret Fuller and Vedanta Philosophy*

Those who are acquainted with Margaret Fuller and her era, cannot deny that her belief in the concept of identity was mostly molded and steadily nurtured by two main currents of thought which contributed to the creation of American Transcendentalism: Neo-platonism and German philosophical idealism.

On the one hand, Thomas Taylor's assertion that the divine spirit streamed down into, and shone forth in all creatures below, provided Fuller with the Neoplatonic concept of matter as the symbol of spirit, i.e. every natural object had a meaning which transcended the transitory natural world and it was to shed light on the immortal permanence of spiritual reality¹.

¹ Thomas Taylor (1758-1835) was a self-taught Neo-platonist who was much admired in the United States. He first translated Plotinus into English and consequently he fostered the spreading of his ideas, such as the theory of Emanation, of the All-soul, and of the symbolic function of Nature. See *Emerson and Asia*, by F.I. Carpenter, Cambridge: Harvard University Press, 1930, pp. 40-42 and also *Beneath the American Renaissance: the Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*, by S.D. Reynolds, New York: A. Knopf, 1988; *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, by M.H. Abrams, New York: W.W. Norton & Co., 1971.

M. Fuller mentioned her reading of T. Taylor's translations in a letter dated November 23, 1844, to her brother Richard M. Fuller. According to R.N. Hudspeth, in *The Letters of Margaret Fuller*, New York: Cornell University Press, 1984, vol. 3, p. 248, M. Fuller probably read his *Classical Tracts*, London, 1831, or *The Mystical Initiations; or Hymns of Orpheus*, London, 1787.

An exemplary poem by M. Fuller, conveying – among others – Neoplatonic influences, is *The One in All, in Life Without and Life Within; or Reviews, Narratives, Essays and Poems*, ed. by A.B. Fuller, Boston: Brow Taggard & Chase, 1860, pp. 390-393.

On the other hand, the spokesmen of German idealism (Schiller, Goethe, Lessing, Tieck, Richter, Novalis) chiefly known through Coleridge's and Carlyle's works², instilled in Fuller the conviction of the primacy of practical reason (intuition) over understanding, as a way to trust man's own God-given inner voice and to apprehend that "The All is neutralized in the One only."³

There is however, a third compelling influence on Fuller's belief in the principle of identity which one should keep in mind: Vedanta philosophy.

Vedic literature and Vedantic philosophy reached America as early as the last decade of the 18th century⁴ and within half a century American interest in Vedic literature and ideas gradually intensified, culminating with R.W. Emerson's and H.D. Thoreau's publishing of selected translations of *The Heetopades of Veshnoo Sarma*⁵ and *The Laws of Manu*⁶, in *The Dial* of July 1842.

Thanks to a letter dated December 31, 1842⁷, which R.W. Emerson wrote to Fuller, we learn that she lent him the two above-mentioned Indian books⁸.

² "In the early 1830s it was all but impossible to buy a German book in an American bookstore. It was not until Coleridge's *Friend, Biographia Literaria* and *Aids to Reflection* had been published in America in 1829 and Carlyle's essay on Schiller, Goethe and Richter had appeared in the English periodicals, that Margaret Fuller and James Freeman Clarke began to listen seriously to Hedge's encomiums on German literature and his repeated offers to put his library at their disposal." See *Margaret Fuller: from Transcendentalism to Revolution*, by P. Blanchard, ed. by M. Lawrence, Reading (Massachusetts), 1987, p. 66.

³ See M. Fuller's poem *The One in All*, cit..

⁴ *Early American Interest in Vedanta*, by J.P. Rao Rayapati, London: Asia Publishing House, 1973, p. 1.

⁵ *The Heetopades of Veshnoo Sarma in a Series of Connected Fables, Interspersed with Moral, Prudential and Political Maxims*, trans. by Charles Wilkins, Bath, 1787. See *The Journals and Miscellaneous Notebooks of R.W. Emerson (1819-1847)*, ed. by W.H. Gilman, A.R. Ferguson, H. Hayford, R.H. Orth, J.E. Parsons, A.W. Plumstead, Cambridge (Massachusetts): The Belknap Press of Harvard University Press, vol. 8, p. 14 and R.W. Emerson's *Uncollected Writings*, ed. by C.C. Bigelow, New York: The Lamb Publishing Company, 1912, pp. 65-70.

⁶ R.W. Emerson's *Journals* in 1836 abound with Manu's maxims, probably taken from *Institutes of Hindu Law: or the Ordinances of Menu*, in *The Works of Sir William Jones*, London, 1825.

⁷ *The Letters of Ralph Waldo Emerson (1813-1881)*, by R.W. Emerson, ed. by R.L. Rusk, New York: Columbia University Press, 1939, vol. 2, p. 108.

⁸ M. Fuller's first reference to the East, blending bewilderment and wonder, curiosity and emotional response, dates back to a letter dated March 5, 1826, which she wrote to Susan Prescott as to her opinion of Charles Brockden Brown's *Ormond*. To her, the Oriental setting (Russia) became the proper stage for the dramatization of those passions (rape and war) whose common denominator

Moreover, we can infer that it is through these Indian writings that Fuller enlarged and widened her horizons, grasping the pivotal tenet around which Vedanta philosophy turns: the principle of Atman/Brahman identity.

According to this principle, Brahman – the Sanskrit word for the Absolute, the Ultimate Reality⁹ – is non-dual, but nevertheless, manifest in the ordinary world of multiplicity. As a passage in the *Shvetashvatara Upanishad* suggests, Brahman is both immanent and transcendent:

Thou art the fire
Thou art the sun
Thou art the air

appeared to be violence, savagery and lack of moral scruples. See *The Letters of Margaret Fuller*, cit., vol. 1, p. 153; see also Fuller's enthusiastic critical essay entitled *Brockden Brown's Novels*, which appeared in *The Daily Tribune* of July 21, 1846, in *The Critical Essays of Margaret Fuller from the New York Tribune*, a published thesis in 2 vols. by W. Robb Ebbitt, Providence R.I.: Brown University, 1943, vol. 2, pp. 421-425.

On January 3, 1828, Fuller wrote again to Susan Prescott communicating her reading of Rammohun Roy's *The Precepts of Jesus; or the Guide to Peace and Happiness*.

R. Roy (1774-1833) was a brilliant Hindu reformer, and significantly he was one of the earliest Hindus to travel to the West. Although he advocated the principles of Vedanta philosophy, he was deeply attracted by Christian Unitarians, in that they professed the unity of the godhead (a warrant against the "metaphysical perversion" of polytheism) and the God-given moral sense, that was ultimately reliable as a guide to action in this world (metaphysics and speculative theology were thus subordinated to ethics). On the other hand, it seems that the Unitarian concern with Asiatic thought began with R. Roy: having ascertained that R. Roy's views were close to theirs, the Unitarians looked on him as a means of expansion of their beliefs in India.

In *The Precepts of Jesus; or the Guide to Peace and Happiness*, R. Roy carefully selected a large number of the moral precepts of the Savior from the Four Gospels and translated them into Sanskrit and Bengalese "in order to convince them (his countrymen)" of "the unity of God and absurdity of idolatry." In any event, the book, which was published in 1820, became an object of controversy between the Unitarians and the Baptists, as *The Christian Register* in 1821 and 1822 reported: see the issues dated Boston, April 20, 1821, n° 1; Boston, December 7, 1821, n° 17; Boston, June 7, 1822, n° 43; Boston, July 7, 1822, n° 43; Boston, July 12, 1822, n° 48; Boston, July 26, 1822, n° 50; Boston, August 2, 1822, n° 51; Boston, August 9, 1822, n° 52; Boston, August 16, 1822, n° 1; Boston, August 23, 1822, n° 2; Boston, August 30, 1822, n° 3.

⁹ "According to non-dualistic Vedanta, the Absolute is merely the Absolute. The Absolute is not God. The Vedantic Absolute is undefinable, whereas God in every religious system is definable. Confessional creeds are a good example of man's attempts at defining God. The Vedantic Absolute is without attributes." See *Early American Interest in Vedanta*, cit., p. 11.

Thou art the moon
Thou art the starry firmament
Thou art Brahman Supreme;
Thou art the waters – Thou
The *creator* of all
Thou art woman; Thou art man;
Thou art the youth, thou art the maiden
Thou art the old man tottering with his staff.
Thou facest everywhere.
Thou art the dark butterfly
Thou art the green parrot with red eyes,
Thou art the thunder-cloud, the season, the seas.
Without beginning art thou
*Beyond time, beyond space*¹⁰.

Brahman, that is, the Self-existent, is both the Supreme Creator and the created thing¹¹: in its higher transcendent reality, it is absolutely indescribable, whereas in its immanent manifestation it can be grasped only by overcoming its magic power MĀYĀ, the one setting in motion the unending stream of life, real only as a phenomenon, whose secret is “this identity of opposites. (...) Māyā is a simultaneous-and-successive manifestation of energies that are at variance with each other, processes contradicting and annihilating each other.”¹²

What MĀYĀ veils and hides from man is his true nature (Atman) and the realization of the identity between the true Self (Atman) and the Self of the world (Brahman)¹³. In other words, Atman is both the individual self and the Supreme Self that is identified with Brahman.

The individual's aim becomes thus the pursuit of the knowledge

¹⁰ Taken from the *Upanishads*, trans. by S. Prabhavananda and F. Manchester, in *Mysticism and Philosophy*, by W.T. Stace, Philadelphia – New York: J.B. Lippincott Company, 1960, p. 209.

¹¹ “Then the sole self-existing power, himself undiscerned, but making this world discernible, with five elements and other principles of nature, appeared with undiminished glory, expanding his idea or dispelling the gloom.” See *Manava Dharma Sastra or the Institutes of Manu*, trans. by Sir W. Jones, ed. by G.C. Houghton, Madras: Law Bookseller & Publisher, 1863, chap. I, p. 2.

¹² Taken from *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, by H. Zimmer, ed. by J. Campbell, in *Early American Interest in Vedanta*, cit., p. 20.

¹³ “He whom the mind alone can perceive, whose essence eludes the external organs, who has no visible parts, who exists from eternity, even HE, the soul of all beings, whom no being can comprehend shone forth in person”; “Thus the man who perceives in his soul the supreme soul present in all creatures, acquires equanimity toward them all and shall be absorbed at last in the highest essence, even that of the Almighty himself.” See *Manava Dharma Sastra or the Institutes of Manu*, cit., chap. I, p. 2; chap. XII, p. 343.

of the Self¹⁴: the achievement of a self-consciousness that sets man free from the deceiving ultimacy of MĀYĀ, and consequently from the painful cycle of rebirths (SAMŚĀRA).

It is against this Vedantic concept of identity that we must measure the philosophy of identity in the writings of Margaret Fuller.

In her poem *The One in All*, Fuller's clear message is that the multiplicity of objects in the phenomenological world is only apparent, since it belongs to the transient sphere of matter, while the imperishable substance of each thing, the difference-abolishing Truth, is and will always be God:

There are who separate the eternal light
In forms of man and woman, day and night
They cannot bear that God be essence quite¹⁵.

To her, "Nothing can be, nothing has been, except the one Truth that creates the scene"¹⁶: God is then the First Spiritual Source and Root of everything¹⁷, "*The Presence*" who "all their fancies supersedes"¹⁸, the reconciliation of opposites, of paradoxes, for "In the one Truth, each separate fact is true."¹⁹

From the point of view of God (and from that of that man who recognizes his real self, his spiritual side – the soul – as being the divine mark of, and the belonging to God: "the symbol which you seek is found in you", "believe that human nature is the way"²⁰) "The All is neutralized in the One only"²¹, instead "whenever man

¹⁴ "Equally perceiving the supreme soul in all beings and all beings in the supreme soul, he sacrifices his own spirit by fixing it on the spirit of God, and approaches the nature of that sole divinity who shines by his own effulgence." See *ibidem*, chap. XII, p. 338.

¹⁵ Taken from *The One in All*, cit.; and again: "Were it recognized that disease, old age and death are circumstances which can never touch the eternal youth of the Spirit (...) then would he, who is pausing to despair, realize that a new choice can never be counted by the All-wise, and that though a moment's delay against conviction is of incalculable weight, the mistakes of forty years are but as dust or the balance held by an unerring hand, Despair is for time, hope for eternity." Taken from "Later Aspirations (letter to H -)", in *Life Without and Life Within; or Reviews, Narratives, Essays and Poems*, cit., p. 349.

¹⁶ Taken from *The One in All*, cit..

¹⁷ "Let not the tree forget its root....In every inquire, unless sustained by a pure and reverent spirit, he gropes in the dark and falls headlong." See *At Home and Abroad, or Things and Thoughts in America and Europe*, by M. Fuller, ed. by A.B. Fuller, Boston: Crosby, Nichols & C., 1856, p. 156.

¹⁸ Taken from *The One in All*, cit..

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

remains embedded in nature, whether from sensuality or because he is not yet awakened to consciousness, the purpose of the whole remains unfulfilled, hence our displeasure when man is not in a sense, *above* nature.”²²

Therefore, from the point of view of the ignorant man (who lacks the knowledge of the Self) “each symbol is a mask”²³, turning into an unsolvable, sphinx-like riddle; “the life of love (...) a mysterious task”²⁴, blinding instead of bathing him in the clear, dazzling light of Truth; briefly put, that man is bound to remain unaware that “light is dark, hard soft and cold (...) warm.”²⁵

Fuller thus agrees with the Vedantic idea of God as Emanation, the all-encompassing energy, the Ultimate Reality reconciling both its Personal (īshvara) and Impersonal manifestation (Brahman)²⁶; as a consequence, Nature becomes the visible proof of God, his most eloquent metaphorical language, the mediator between heaven and earth.

In any event, she believes not only in a pantheism which maintains both the personal and impersonal manifestation of the Divinity²⁷, but she also relies on the basic tenet of Christian religion, Christ's Incarnation:

²² Taken from M. Fuller's “Credo”, in *Margaret Fuller and Goethe*, by F.A. Braun, New York: Henry Holt & C., 1910, pp. 248-253.

²³ Taken from *The One in All*, cit..

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ As to the fundamental role of the relativity of the point of view, Shankara himself (788-820) – a Vedanta philosopher – wittily exemplified it through the well-known illustration of the rope: “A man may in the dark mistake a piece of rope for a snake and run from it frightened and trembling. Thereupon another man may tell him – be not afraid, it is only a rope, not a snake – and he may then dismiss the fear caused by the imagined snake and stop running. But all the while the presence and subsequent absence of his erroneous notion as to the rope being a snake make no difference to the rope itself.” Taken from *The Vedanta according to Shankara and Ramanuja*, by S. Radhakrishnan, in *The Orient in American Transcendentalism*, by A. Christy, New York: Octagon Books Inc., 1963, p. 89.

²⁶ “The One Absolute, Impersonal existence (...) appears as the Divine Lord, the Personal God, endowed with manifold glories.” Taken from the *Upanishads*, trans. by S. Prabhavananda & F. Manchester, in *Mysticism and Philosophy*, cit., p. 265.

²⁷ As a Personal God, Fuller identified him with the Father, the Creator, detached from his creatures (dualistic interpretation: every form of mystical union between the soul and the godhead would never so much attain to the level of identity as to that of similarity). As an Impersonal God, Fuller identified him with Nature (pantheistic paradox: the identity God/Nature complied with two statements: 1) the world is identical with God; 2) the world is distinct from, that is to say, *not* identical with God). It was this pantheistic paradox which allowed Fuller to accept both the personal and impersonal quality of God, reconciling the Vedantic

The heart and the mind, the wisdom and the will
 The man and woman, must be severed still
 And Christ must reconcile the good and ill ²⁸.

The coming of Christ, marking the reconciliation between matter and spirit, immanence and transcendence, in that he was both the Son of God (Divine Nature) and the son of Man (human nature), provides Fuller with a meaning for, and an answer to the mystery of Incarnation.

If Incarnation transfigures history because Time is made to *be*, which means that it ceases to become (change = not-being), it transfigures itself into eternity, thus time becomes a value, insofar as God manifests Himself through it, filling it with a trans-historical meaning and a soteriological intention ²⁹.

As a matter of fact, Fuller from the very first lines of the poem, highlights the unshattering value of life when saying: "existence is as deep a verity" ³⁰; the truth which it discloses is that of Love, i.e. the

monism or non-duality (Shankara), with Christian dualism. (As to Christian dualism and Vedantic monism, see *ibidem*).

In her poem *The One in All*, cit., Fuller significantly conveys the Personal and Impersonal manifestation of the godhead: "In the one Truth, each separate fact is true / Eternally in one I may view / And destinies through destinies pursue. / This is my tendency; but can I say / That this my thought leads the true only way? / I only know it constant leads, and I obey. / I know one prayer: Give me the truth (...) / Let me not by vain wishes bar my claim / Nor soothe my hunger by an empty name (...) / One presence fills and floods the whole serene (...) / The All is neutralized in the One only."

²⁸ Taken from *The One in All*, cit..

²⁹ *Images and Symbols*, by M. Eliade, New York: Sheed & Ward, 1961, pp. 168-169.

³⁰ Although aware that "nothing can be, nothing has ever been except the one truth that creates the scene", Fuller advocates and cherishes the value of life, of "seeming" ("but say that love and life eternal seem and if eternal ties be but a dream, what is the meaning of that self-same seem?"), because she believes that man's salvation after this earthly existence depends on man's virtuous behaviour, on his re-enactment of Christ's message and life (love).

Her plunging into, and appreciation of life however, clashes with the Vedantic negative vision of this world steeped in sorrow, pain, ignorance and endless rebirth, because time and space (MĀYĀ's outcome) blur man's awareness of what is *only* real and true, his Self (Atman) which is identical with the Ultimate Reality (Brahman): "Time is trouble, and the author of destruction; he seizeth even from afar" (see *The Hitopadesa, Fables and Proverbs from the Sanskrit*, trans. and ed. by C. Wilkins, London: George Routledge and Sons, 1885, p. 44). When Fuller addresses God asking for the acquisition of truth ("the Truth Thou art") since "peace is the soul's desire", she does not want to transcend the categories of time and space to annihilate her individual self through absorption into the Ultimate Reality (MOKSHA). She yearns, instead, for a full-fledged absorption into this existence,

principle of synthesis between heaven and earth, the power which integrates microcosm and macrocosm, the embodiment of which is Christ's life:

Yet to me, a being social and sympathetic by natural impulse, though recluse and contemplative by training and philosophy, the character and life of Jesus have spoken more forcibly than any fact recorded in human history. This story of *incarnated love* has given me the key to all mysteries and showed me what path should be taken in returning to the Fountain of Spirit³¹.

Accepting the basic foundations of Christianity – the mysteries of Incarnation, Trinity³², Resurrection and Salvation through Divine Grace³³ – molding her life according to Jesus' example of love and

since "The Author of all has intended to confine our knowledge within certain boundaries, has given us a short span of time for a certain *probation*, for which our faculties our adapted"; "For one like me, it would be vain / From glittering heights the eyes to strain / I the truth can only know / *Tested* by life's most fiery glow / Seeds of thought will never thrive / Till dews of love shall bid them live." See *At Home and Abroad, or Things and Thoughts in America and Europe*, cit., p. 72, p. 74. And again: "Life is full and nature fair / How canst thou dream of dull despair? / Life is full and nature fair / A dull fancy is despair / But thy heart lies still and tame / For want of what it may not claim." Taken from *Sadness*, a poem by M. Fuller, in *Life Without and Life Within; or Reviews, Narratives, Essays and Poems*, cit., p. 414.

³¹ *Memoirs of Margaret Fuller Ossoli* (1852), ed. by R.W. Emerson, W.H. Channing, J.F. Clarke, New York: Burt Franklin, 1972, vol. 1, p. 171.

³² Fuller boldly criticized Unitarianism in 1841, because during a Sunday sermon, the minister "straightaway uprose (...) to deny mysteries, to deny the second birth, to deny influx and to renounce the sovereign gift of insight, for the sake of what he deemed a rational exercise of will. As he spoke, I could not choose but deny him all through (...)." Again referring to the Unitarians she says: "(they spoke) of the One rather than Three, though that number, if they would let it reproduce itself simply, is of highest significance... Yet the time seems now to have come for reinterpreting the old dogmas. For one, I would now preach the Holy Ghost as zealously as they have been preaching Man and faith instead of the understanding and mysticism instead of & C..... But why go on? It certainly is by no means useless to preach. In my experience of the divine gifts of solitude I had forgotten what might be done in this other way. That crowd of upturned faces, with their look of unintelligent complacency!!." See *ibidem*, pp. 84-85.

³³ "I believe in the genesis of the patriarchs, as given in the Old Testament. I believe in the prophets – that they foreknew not only what their nation longed for, but what the development of Universal Man requires – a Redeemer, an Atoner, a Lamb of God, taking away the sins of the world. I have nothing to say in denial of the story of his birth; whatever the actual circumstances were, he was born of a Virgin and the tale expresses a truth of the soul. I have no objection to the miracles, except where they do not happen to please one's feelings... Why should not a spirit, so consecrate and intent develop new laws and make matter plastic? I can imagine

forbearance, self-denial, obedience and humility³⁴, Fuller regards Christ as the key figure of the Trinity: only through him (= following his example) can man hope to build a safe bridge between the crumbling land of transient matter and the land of eternal spirit, turning his quest for love into a quest for perfection³⁵.

It is clear that if Fuller's principle of identity of opposites starts from the Vedantic and Neoplatonic³⁶ concept of God as Emanation, from which the identity Atman/Brahman (Self/God)³⁷ derives, it

him walking the waves, without any violation of my usual habits of thought. He could not remain in the tomb, they say, certainly not – death is impossible to such a being. He remained upon earth: most true and all who have met him since on the way have felt their hearts burn within them. He ascended to heaven; surely how could it be otherwise?." See *ibidem*, vol. 2, p. 91.

³⁴ "We believe in a Creative Spirit, the essence of whose being is Love. He has created man in the spirit of love, intending to develop them to perfect harmony with himself"; see *Life Without and Life Within; or Reviews, Narratives, Essays and Poems*, cit., p. 200. "If I can give myself up to Him, I shall not be too proud, too impetuous, neither too timid and fearful of a wound or cloud"; see *ibidem*, p. 12. "Happy are they who many losses/ Sore defeat of frequent crosses/ Though these may the heart dismay/ Cannot the sure faith Betray/(...) For the Power to whom we bow/ Has given his pledge, that, *if not now!* They of pure and steadfast mind/ By faith exalted, truth refined/ Shall hear the music, loud and clear/ Whose first notes they ventured here." See M. Fuller's poem *Aspiration*, in *Life Without and Life Within; or Reviews, Narratives, Essays and Poems*, cit., pp. 389-390.

³⁵ "I believe in God, a Beauty and Perfection, to which I am to strive all my life for assimilation". And again: "God (is) Spirit, Life so full as to create and love eternally, yet capable of pause. Love and creativeness are dynamic forces, out of which we, individually, as creatures, go forth bearing His image, that is having within our being the *same* dynamic forces, by which we also add constantly to the total sum of existence, and shaking off ignorance and its effects and by becoming more ourselves, i.e. *more divine*, destroying sin in its principle we attain absolute freedom, we *return to God*, conscious like Himself and as His friends, giving as well as receiving felicity forevermore. In short, *we become gods* and able to give the life which we now feel ourselves able only to receive." See *Memoirs of Margaret Fuller Ossoli*, cit., vol. 1, p. 136; vol. 2, p. 347.

³⁶ It may be interesting to point out that Fuller read *The Laws of Manu* and the *Heetopades of Veshnoo Sarma* by the end of 1842, that is, two years before reading T. Taylor's translations. See the letter dated November 23, 1844, to her brother Richard F. Fuller in *The Letters of Margaret Fuller*, cit., vol. 3, p. 248 and *ibidem*, vol. 2, p. 137.

³⁷ Fuller however accepts only partially the Vedantic theory of the monistic One-All, since the latter postulates the individuality-destroying interchangeability of the soul with God (Atman = Brahman), ensuing from Atman's co-existence with Brahman before the beginning of time. The idea that Atman *is* Brahman and viceversa, would clash with her belief that the soul *is not* God: the soul only contains within itself the same divine substance as God's, it is born, co-exists with the body and advances towards spiritual awareness by acting in time and space. It represents the permanent, *individual* side of man, liable to judgment by its Creator after this

does not stop there: that starting-point represents the vital support for her belief in intuition (the unerring witness of the soul), as a way of apprehending the religious truth (against the rational, empirical method of the Unitarians) and the stock upon which her Christian beliefs can be properly grafted.

Dissatisfied with the Unitarian emphasis placed on the Bible, rather than on Nature, the traditional search for God through scriptural revelation, the dullness and superficiality of the sermons, the "external decorum" of "church-going"³⁸, Fuller craves a renewed sense of the Spirit of God, speaking to and through human beings who believe in the divine origins of their communications³⁹.

Basically confident that religious certainty does not come from a rational acceptance of a body of dogma, but through an individual's private emotional experience of the divine, she boldly and defiantly asserts:

We need (...) to exhibit the religion of universal love, the harmony in the designs of the Creative Spirit, which the coldness of dogmatic theology hides from the heart of the votary⁴⁰.

earthly existence: "I saw how long it must be before the soul can learn to act under these limitations of time and space and human nature; but I saw it must do it – that it must make all this false true – and sow new and immortal plants in the garden of God, before it could return again. I saw there was no self, that selfishness was all folly and the result of circumstance, that it was only because I thought self real that I suffered, that I had only to live in the idea of the All and All was mine." Thus, we can draw the conclusion that Fuller agrees only on a *qualitative* identity Atman/Brahman. See *Memoirs of Margaret Fuller Ossoli*, cit., vol. 1, p. 141.

³⁸ *Ibidem*, vol. 2, pp. 12-14, p. 30, p. 81-83, p. 91; vol. 1, p. 26.

³⁹ It may be interesting to note that Fuller "in the summer 1840 (...) passed into certain religious states" – in R.W. Emerson's words – "which did not impress me as quite healthy, or likely to be permanent." W.H. Channing too perceived a peculiar transformation overcoming her sensitive nature and said, "she had been taught, by a discipline specially fitted to her disposition, to trust the leadings of the Divine Spirit. The result was, that at this period Margaret had become a mystic. Her prisoned emotions found the freedom they pined for in contemplation of nature's exquisite harmonies – in poetic regards of the glory that enspheres human existence, when seen as a whole from beyond the clouds – and above all in exultant consciousness of life ever fluent from the All-Living."

The truth is, that having been pierced by the knife-like delusion of an experience of love with S.G. Ward and of friendship/love with R.W. Emerson, Fuller turns inwardly, trying to open an intercourse with God: "Before, it had seemed as if the Divine only gleamed upon me; but then it poured into and through me a tide of light." See *ibidem*, vol. 1, p. 289; vol. 2, pp. 93-94, pp. 98-99.

⁴⁰ Taken from *The Critical Essays of Margaret Fuller from the New York Tribune*, cit., vol. 1, p. XXXIV, (*The Daily Tribune*, November 28, 1845).

And it is precisely this "religion of universal love"⁴¹ that leads her, on the one hand, to "reverence all religions as necessary to the happiness of man"⁴², in that "all kinds of inspiration and forms of faith, have been made by the power that rules the world to cooperate in the development of mental life with a view to the eternal elucidation of truth"⁴³, and on the other, to highlight the role these religious forms should play:

I will not loathe sects, perversions, systems though I cannot abide in them one moment, for I see that by most men they are still needed. To them, their banners, their tents; let them be fire worshippers, Platonists, Christians; let them live in the shadow of past revelations. But oh Father of our souls, the One, let me seek Thee! I would seek Thee in these forms, and in proportion as they reveal Thee, *they teach me to go beyond themselves*. I would learn from them all, looking only to Thee! But let me set no limits from the past, to my soul or to any soul⁴⁴.

There is no denying that in her eager search for a new, truer relationship between man and God, Fuller is all-receptive, including any philosophical or theological concept that may best respond to the requirements of a Protestant Christian woman⁴⁵, determined to

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Memoirs of Margaret Fuller Ossoli*, cit., vol. 1, p. 136.

⁴³ *The Critical Essays of Margaret Fuller from the New York Tribune*, cit., pp. 164-170, (*The Daily Tribune*, June 25, 1845).

⁴⁴ *Memoirs of Margaret Fuller Ossoli*, cit., vol. 2, p. 91.

⁴⁵ Elizabeth Hoar writing to Hannah L. Chappel on April 3, 1839, thus defines Fuller's religious position: "She is a high-minded and generous servant of Duty, and a Christian (not a *traditional* Christian, not one made by *authority*) in her idea of life." See *The Woman and the Myth*, by B.G. Chevigny, New York: The Feminist Press, 1976, p. 90. Moreover, J.F. Clarke maintains: "Margaret's life had an aim and she was therefore essentially a moral person and not merely an overflowing genius in whom impulse gives birth to impulse, deed to deed: this aim was distinctly apprehended and steadily pursued by her from first to last. It was a high, noble one, wholly religious, almost Christian. (...) It was almost Christian in its superiority to all low, vulgar thoughts and cares, in its recognition of a high standard of duty and a great destiny for man. In its strength, Margaret was enabled to do and bear with patient fortitude what would have crushed a soul not thus supported." See *Memoirs of Margaret Fuller Ossoli*, cit., vol. 1, pp. 132-133. And again in Fuller's preface to *Woman in the XIX Century*, her brother A.B. Fuller remarks: "M. Ossoli was pre-eminently a Christian. If a life of constant self-sacrifice, if devotion to welfare of kindred and the race, if conformity to what she believed God's law, so that her life seemed ever the truest form of prayer, active obedience to the Deity, in fine if carrying Christianity into all the departments of action, if these be proofs of a Christian, then whoever has read her *Memoirs* thoughtfully and without sectarian standards of judgment, must feel her to have been a Christian." See *Woman in the XIX Century*, ed. by A.B. Fuller, New York: W.W. Norton & Co. Inc., 1971, p. 8.

defend the integrity of her thought and action ⁴⁶, through the unfolding of the secrets of the soul, flowing down from the Divine Interlocutor, God himself.

Her claim to religious truth, detached from the Unitarian view that empirical knowledge is an essential aid in justifying faith, may have found corroboration in *The Laws of Manu* and in *The Heetopades of Veshnoo Sarma*; there, the spiritual awakening and release from earthly bondage (MOKSHA) is carried out by the *individual's* effort to transcend the categories of time and space: "studying and comprehending the Veda, practising pious austerities, acquiring divine knowledge of law and philosophy, command over the organs of sense and action, avoiding all injury to sentient creatures, and showing reverence to a natural and spiritual father, are the chief branches of duty which ensure final happiness." ⁴⁷

There, Fuller finds an endorsement for her deep-rooted conviction that religion transcends the empirical sphere of the senses ⁴⁸: the

⁴⁶ "Why bind oneself to a central or any doctrine? How much nobler stands a man entirely unpledged, unbound." See *Memoirs of Margaret Fuller Ossoli*, cit., vol. 2, p. 73.

⁴⁷ *Manava Dharma Sastra or the Institutes of Manu*, cit., chap. XII, p. 337. And again: "Our lives are for the purposes of religion, labour, love and salvation. If these are destroyed, what is not lost? If these are preserved, what is not preserved?"; "He is kind, who guardeth another from misfortune, that is an action, which is free from impurity; she is a woman, who can command herself; he is a worthy person, who is much respected by good men; he is a minister, who doth not behave with insolence and pride; he is happy, who is forsaken by his passions; that is friendship, which is not feigned; he is a man, who doth not suffer his members and faculties to give him uneasiness"; "In this world, raised up for our purification, and to prevent our wandering in the regions below, the resolution to sacrifice one's own life to the safety of another is attained by the practice of virtue"; "Those who yield to their passions will experience evils, even in the wilderness. To restrain the five organs of perception, even in a house, is doing penance. The Habitation of him whose passions are well regulated, and who proceedeth but in such actions as are irreproachable, is as the wilderness of penitence"; "A man should avoid six evils: lust, anger, avarice, pleasure, pride and rashness; for free of these, he may be happy." See *The Hitopadesa, Fables and Proverbs from the Sanskrit*, cit., pp. 41-42, p. 149, p. 223, p. 261, p. 268.

⁴⁸ "Thus having gradually abandoned all earthly attachments, and indifferent to all pains of opposite things, as honor and dishonor, and the like, he remains absorbed in the divine essence"; "He alone who standing obtains a command over his words, a command over his thoughts and a command over his whole body, may justly be called a triple commander: not a mere anchorite, who bears three visible staves. The man who exerts this triple self-command with respect to all animated creatures, wholly subduing both lust and wrath, shall by those means attain beatitude." See *Manava Dharma Sastra or the Institutes of Manu*, cit., chap. II, p. 147; chap. XII, p. 328. And again: "What is done for those who have not their passions in subjection, is like washing the elephant (washing the blackmoor white)";

“Church Invisible”⁴⁹, the communion – granted by reason – of the soul with God, heralds a new, tradition-breaking belief⁵⁰: “All life is soluble into *my thought*/ And that is nought but self-discovery/ Self-recovering of the One/ One Alone⁵¹.”

Thus, it is evident that Fuller takes advantage of the ideas contained in *The Laws of Manu* and in *The Heetopades of Veshnoo Sarma*, that are close to the Christian principles she approves of:

- 1) the implication that the higher self is witness to the lower self⁵² ‘strengthens her belief in submission of matter to spirit’⁵³;

“From covetousness proceedeth ill-nature, and ill-nature is born of stubbornness; from stubbornness is created a delusion of reason, and that delusion is the cause of sin.” See *The Hitopadesa, Fables and Proverbs from the Sanskrit*, cit., p. 35, p. 37.

⁴⁹ *Memoirs of Margaret Fuller Ossoli*, cit., vol. 2, pp. 81-83.

⁵⁰ By playing down theological dogmatism and elevating reason – the organ of intellectual intuition, inner revelation – as the ultimate test of morality and of religion (reason applies to itself for its decisions and not to other faculties), Fuller breaks away from the Protestant principle of salvation through divine election, and sides with the idealistic principle of free will and practical reason: for instance, when she comes to grips with the problem of evil she affirms: “He (God) has permitted the temporary existence of evil as a condition necessary to bringing out in them (men) *free agency* and *individuality of character*. Punishment is the necessary result of a bad choice in them; it is not meant by him as a vengeance, but as an admonition to choose better.” See *Life Without and Life Within; or Reviews, Narratives, Essays and Poems*, cit., p. 200. Moreover, by linking reason with faith – willingness to believe – she reminds us of Coleridge’s principle of reason enlightened by faith (“Man is a child of God and if he seeks His guidance to keep the heart with diligence, it will be so given that all the issues of life may be pure. Life will then be a temple.” See *Woman in the XIX Century*, cit., pp. 137-138), a principle which goes back to St. Augustine as Coleridge himself pinpoints in his preface to *Aids to Reflection*. See “Coleridge on Reason and Understanding”, by E. Chinol, in *Friendship’s Garland: Essays presented to Mario Praz*, ed. by V. Gabrieli, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1966, vol. 2, pp. 51-65.

⁵¹ Taken from the *Gentle River*, a poem by M. Fuller, in *Men, Women and M. Fuller*, ed. by L. James, New York: Golden Heritage Press Inc., 1990, pp. 475-478.

⁵² “That substance which gives a power of motion to the body, the wise call KSHETRAJNYA or JIVÁTMAN, the vital spirit; and that body, which thence derives active functions, they name BHÚTÁTMAN, or composed of elements. Another internal spirit, called MAHAT or the great soul, attends the birth of all creatures imbodyed, and thence in all mortal forms is conveyed a perception either pleasing or painful. Those two, the *vital spirit* and *reasonable soul*, are closely united with five elements, but connected with the supreme spirit, or divine essence, which pervades all beings high and low.” See *Manava Dharma Sastra or the Institutes of Manu*, cit., chap. XII, p. 328.

⁵³ “I agree with those who think that *no true philosophy* will try to ignore or annihilate the material part of man, but will rather seek to put it in its place, osservant and minister to the soul.” See *Memoirs of Margaret Fuller Ossoli*, cit., vol. 2, p. 31.

- 2) the intense inner heat or the power of meditation⁵⁴ backs her emphasis on prayer, which implies obedience to God's will and acceptance of her lot⁵⁵, in the spirit of DHARMA⁵⁶;

⁵⁴ "Alone, in some solitary place, let him constantly meditate on the divine nature of the soul, for by such meditation he will attain happiness"; "By forgiveness of injuries, the learned are purified; by liberality, those who have neglected their duty; by pious meditation, those who have secret faults; by devout austerity, those who best know the Veda."; "Delighted with meditating on the Supreme Spirit, sitting fixed in such meditation, without needing anything earthly, without one sensual desire, without any companion but his own soul, let him live in this world seeking the bliss of the next." See *Manava Dharma Sastra or the Institutes of Manu*, cit., chap. IV, p. 115; chap. V, p. 129; chap. VI, p. 49.

⁵⁵ "Beneath all pain inflicted by Nature, be not only serene, but more, let it avail thee in prayer. Put up, at the moment of greatest suffering a prayer, not for thy own escape but for the enfranchisement of some being dear to thee, and the Sovereign Spirit will accept thy ransom"; "At the very moment of your utmost pain, persist to seek His aid and it will be given abundantly. Cultivate the spirit of prayer. I do not mean agitation and excitement, but a deep desire for truth, purity and goodness and you will daily learn how near He is to every one of us"; see *Memoirs of Margaret Fuller Ossoli*, cit., vol. 2, p. 107, pp. 148-149. And also: "Fate or Heaven, or whatever we may call it, did not will it so, and in entering other and less congenial paths, I do feel that I have tried to make the best of life in every sense I could.... Many sweet fruits has it brought me, fruits of spiritual knowledge and liberal communion with the woeful struggling crowds of fellow men. I have accepted my lot, such as it was, and while I have most cast over it any veil of commonplace resignations I have not complained inwardly or outwardly (...)." See Fuller's letter, dated New York, March 3, 1846, to Samuel G. and Anne B. Ward, in *The Letters of Margaret Fuller*, cit., vol. 3, pp. 191-194.

⁵⁶ "There is one friend, even Religion (the original word DHARMA includes every moral and religious duty) who attendeth even in death, whilst all things else go to decay with the body. Behold the difference between the one who eateth flesh and he to whom it belonged! The first hath a momentary enjoyment, whilst the latter is deprived of existence!"; "The study of what is ordained (the study of the divine law), charity, mortification of the flesh and sacrifices; fortitude, forgiveness, rectitude and modesty, form the true way, and are recorded the eightfold division of our duty." See *The Hitopadesa, Fables and Proverbs from the Sanskrit*, cit., p. 52, p. 34. And again: "For the sake of preserving this universe, the Being supremely glorious allotted separate duties to those who sprang respectively from his mouth, his thigh and his foot"; "The very birth of Brahmans is a constant incarnation of Dharma, God of Justice; for the Brahman is born to promote justice and to procure ultimate happiness"; "Know that system of duties, which is revered by such as are learned in the Vedas, and impressed as the means of attaining beatitude, on the hearts of the just, who are ever exempt from hatred and inordinate affection"; "He indeed who should persist in discharging these duties without any view to their fruit, would attain hereafter the state of the immortals, and even in this life, would enjoy all the virtuous gratifications, that his family could suggest"; "Perfect health, or unfailing medicines, divine learning and the various mansions of deities are acquired by devotion alone: their efficient cause is devotion. Whatever is hard to be traversed, whatever is hard to be visited, whatever is hard to be performed, all this may be accomplished by true devotion, for the difficulty of devotion is the greatest

- 3) non-violence⁵⁷ mirrors itself into her fostering of virtue, which "shall teach the soul its way to heaven"⁵⁸;
- 4) Vedic rituals⁵⁹ uphold the re-enactment of Christ's basic message, as contained in the New Testament⁶⁰.

of all (...); Whatever sin has been committed in the hearts of men, uttered in their speech, or committed in their bodily acts, they speedily burn it all away by devotion, if they preserve devotion as their best wealth." See *Manava Dharma Sastra or the Institutes of Manu*, cit., chap. I, p. 12, p. 13; chap. II, p. 16; chap. IX, p. 323.

⁵⁷ "Those who have forsaken the killing of all; those who are helpmates to all; those who are a sanctuary to all; those men are in the way to heaven"; "A man should spend his days, which are not to be retarded, in acts of charity and the study of virtue"; "No one is, by nature, noble, respected of any one, nor a wretch. His own actions conduct him either to wretchedness, or to the reverse (...). As by repeated efforts, a stone is mounted upon the summit of a hill, and instantly thrown down; so may we ourselves, by our virtues and our vices, be elevated and cast down." See *The Hitopadesa, Fables and Proverbs from the Sanskrit*, p. 51, p. 102, pp. 112-113. And again: "By reading the Vedas continually, by purity of body and mind, by rigorous devotion, and by doing no injury to animated creatures, he brings to remembrance his former birth, a brahman, remembering his former birth, again reads the Veda and, by reading it, constantly attains bliss without end". See *Manava Dharma Sastra or the Institutes of Manu*, cit., chap. IV, p. 102.

⁵⁸ See *To E.C.*, a poem by M. Fuller, in *Life Without and Life Within; or Reviews, Narratives, Essays and Poems*, cit., pp. 422-424. And again, see pp. 232-235: "The safety of the country must lie in a few such men, men who have achieved the genuine independence of wrong, of violence, of falsehood...We want individuals to whom all eyes may turn as examples of the practicability of virtue. We want shining examples. We want deeply-rooted characters who cannot be moved by flattery, by fear, even by hope, for they work in faith...Let men feel that in private lives more than in public measures, must the salvation of the country lie." Or in *At Home and Abroad, or Things and Thoughts in America and Europe*, cit., pp. 122-123: "For myself, if I be asked what my purpose is (...) I would briefly reply, it is that I may help, be it ever so feebly, to train up a race of young men, who shall escape vice by rising above it; who shall love truth because it is truth, not because it brings them wealth or honor, who shall regard life as a solemn thing, involving too weighty responsibilities to be wasted in idle or frivolous pursuits; who shall recognize in their labors, not merely a tribute to the "hard necessity of daily bread" but a field for the development of their better nature by the discharge of duty; who shall judge in all things for themselves, bowing the knee to no sectarian or party watchwords of any kind; and who, while they think for themselves, shall feel for others and regard their talents, their attainments, their opportunities, their possessions as blessings held in trust for the good of their fellow-men."

⁵⁹ "By reading each day as much as possible of the Veda, by performing the five great sacraments, and by forgiving all injuries, even sins of the highest degree shall be soon effaced: as fire consumes in an instant with its bright flame the wood, that has been placed on it, thus, with the flame of knowledge, a Brahman who understands the Veda, consumes all sin." See *Manava Dharma Sastra or the Institutes of Manu*, cit., chap. XI, p. 324.

⁶⁰ "It will be seen that (...) all Truth (...) may be condensed, as Jesus said, into this simple law 'Love God with all thy soul; thy fellowmen as thyself' and (...) he

To avoid misunderstandings however, it must be pointed out that Fuller's undervaluation of the empirical experience, as a way to establish communion, if not mystical union, of the soul with God, is not ignited or originally kindled by the Hindoo scriptures.

Indeed, they only fortify and propel her knowledge of the Christian devaluation of sensory experience⁶¹, largely influenced by Plotinus himself⁶², which corresponds to the first step of the ascetic process, that of Purification.

who is filled with this spirit and strives to express it in life (...) has not failed both to learn and to do some good in this earthly section of existence (...). When it is seen that the only true, the only Catholic Church, the Church whose communion, invisible to the outward eye, is shared by all spirits that seek earnestly to love God and serve Man, has its members in every land, in every Church, in every sect (...) then may we hope for less narrowness and ignorance in the several sects, for all and each will learn of one another, and dwelling together in unity, still preserve and unfold their life in individual distinctness." See "Methodism at the Fountain", in *The Daily Tribune* (January 21, 1846), in *The Critical Essays of Margaret Fuller from the New York Tribune*, cit., pp. 327-338.

⁶¹ See for example in *The Gospel*: Matthew 16,17; 26,41. Mark 14, 38.

⁶² It has often been maintained that Plotinus played a major role in the development of both Christian philosophy and Western mysticism. His belief in an Absolute One, from which spirit and matter emerge and achieve their destiny only when they return to their Divine Origin, led him to the conception of the divine nature as a trinity: the One, which transcends any idea of personality, the Spirit or NOUS, and the Soul or PSYCHE. Obviously they do not correspond to the three equal Persons of the Christian Trinity, because they are conceived of as decreasing in light and value as much as they get away from the Original Source. Nonetheless, they point to an analogy with Christian speculation as to the distinction between God the Father, the Son, and the Holy Spirit. What is more interesting then, is Plotinus's three-step hierarchy, necessary for PSYCHE'S re-union with the One, which corresponds to the three-step course of Christian asceticism: Purification, Enlightenment, Union. If this principle is clarified in the *Enneadi*, VI, 9, VII, 51-52, St. Augustine makes it the center of his speculation mostly in *Enarratio in Psalmum* (ebr. XLII), in *Sermones* LII,16, in *Confessiones*, VII, 16,23, in *De diversis quaestionibus ad simplicianum* II, q. I. 1, and in *De quantitate Animae*.

Both urge man to shift his interests from the senses and momentary pleasures deriving from them, to the sphere of the spirit – the soul – which is the most hidden and inward-dwelling part of man, transcending his rational powers. St. Augustine, however, detaches himself from Plotinus – whose thought he knew through Vittorino's translations – since he introduces the idea of "mutual attraction": man's will and *God's will* – as the basis of mystical union: Plotinus instead only insisted on *man's* ability to attain a union with the One, by himself, by an independent act of will, deprived of divine consent.

To St. Augustine and later to St. Gregorius Magnus and St. Bernard – the first Christian mystic writers – man's will to discover his spiritual side where God himself dwells (St. Augustine taught God's immanence in the soul), depends on both God's and man's assent – that of man, conveyed through prayer, that of God, disclosed through a flowing of vitality into the individual soul – necessary for an enlightened comprehension of the divine mysteries. See *L'Educazione dello Spirito*,

As the creature comes *to be* through God who *is*, and God is Pure Divine Spirit, so that creature has to dig up that divine spirit which is inside herself⁶³ – the soul – in order *to be*, leaving aside all that hinders her growth towards self-consciousness (the body and sensory perception).

The mind then, emptied of the misleading sensory perceptions, becomes the channel heading the descent into the abyss of the soul. There, God's light will pour out abundantly and spread the rays of truth, making the soul recognize its own true nature⁶⁴.

This gradual three-step path leading to the soul's union with God, is not the exclusive property of Christian mysticism. Indeed, *The Laws of Manu* clearly sets forth a "similar" theory, that of Trivarga, corresponding to the three qualities (GUNAS) of matter and of the Self⁶⁵: TAMAS (torpor, darkness, ignorance), which is related to KAMA; RAJAS (energy, passion), which is interwoven with ARTHA; and SATTVA (lucidity, goodness), which is linked with DHARMA⁶⁶.

by E. Underhill, Torino: Fratelli Bocca Editore, 1926 and *Il Misticismo Occidentale*, by C. Butler, Bologna: Società Editrice Il Mulino, 1970.

⁶³ See for example in *The Gospel*: John, 1,13; 3,6; 6,63.

⁶⁴ This is best illustrated by Bishop Ullathorne (from *Groundwork of the Christian Virtues*, p. 74) contained in *Il Misticismo Occidentale*, cit., p. 138: "It is good to keep in mind that we won't be able to go back to God until we turn inward. God is everywhere, but not everywhere for us. I mean, there is only a place in the universe through which God communicates with us, and this place is the center of the soul. There he waits for us, there he meets us, from there does he speak to us. If we want to seek Him then, we have to turn inside ourselves." And again St. Augustine: "Late I loved you (...), because you were inside myself, and I outside."

⁶⁵ See also in *The Hitopadesa, Fables and Proverbs from the Sanskrit*, cit., pp. 42-43: "If constancy is to be obtained by inconstancy, purity by impurity, reputation by the body, then, what may not be obtained? The difference between the body and the qualities is infinite. The body is a thing to be destroyed in a moment, whilst the qualities evolve to the end of creation."

⁶⁶ "Be it known that the three qualities of the rational soul are a tendency to goodness, to passion and to darkness; and endowed with one or more of them, it remains incessantly attached to all those created substances. When any one of the three qualities predominates in a mortal frame, it renders the imbodyed spirit eminently distinguished for that quality. Goodness is declared to be true knowledge; darkness gross ignorance; passion, an emotion of desire or aversion: such is the compendious description of those qualities, which attend all souls"; "Let the wise consider as belonging to the quality of darkness, every act, which a man is ashamed of having done, of doing, or of going to do. Let them consider, as proceeding from the quality of passion, every act, by which a man seeks exaltation and celebrity in this world, though he may not be much afflicted, if he fails of attaining his object. To the quality of goodness belongs every act, by which he hopes to acquire divine knowledge, which he is never ashamed of doing, and which brings placid joy to his

Although SATTVA/DHARMA is held to be the highest level of the triple path, allowing man to accomplish the loftiest of goals (MOKSHA), the triad as a whole is also warmly recommended; that is, man should comply with the fixed progressive sequence, without randomly skipping from one step to another: "religion and profit are said to be better, or pleasure and profit, or religion alone, or profit alone here on earth; but the fixed rule is that the triple path is best."⁶⁷

Now, it is clear that a comparison of this triple path with the Christian one, reveals a remarkable difference between the two, concerning the Hindu acceptance of the first two levels of TAMAS/KĀMA and RAJAS/ARTHA.

We could indeed affirm that SATTVA/DHARMA corresponds to the first step of Christian Purification, while Enlightenment and Union relate to MOKSHA (release from earthly bondage and absorption into the Ultimate Reality)⁶⁸.

This is not, however, the right place for speculation on the differences between the two systems: our end, in briefly summing up the staple of Western and Eastern mysticism has been to shed light

conscience. Of the dark quality, as described, the principal object is pleasure; of the passionate, worldly prosperity; but of the good quality, the chief object is virtue: the last mentioned objects are superior in dignity. Souls endowed with goodness, attain always the state of deities; those filled with ambitious passions, the condition of men; and those immersed in darkness, the nature of beasts: this is the triple order of transmigration." See *Manava Dharma Sastra or the Institutes of Manu*, cit., chap. XII, pp. 329-331.

⁶⁷ *The Laws of Manu*, ed. by W. Doniger O' Flaherty & B.K. Smith, New York: Penguin Books, 1991, chap. 2, p. 40.

⁶⁸ In her poem *The One in All*, cit., Fuller displayed her knowledge of the term MOKSHA in line 45 ("And Moxen shall absorb thy smiles and tears") to which she added as an explanatory note: "Buddhist term for absorption into the divine mind." What is most compelling however, is that she introduced this line not so much to set forth her unconditional agreement with this religious goal, as to emphasize that man's freedom from this time-and-space bondage depends on the knowledge of the true self, which also means knowledge of God. Although she may have highly valued the achievement of MOKSHA, as being the expression of the supreme growth toward self-consciousness (Atman = Brahman), she revealed her uneasiness about the Hindu belief in salvation/freedom to be attained *in this world*. Indeed, her Christian faith not only led her to a calm acceptance of suffering, but also to the hope of a heavenly reward "in another life": "Danger and imprisonment are but for a season, and God is good and great (...). Have faith, strive to expand thy soul to the feeling of wisdom, of beauty, of goodness, live and act as if those were the necessary elements of things. Live for thy faith, and thou shall behold it living. In another world God will repay thy trust." See *Life Without and Life Within; or Reviews, Narratives, Essays and Poems*, cit., p. 278, pp. 281-282.

on both worlds, so as to be able to discover if Fuller's thought was thoroughly shaped by one, or deeply influenced by the other.

Confidently asserting: "I have never given way to my feelings, but have lived active, thoughtful, seeking to be wise"⁶⁹, and: "The passions, like fire, are a bad master"⁷⁰, Fuller definitely complies more with Christian dictates, banishing the empirical sphere in view of a religious experience at the very beginning of the ascetic process, rather than with the Hindu ones, recommending the triple path as a whole⁷¹.

We can thus draw the conclusion that *The Laws of Manu* and *The Heetopades of Veshnoo Sarma* represented to Fuller the possibility of learning about a new civilization on the one hand, and the measure against which she could test and examine the depth of her Christian convictions on the other.

That she approved of the qualitative identity Atman/Brahman, the personal and impersonal manifestation of the godhead, the enlightened state of the twice-born man, the search for, and obedience to God's will, which implies acceptance of one's lot (DHARMA), only emphasized her belief in God, a Supreme Divine Power, through whom ("the wand of Love") and to whom ("the unswerving Truth"), the temple of life could unfalteringly be erected⁷².

2. *Sohrab and the Moon in Margaret Fuller's Writings*

That M. Fuller's knowledge of the Eastern world by 1842 rested not only on the two previously mentioned pillars of Vedanta literature, but also on the heroic poem *The Sháh Námeb of the Persian*

⁶⁹ Taken from *Margaret Fuller and Goethe*, cit., p. 102.

⁷⁰ Taken from *Woman in the XIX Century*, cit., p. 154.

⁷¹ The mastery of senses, that is, the submission of matter to the mind, and the mind to the soul, became to Fuller the starting-point in her fight for the equality of man's and woman's rights. The growth of individual minds, she was confident, would teach woman "to live first for God's sake", avoiding her physical and psychic belonging to man: "Then she will not make an imperfect man her god, and thus sink into idolatry (...); by being more a soul, she will not be less Woman, for nature is perfected through Spirit", and would teach man to regard woman as a worthy companion ("Union is only possible for those who are units") and love as a blending of *eros* and *agape*, if not *eros* turning into *agape* (see Fuller's distinction of the four types of marriages, the highest of which are intellectual companionship and religious union). The quotations have been taken from *Woman in the XIX Century*, cit., pp. 176-177.

⁷² *Ibidem*, pp. 137-138.

*Poet Firdausi*⁷³, is proved by the following letter, which Fuller wrote to R.W. Emerson on February 23, 1840:

I am like some poor traveller of the desert, who saw at early morning, a distant palm, and toiled all day to reach it. All day he toiled. The unfeeling sun shot pains into his temples; the burning air filled with sand, checked his breath; he had no water, and no fountain sprung along his path. But his eye was bright with courage, for he said "When I reach the lonely palm, I will lie beneath its shade. I will refresh myself with its fruit. Allah has reared it to such a height, that it may encourage the wandering and bless and sustain the faint and weary". But when it reached it, alas! it had grown too high to shade the weary man at its foot. On it he saw no clustering dates and its one draught of wine was far beyond his reach. He saw at once that it was so. A child, a bird, a monkey might have climbed to reach it. A rude hand might have felled the whole tree; but the full-grown man, the weary man, the gentle-hearted religious man, was no nearer to its nourishment for being close to the root, yet he had no force to drag himself further, and leave at once the aim of so many fond hopes, so many beautiful thoughts. So he lay down amid the inhospitable sands. The night dews pierced his exhausted frame, the hyena laughed, the lion roared in the distance; the stars smiled upon him satirically from their passionless peace; and he knew they were like the sun, as unfeeling only more distant. He could not sleep for famine, with the dawn he arose. The palm stood as tall, as inaccessible, as ever, its leaves did not so much as rustle as answer to his farewell sigh. On and on he went, and came, at last, to a living spring. The spring was encircled by tender verdure, wild fruits ripened near, and the clear waters sparkled up to tempt his lips. The pilgrim rested, and refreshed himself, and looked back with less pain to the unsympathising palm, which yet towered in the distance. But the wanderer had a mission to perform, which must have forced him to leave at last both palm and fountain. So on and on he went, saying to the palm "Thou art for another" and to the gentle waters "I will return". Not far distant was he when the sirocco came, and choked with sand the fountain, and uprooted the fruit-trees. When the years have passed, the waters will have forced themselves up again to light, and a new Oasis will await another wanderer. Thou, Sohrab, wilt ere that time, have left thy bones at Mecca. Yet the remembrance of the fountain cheers Thee as a blessing; that of the palm haunts Thee as a pang. So talks the soft spring gale of the Shah Nameh. Genuine Sanscrit I cannot write. My Persian or Arabic you love not. Why do I write thus to one who must ever regard the deepest tones of my nature as those of childish fancy or wordly discontent?⁷⁴

⁷³ According to R.N. Hudspeth's note in *The Letters of Margaret Fuller*, cit., vol. 2, pp. 121-122, Fuller probably knew the translation of *The Shâh Nâmeh of the Persian Poet Firdausi*, translated and abridged in prose and verse by J. Atkinson, Esq. (of the honourable East-India Company's Bengal Medical Service), ed. by Rev. J.A. Atkinson, M.A. (Rector of Longsight; Hon. Canon of Manchester), London and New York: George Routledge and Sons, 1832.

⁷⁴ *Ibidem*.

This passage, indeed, can be considered as the final result or the culmination of Fuller's first acquaintance with Persian culture⁷⁵, namely the possibility of shrewdly exploiting or wittily adapting to Western tastes, rich images, compelling metaphors, if not moral maxims, spun out in the Persian world.

In other words, Fuller found in Persian imagery the means to set forth, and give shape to, her own state of mind in 1840, which, as formerly pointed out, was afflicted and weighed down by disillusionment and ill-health.

Thus, Rustem's wandering across the desert in search of the Persian king Kái-Káus, who is taken prisoner by the White Demon, provides Fuller with a proper setting, against which she rehearses her conviction that life is a power-draining pilgrimage or journey towards the achievement of maturity:

After travelling rapidly for some time, he entered a desert in which no water was to be found, and the sand was so burning hot, that it seemed to

⁷⁵ A few years later, Fuller increased her knowledge of Persian culture and Muslim religion by reading two other books: in 1844 she read *The Desatir, or the Sacred Writings of the Ancient Persian Prophets* (unknown author) – “a collection of writings of sixteen Persian Prophets who flourished from the time of Mahabad to the time of the fifth Sasan – which was written about the sixth or seventh century of our era, even in the later time of the Seljucides who reigned from 1077 to 1193”, and which provided her with “the mystical doctrine of the Persian Sufis” and “the ascetic tenets and practices of the Yogis and Sanyasis of India who drew many of their opinions from the Vedanta school.” (See *The Desatir, or the Sacred Writings of the Ancient Persian Prophets*, trans. by Mulla Firuz Bin Kaus, ed. by Dhunjeebhoy Jamsetjee Medhora, Bombay: Education Society's Press, Byculla, 1888, p. 179). As to Fuller's mention of *The Desatir, or the Sacred Writings of the Ancient Persian Prophets*, see *ibidem*, vol. 3, p. 243, p. 248. It may be interesting to note that H.D. Thoreau, in *The Dial* of July 1843 edited a few passages from *The Desatir or Regulations*. This book had been translated from the Persian, by Mr Duncan, Governor of Bombay and by Mulla Firuz Bin Kaus, and published at Bombay in 1828.

In 1845 Fuller also read *The Crescent and The Cross or Romance and Realities of Eastern Travels*, by Eliot Warburton, London: Henry Colburn Publisher, 2 vols., 1845. She made a review of E. Warburton's book in *The New York Daily Tribune*, on June 7, 1845, which was later reprinted in *The New York Weekly Tribune*, on June 14, 1845: besides acknowledging the heaviness of that literary work, she regarded it as a “wholesale account of manners and population in the East”: “We know almost enough know; Egypt and Palestine are getting to be as hackneyed ground as Greece and Italy. Soon there will be no strange, wild places in the world at all.” (See *The Critical Essays of Margaret Fuller from the New York Tribune*, cit., vol. 1, p. 147). As to Fuller's mention of *The Crescent and The Cross or Romance and Realities of Eastern Travels*, see *ibidem*, vol. 4, p. 114, p. 156.

Finally, it is useful to point out that by 1842 Fuller became indirectly acquainted with Saadi, another Persian poet, whom R.W. Emerson celebrated and praised in a poem bearing the name of the Persian poet himself. See *ibidem*, vol. 3, p. 97.

be instinct with fire. Both horse and rider were oppressed with the most maddening thirst. Rustem alighted, and vainly wandered about in search of relief, till almost exhausted, he put up a prayer of Heaven for protection against the evils which surrounded him, engaged as he was, in an enterprise for the release of Kái-Káus and the Persian army, then in the power of the demons. With pious earnestness, he besought the Almighty to bless him in the great work; and whilst in a despairing mood was lamenting his deplorable condition, his tongue and throat being parched with thirst, his body prostrate on the sand, under the influence of a raging sun, he saw a sheep pass by, which he hailed as the harbinger of good. Rising up and grasping his sword in his hand, he followed the animal and came to a fountain of water, where he devoutly returned thanks to God for the blessing which had preserved his existence, and preventing the wolves from feeding on his lifeless limbs. Refreshed by the cool water, he then looked out for something to allay his hunger, and killing a gor, he lighted a fire and roasted it ⁷⁶.

It is evident that several analogies can be drawn, by closely analysing and comparing Fuller's quoted letter and Rustem's story:

FULLER'S LETTER

I am like some poor traveller of the desert (...) and no fountain sprung along.
The burning air filled with sand.
The unfeeling sun.

His eye was bright with courage, for he said "When I reach the lonely palm, I will lie beneath its shade (...) *Allah* has reared it to such a height, that it may encourage the wandering and *bless* and sustain the faint and weary".

He had no force to drag himself further (...). So he lay down amid inhospitable sands. The night dews pierced his exhausted frame, the hyena laughed, the lion roared in the distance; the stars smiled upon him satirically (...). He could not sleep for famine.

On and on he went, and came, at last to a living spring (...). The remembrance of the fountain cheers Thee as a blessing.

RUSTEM'S STORY

After travelling (...), he entered a desert in which no water was to be found.
The sand was so burning hot.
The raging sun.

Rustem (...) vainly wandered about in search of relief, till almost exhausted, he put up a prayer of Heaven for protection against the evils which surrounded him (...). With pious earnestness he besought the *Almighty* to *bless* him in the great work.

In a despairing mood he was lamenting his deplorable condition, his tongue and throat being parched with thirst, his body prostrate on the sand, under the influence of a raging sun.

He followed the animal and came to a fountain of water, where he devoutly returned thanks to God for the blessing which had preserved his existence.

⁷⁶ *The Sháh Námeb of the Persian Poet Firdausi*, cit., p. 100.

The pilgrim rested, and refreshed
himself

Refreshed by the cool water...

But the wanderer had a mission to
perform.

Engaged as he was, in an enterprize
for the release of Kái-Káus.

Undoubtedly, Fuller exploits considerably the natural and metaphorical setting in which Rustem moves, but curiously enough, she does not identify herself with him; indeed, Sohrab becomes her alter ego⁷⁷, i.e. not the victorious, dauntless warrior, but his good-hearted, inexperienced, love-seeking son:

Now I, her victim, drag the captive's chain,
Strange the effects that from her charms proceed,
I gave the wound, and I afflicted bleed!
Vanquished by her, I mourn the luckless strife;
Dark, dark and bitter, frown my morn of life,
A fair unknown my tortured bosom rends,
Withers each joy, and every hope suspends⁷⁸.

With these grief-ridden words, Sohrab reveals deep anguish at his baffled dream of fulfilled love⁷⁹, and Fuller echoes him, by portraying an arduous journey towards, or a pent-up yearning for, love fulfillment (the palm = love = R.W. Emerson): when she "reached it (the palm), alas! it had grown too high to shade the weary man at its foot (...), the palm stood as tall, as inaccessible, as ever, its leaves did not so much as rustle as answer to his farewell sigh."

"The unsympathising palm" that "haunts" her "as a pang" is

⁷⁷ See how the palm becomes the enlightening metaphorical link between Fuller and Sohrab: "*I am* like some poor traveller of the desert, who saw at early morning a distant *palm*, and toiled all day to reach it (...).When the years have passed (...) a new Oasis will await another wanderer. *Thou, Sohrab*, wilt ere that time, have left thy bones at Mecca. Yet the remembrance of the fountain cheers Thee as a blessing; that of the *palm* haunts Thee as a pang."

⁷⁸ *The Sháh Námeb of the Persian Poet Firdausi*, cit., p. 366.

⁷⁹ After much wandering both in search of his father and the Iranian throne, Sohrab falls in love with Gúrd-afríd, the daughter of Gustahem, who pretends she reciprocates his love in order to gain freedom and get back to her fortress. Húmán, Sohrab's closest soldier, tries to awake him "from his inglorious dream", reminding him that "in ancient times, no hero known to fame/ Not dead to glory, e'er indulged the flame (...) / What! weep for woman one inglorious day?/ Canst thou for love's effeminate control/ Barter the glory of a warrior's soul?/ Although a hundred damsels might be gained/ The hero's heart shall still be free, unchained/ Thou art our leader, and Thy place the field/ When soldiers love to fight with spear and shield (...) / Our progress mark! from far Turan we came/ Through seas of blood to gain immortal fame." See *ibidem*, pp. 367-368.

then used as a symbol of unfulfilled love ("Thou art for another"), and this unfulfillment is accounted for, in Fuller's faith, by a beneficent Deity ("Allah") who "has reared it *to such a height*, that it may encourage the wandering and bless and sustain the weary."

If suffering, "heart-corroding grief"⁸⁰, ensues in this circumstance, from unfulfillment of human love (the desert-like existence, which Fuller depicts emphasizes a correspondence between inward discomfort and outward scenery), then, joy and peace stem from fulfillment, achievement of divine love, as "the clear waters" of "the fountain" seem to suggest: "The spring was encircled by tender verdure, wild fruits ripened near, and the clear waters sparkled up to tempt his lips. The pilgrim rested, and refreshed himself, and *looked back with less pain* to the unsympathising palm."

Water then, or the fountain, becomes the symbol of a religious experience, a purifying element which allows the communion of man with God⁸¹ (experience of divine love), and the very fact that Fuller dismisses the palm ("Thou art for another") for "the gentle waters" ("I will return") is emblematic of a new awareness in her mind: the realization that real, permanent rest is not "beneath (the palm's) shade" (= human love), but lies in the "clear waters" of "the fountain" (= divine love).

Consequently, Fuller's idea that in this journey, the weary pilgrim experiences both joy and suffering, as the sign of the doubleness of earthly life (= separation, severance from the Primal Unity, God), reflects the basic scaffolding upon which Firdausi constructs his epic poem:

And this is life! Thus conquest and defeat,
Vary the lights and shades of human scenes,
And human thought. Whilst some, immersed in pleasure,
Enjoy the sweets, others again endure
The miseries of the world. Hope is deceived
In this frail dwelling; certainty and safety
Are only dreams which mock the credulous mind;

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Besides Rustem's episode, in which water is regarded as a life-giving, divine blessing bestowed upon the faithful and humble pilgrim by God himself, the fountain, as the means of abandoning earthly life for re-union with the Creator, plays a major role in the episode of the Persian king Khósráw: "I must now address you on another subject. In my dreams a fountain has been pointed out to me; and when I visit the fountain, my life will be resigned to its Creator (...). He then bid farewell to the people around him and commenced his journey (...). He soon arrived at the promised fountain, in which he bathed. He then said to his followers: 'Now is the time for our separation'. He went into the fountain and vanished!." See *ibidem*, pp. 245-246.

Time sweeps o'er all things; why then should the wise
Mourn o'er events which shall resisteless on,
And set at nought all mortal opposition?⁸²

Moreover, when Fuller stresses, "But the wanderer had a mission to perform which must have forced him to leave at last both palm and fountain", she clearly maintains that in her journey towards maturity/integrity, she has understood the difference between the palm and the fountain.

She accepts the dual nature of life, and equipped with new acquired knowledge, she is determined to pursue her journey, in that "to leave at last both palm and fountain" paradoxically means to retain and hold them inwardly, to keep their meaning and regard them as the gift of life, namely experience itself.

Sohrab, like Fuller, knows he has "a mission to perform", "a great emprise", that "transcends in glory all that love can feel"⁸³, the conquest of the Iranian Empire. But, as Sohrab earlier realized, "This world to mortals still denies repose/And life is still the scene of many woes"⁸⁴: being unaware of his father's identity, he is led to fight against Rustem, who "gives the deadly thrust."⁸⁵

And Sohrab, writhing with pain, sighs: "Vaunt not, in thy pride; upon myself this sorrow have I brought, Thou but the instrument of fate – which wrought my downfall."⁸⁶

Again, we witness Sohrab's hard lot: he is both the victim of love (Gúrd-afríd and his father) and of ambition⁸⁷, or as he suggests, the victim of Fate, against which man cannot rebel or assert his own will⁸⁸.

Rustem then, "now lost to all, encompassed by despair"⁸⁹, decides to put an end to the blood-shedding war against the Túránians, and "sick of martial pomp and show/ Himself the spring of all

⁸² *Ibidem*, p. 122.

⁸³ *Ibidem*, p. 368.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 387.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 401.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ "While mad ambition all my thoughts inspired/ In search of thee, the world before my eyes/ War was my choice, and thou the sacred prize." See *ibidem*, p. 404.

⁸⁸ "But fate, remorseless, all my hopes withstood/And stained thy reeking hands in kindred blood", "It has been my destiny thus to perish, it can be of no avail to kill thyself. Let me depart, alone – and thou remain forever." See *ibidem*, p. 140, pp. 404-405.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 407.

this scene of woe/ Doomed to the flames the pageantry he loved
(...)/ And all the Warrior's pride in dust and ashes lay." ⁹⁰

Having slain his son, it is true that Rustem becomes a victim of pride and remorse, but he nonetheless remains the winner on the battlefield, the one who has bravely defeated the Túránian army, the one who, by Heaven's or Fate's decree ⁹¹, must be the champion of the Iranian Empire, despite the sad implication that he is doomed to remain a failed father.

Thus, Sohrab's whole journey can be regarded as a search for love and recognition; that this quest is to remain baffled and disappointed, heightens and enhances, on the one hand, the import of Sohrab's tragic figure, while it represents on the other, the possibility for Fuller to deliberately transpose its significance to her own imagination, achieving that metaphor-ridden passage, whose blending of East (Sohrab's story) and West (Fuller's story) highlights the universality of suffering,

For, be well assured, that he who has a just estimate of the world, will never look upon it as his place of rest. It is but an inn, where *all* travellers meet on their way to eternity, but must not remain. The wise consider those who fix their affections on this life, as utterly devoid of reason and reflection: (...) Why do the good/ Suffer in this world but to be prepared/ For future rest and happiness? ⁹²

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Káus's justification of Rustem's deed starts from the presupposition that suffering is man's lot and does not touch on the idea that this murder could have been avoided, had Rustem, at the very beginning, recognized his "lineage" and "name." (See Sohrab's last words, *ibidem*, p. 404):

No one is free from sorrow, all
Who sojourn on this earthly ball,
Must weep o'er friends and kindred gone,
And some are left to mourn, alone.
'Twas ever thus since time began,
For sorrow is the lot of man.

See *ibidem*, p. 141.

⁹² *Ibidem*, pp. 72-73. Compare the above-mentioned lines with Fuller's statement: "Danger and imprisonment are but for a season, and God is good and great (...). Have faith, strive to expand thy soul to the feeling of wisdom, of beauty, of goodness, live and act as if those were the necessary elements of things. Live for thy faith, and thou shall behold it living. In another world God will repay thy trust." See *Life Without and Life Within; or Reviews, Narratives, Essays and Poems*, cit., p. 278, pp. 281-282. And again: "The Author of all has intended to confine our knowledge within certain boundaries, has given us a short span of time for a certain *probation*, for which our faculties are adapted." See *At Home and Abroad, or Things and Thoughts in America and Europe*, cit., p. 158. And finally, the idea that only through the acceptance of suffering can man be strengthened, fortified and "purified" underlies Fuller's letter to W.H. Channing, dated November 8, 1840: "I

In any event, if Fuller found in *The Sháh Námeb of the Persian Poet Firdausi* a tragic and poignant story, corresponding to her disturbed and troubled mood, it is also true that she met there with exquisite lyrical verses, especially extolling woman's charms.

As a matter of fact, in his masterwork, Firdausi exploited and made use of the image of the moon as the symbol of Beauty (male and female), and if he did not stress so much this physical quality on his male personages as instead their valor and strength, it is because he regarded beauty as the primary attribute of female figures: in Tahmíneh's and Rustem's example we have: "The union of the beauteous and the brave."⁹³

In his two most appealing portrayals of the kings' daughters, that of Rúdábeh and Tamíneh, Firdausi's purpose seems to be twofold: firstly, the idea that Nature is the living metaphor of woman's beauty; secondly, that beauty is not merely a physical quality, but also moral and spiritual:

RÚDÁBEH

Her name Rudabeh; skreened from
Public View;
Her countenance is brilliant as the sun;
Head to foot her lovely form is fair
As polished ivory. Like the spring, her
Cheek presents a radiant bloom –
In stature Tall,
And o'er her silvery brightness, richly
Flow dark musky ringlets clustering to
Her Feet.
She blushes like the rich pomegranate
Flower, her eyes are soft and sweet as
The Narcissus;
Her lashes from the raven's
Jetty plume have stolen their blackness,
And her brows are bent like Archer's
Bow.
Ask ye to see the *moon*? Look at her
Face.
Seek ye for musky fragrance?
She is all sweetness. Her long fingers

TAMÍNEH

A *moon-faced beauty* rose upon his
Sight,
Like the sun sparkling, full of bloom
And fragrance;
Her eye-brows bended like Archer's
Bow,
Her ringlets fateful as the warrior's
Kamund
And graceful as the lofty cypress tree,
She moved towards the champion, who
surprised at this enchanting vision,
Asked The cause
Which brought her thither (...)⁹⁴
Clear as the moon, in glowing charms
Arrayed, her winning eyes the light of
Heaven displayed (...)
Her cheek, the rose's glow, mixed with
The lily –
From ear-tips hung rings rich and glit-
tering, star-like; and her tongue and lips
All sugared sweetness – pearls the while

feel now such an entire separation from pain and illness, such a calm consciousness of another life while suffering most in the body that pain has no effect except to steal some of my time. And I believe *it compensates by purifying me*. I do not regret in the least." See *The Letters of Margaret Fuller*, cit., vol. 2, pp. 183-184.

⁹³ *The Sháh Námeb of the Persian Poet Firdausi*, cit., p. 352.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 122.

Seem Pencils of silver,
And so beautiful her presence,
That she breathes of Heaven
And Love ⁹⁵.

Sparkled within a mouth formed
To beguile.
Her presence dimmed the stars, and
Breathing round, fragrance and joy,
She scarcely touched the ground, so
Light
Her step, so graceful every part
Perfect, and suited to her spotless
Heart ⁹⁶.

It is evident that in both descriptions, the analogies between the parts of the woman's body and the natural outward scenery are inferred by a sharpened use of the senses, especially those of sight, smell and taste: countenance → sun; form → ivory/cypress; cheek → bloom/the rose's glow; eyes → narcissus/light of Heaven; musky ringlets; lashes → raven; tongue and lips sugared → sweetness.

But the central and peculiar element in any of Firdausi's feminine descriptions, the pivot around which the fullness and totality of woman's beauty turns, concentrating and summing up all her charms, is represented by the "face", whose aptest term of comparison is the "moon": "And ask ye to see the *moon*? Look at her *face*"; "A *moon-faced beauty* rose upon his sight". And again: "Proceeding in his career of desolation and ruin, Gîw came near to the city and found it arrayed in all the splendor of heaven; every street was crowded with beautiful women, richly adorned and young damsels with *faces as bright as the moon*" ⁹⁷; "The *moon* is on thy *lovely face*" ⁹⁸, or as to Súsen's portrayal: "Tall as the graceful cypress, and as bright/ As ever struck a lover's ravished sight/ Why of her musky locks or ringlets tell?/ Each silky hair itself contained a spell/ Why of her *face so beautifully fair*?/ Wondering he saw the *moon's refulgence* there" ⁹⁹.

With only a few examples it is clear that woman's face is equalled both in form (roundness) and function (brightness) to the beauty of the moon, so that we can also say: WOMAN'S FACE = MOON = BEAUTY, namely WOMAN = NATURE = BEAUTY.

But if we also keep in mind what Sohrab thought, when he gazed at Gúrd-afríd - "Her *face* disclosed a *Paradise* to view" ¹⁰⁰ -

⁹⁵ *Ibidem*, p. 54.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 349.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 95.

⁹⁸ See Sudaveh's description, *ibidem*, p. 143.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 229.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 363.

we can further fulfill the previous equation, by maintaining: WOMAN = NATURE = BEAUTY = PARADISE. Or, in other words, woman's radiance and harmony equal the beauty of the natural order and like the latter, reflect the Supreme Beauty, epitomized by the image of Heaven.

Now, if we go back to Fuller's letters from 1840, we will astonishingly discover that in a letter she wrote to W.H. Channing, on October 19, 1840¹⁰¹, giving the description of a flower – the Yuca Filamentosa – as the type of pure feminine beauty – a letter which was later transformed into a prose meditation¹⁰² – Fuller reminds us of Firdausi's ideal: even here, the moon plays a major role in the correspondence between microcosm and macrocosm, matter and spirit:

I had kept these plants of the Yuca Filamentosa six or seven years, though they had never bloomed. I knew nothing of them, and had no notion of what feelings they would excite. Last June I found in bud one which had the most favorable exposure. A week or two after, another, which was more in the shade, put out flower-buds, and I thought I should be able to watch them, one after the other; but, no! the one which was most favored waited for the other, and both flowered together at the full moon. This struck me as very singular, but as soon as I saw the flower by moon light I understood it. *This flower was made for the moon*, as the Heliotrope is for the sun, and refuses other influences or to display her beauty in any other light.

The first night I saw it in flower, I was conscious of a peculiar delight, I may even say rapture. Many white flowers are far more beautiful by day; the lily, for instance, with its firm, thick leaf, needs the broadest light to manifest its purity. But these transparent leaves of greenish white, which looked dull in the day, are melted by the moon to glistening silver. And not only does the plant not appear in its destined hue by day, but the flower, though as bell-shaped, cannot quite close again after having once expanded, yet presses its petals together as closely as it can, hangs down its little blossoms, and its tall stalk seems at noon to have reared itself only to betray a shabby significance. Thus, too, with the leaves, which have burst asunder in the day time look ragged and unfinished, as if nature had left them in a hurry for some more pleasing task. On the day after the evening when I had thought it so beautiful, I could not conceive how I had made such mistake.

But the second evening I went out into the garden again. In clearest moonlight stood my flower, more beautiful than ever. The stalk pierced the air like a spear, all the little bells had erected themselves around it in most graceful array, with petals more transparent silver and of softer light than

¹⁰¹ *The Letters of Margaret Fuller*, cit., vol. 2, pp. 165-166.

¹⁰² This prose meditation was published in *The Dial*, in January 1842. See *The Dial* (1840-1844), a magazine for literature, philosophy and religion, in 4 vols., New York: Russell and Russell Inc., 1961, vol. 2, pp. 286-288.

the diamond. Their edges were clearly, but not sharply defined. They seemed to have been made by the moon's rays. The leaves, which had looked ragged by day, now seemed fringed by most delicate gossamer, and the plant might claim with pride its distinctive epithet of *Filamentosa*. I looked at it till my feelings became so strong that I longed to share them. The thought which filled my mind was that here we saw *the type of pure feminine beauty in the moon's own flower*. I have since had further opportunity of watching the Yuca, and verified these observations, that she will not flower till the full moon, and chooses to hide her beauty from the eye of day.

Might not this be made into a true poem, if written out merely as history of the plant, and no observer introduced? How finely it harmonizes with all legends of Isis, Diana & C.! It is what I tried to say in the sonnet – Woman's heaven, where the palest lights a silvery sheen diffuse....In tracing these correspondences, one really does take hold of a Truth, of a Divine Thought¹⁰³.

The very fact that the flower (*Yuca Filamentosa*) is "the type of pure feminine beauty", "made by the moon's rays", becoming "the moon's own flower", leading "one", "in tracing these correspondences", "to take hold of a Truth, a Divine Thought", leads us to make up an equation similar to that previously traced for Firdausi, sharing with him the use of a common term of comparison, the moon.

If before, Firdausi's progression fixed woman as the pivotal term, which caused the drawing of analogies with the external world (WOMAN = NATURE = BEAUTY = PARADISE), now Fuller fixes Nature (the flower/the moon) at the center of her speculation (NATURE → WOMAN and not WOMAN → NATURE), so as to obtain NATURE = BEAUTY = WOMAN = DIVINE THOUGHT/HEAVEN.

This might seem a trifling matter, since the members of an equation, shifted or moved as they are, always lead to the same result. And in fact, although Fuller and Firdausi start from a different standpoint, they reach the same conclusion: the beauty of Nature and the beauty of Woman mirroring each other are but tokens of Supreme Beauty, the suggestion of Divine Power.

But since we are not moving in the rational field of mathematics, but in that of literature, where rational and irrational elements often converge and melt together, it seems convenient to dwell on these different premises, because they will certainly shed light on Fuller's and Firdausi's thought and world.

First of all, Firdausi's emphasis on woman's beauty starts not so

¹⁰³ *The Letters of Margaret Fuller*, cit., vol. 2, pp. 165-166.

much with the intent of clarifying a system of correspondences which pervades the various levels of existence¹⁰⁴, as with the function she is called upon to perform toward man: she is to reflect, through her external beauty, the light of the inner soul, which in turn, comes from the Supreme Source of Divine Light, God Himself.

According to H. Corbin, woman is the highest theophany in the universe, in that she actively reproduces that Divine Love which God Himself bestowed upon man (Adam), by contemplating His image in His creature; consequently woman retains both the passive quality of having been created, and the active one, of "creating", through her physical beauty, that manifestation of the Supreme Spiritual Beauty (God), which is Love itself¹⁰⁵: "We can say that God loved Adam as Adam loved Eve; by loving Eve, Adam imitates the divine model, he becomes a divine exemplification. Moreover, by loving her through a spiritual love, Adam in effect loves his Lord. As Adam is the mirror where God contemplates His Image, the Form

¹⁰⁴ Instead, Fuller's prose meditation starts with it: "Often I looked up to the moon, I had marvelled to see how calm she was in her loveliness. The correspondences between the various parts of the universe are so perfect that the ear, once accustomed to detect them, is always on the watch for an echo. And it seemed that the earth must be peculiarly grateful to the orb whose light clothes every feature of her's [sic] with beauty.

Could it be that she answers with a thousand voices to each visit from the sun, who with unsparing scrutiny reveals all her blemishes, yet never returns one word to the flood of gentleness poured upon her by the sovereign night?

Each feature of the plant (Yuca) was now lustrous and expressive in proportion to its former dimness, and the air of tender triumph with which it raised its head towards the moon as if by worship to thank her; for, to all she spoke of a love, bestowed a loneliness beyond all which I had heretofore known of beauty.

As I looked on this flower, my heart swelled with emotions never known but once before. Once, when I saw in woman what is most womanly, the love of a Seraph shining through death, I expected to see my flower pass and melt as she did in the celestial tenderness of its smile. The flower brooded on her own heart, the moon never wearied of filling her urn, for those she could not love as children. Had the eagle waited for her, she would have smiled on him as serenely as on the nightingale. Admirable are the compensations of nature. As that flower in its own season imparted a dearer joy, then all my lilies and roses, so does the Aloes in its concentrated bliss know all that has been diffused over the hundred summers through which it kept silent. Remember the Yuca; wait and trust and either sun or moon, according to thy fidelity will bring thee to love and to know." See *The Dial*, cit., pp. 286-288.

¹⁰⁵ Woman's beauty as the mirror of the Divine Beauty (God), the source of Love, is exemplified by the following, and previously quoted lines in Rúdábéh's description: "And so beautiful her presence, that she breathes of Heaven and Love."

capable of revealing all His hidden Names, so Woman is the mirror, the MAZHAR, in which man contemplates his own Image, the Image that was his hidden being, the self which he had to gain knowledge of, in order to know his own Lord.”¹⁰⁶

Woman's function then, is closely related to that of the moon's enlightenment, in that, as the moon receives its light from the Sun (regarded also as Divine Luminescence) and casts it over the earth, so the beauty of woman receives its brightness from the inner soul, of which it becomes the outward mirror¹⁰⁷.

Therefore, if in Firdausi we are faced with a three-step course in which woman is extolled with regard to her enlightening role towards man (moon-like woman → man → God), in Fuller we can distinguish a two-step course wherewith the flower-like woman is praised in herself, as one of the creatures (as man is) of the moon-like, life-giving, truth-inspiring God.

In other words, Fuller's primary concern is to fill the moon and the flower with a spiritual meaning which transcends their natural state, so as to suggest the symbolic value of Nature on the one hand, and the dependence of woman's spiritual growth on God on the other (flower-like woman → moon-like God):

The Spirit builds his house in the least flowers –
 A beautiful mansion. How the colors live,
 Intricately delicate. Every night
 An angel for this purpose from the heavens
 With his small urn of ivory-like hue, drops
 A globular world of the purest element
 In the flower's midst, feeding its tender soul
 With a lively inspiration. I wonder
 That a man wants knowledge; is there not here
 Spread in amazing wealth, a form too rare,
 A soul so inward, that with an open heart
 Tremulous and tender, we all must fear
 Not to see near enough, of these deep thoughts?¹⁰⁸

How can we then explain the fact that Firdausi centers his attention on woman's function as regards man and prefers not to fathom

¹⁰⁶ *L'Imagination Créatrice dans le Soufisme d'Ibn 'Arabi*, by H. Corbin, Paris: Flammarion Editeur, 1958, p. 128.

¹⁰⁷ *Medieval Persian Court Poetry*, by J. Scott Meisami, Princeton N.J: Princeton University Press, 1987, p. 220.

¹⁰⁸ This poem entitled *Yuca Filamentosa* was published together with Fuller's prose meditation in 1842, in *The Dial*, cit., vol. 2, p. 286.

or make the staple of his epic poem the idea of a system of correspondences, in which Nature plays the leading role?

Here, we must keep in mind that *The Shâh Nâme* of the Persian Poet Firdausi is an abridged version of the original epic poem and as such, it displays the primary purpose of the latter: to tell the story of the Iranian Empire, from the creation of the world down to the Mohammedan conquest (636): details of martial life and warfare take up the greatest part of the book. Nonetheless, the few passages revealing an exquisite lyricism – those concerning the overwhelming visual imagery of women descriptions – employ the decorative language of Persian courtly love poetry, which, as J. Scott Meisami points out, “was especially influential in the development of poetic style and particularly poetic imagery. This is the growth of what may be called the analogical habit of thought, which from the 10th century onward, became an increasingly important mode of perception and conceptualization and which was closely tied to a new understanding of the relationship between man and nature, and a new evaluation of the importance of man himself.”¹⁰⁹

If Islamic medieval thought relied heavily on the principle of analogy, this was due to the Sufi’s influence¹¹⁰, which was based on the Koranic idea that “Wherever you turn, there is the Divine Visage” (II:18; II:115): that is, by contemplating the presence of God in everything, the individual can be said to perceive the Divine Visage in all things (correspondence between the earthly and heavenly sphere)¹¹¹.

¹⁰⁹ *Medieval Persian Court Poetry*, cit., p. x, pp. 30-39. J. Scott Meisami thus departs from C.S. Lewis’s views in *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, (London: Oxford University Press, 1936) which “would limit courtly love to a specific historical period and geographical locus or relate it to a concrete “system” or “code” (...). In other words, she is against those scholars who consider courtly love as a primarily stylistic phenomenon, attached to cold, rhetorical embellishment. As to the poetics of analogy in the medieval period, see: *Nature, Man and Society in the Twelfth Century*, by M.D. Chenu, ed. and trans. by J. Taylor and L.K. Little, Chicago: University of Chicago Press, 1968; *Theories of Macrocosms and Microcosms in the History of Philosophy*, by G.P. Conger, New York: Columbia University Press, 1922; *Touches of Sweet Harmony: Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*, by S.K., Jr., Heninger, San Marino (California): The Huntington Library, 1974.

¹¹⁰ Sufi symbolism – although just emerging at the beginning of the 11th century – may have affected Firdausi’s female descriptions, if it is true, as Dehkhoda points out, that Firdausi’s poems convey the knowledge of the double meaning of the term “face”: the “face” represented to the Sufis the mirror of divine theophanies, besides its literal meaning of “countenance.” See *Sufi Symbolism*, ed. by J. Nurbakhsh, 5 vols., London: Khaniqahi-Nimatullahi Publications, vol. 1, 1984, p. 69.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 68.

But woman's face becomes the supreme mirror in which man can read the "Divine visage", since "*the emergence of light* occurs at the station of *love*. The commencement of it being the light of the Divine Acts, where God appears in the guise of Divine Acts. Then, it appears as the Light of the Divine Attributes, which is the station of ambiguous visionary correspondences. Finally, it appears as the Light of the Essence. This being the station of gnosis."¹¹² In this triple path, the pre-eminence of woman's enlightening function over that of Nature is clear, since it springs from, and ends up with, the expression of the Divine Beauty, Love¹¹³.

And again, in light of Sufi symbolism, we can furnish an explanation for Firdausi's two sentences: "And ask ye to see the moon? Look at her face" and "Her face disclosed a Paradise to view."

According to Ibn 'Arabi, the word Paradise means veiling. Thus, Paradise, considered in his terms "is a veiled blessing which is renewed by the breaths of the Merciful"¹¹⁴; by virtue of the equation FACE = PARADISE, the function of Paradise is transferred to that of the face (mirror of the Divine Beauty), so as to obtain the following idea: woman is the mirror of, and/or the veil to God.

As to the moon, Ibn 'Arabi distinguishes between the light of the sun and that of the moon. The first is much more radiant, because its energy comes from the sun itself (Sun = God or the prophet). The second, instead, is duller, weaker, since it draws its luminescence from the sun, that is, it is reflected energy.

Now, if we equate the two terms again: FACE = MOON, we understand how perfectly the two human and natural mirrors overlap in their underlying meaning and function¹¹⁵. Besides, the divine-inspiring quality is underlined by the use of the adjective "bright"¹¹⁶, which refers to the substantive "brightness", which means, in Sufi symbolism, "the seeing of everything as God through the eye of God."¹¹⁷

¹¹² "This means, the appearance of the lights of the Attributes in the Acts to the lover in such a way that he cannot distinguish between Acts and Attributes." See *ibidem*, vol. 4, p. 15.

¹¹³ The relationship between Love and Beauty is indicated in the Koran, where God says to Moses: "And I enamoured you with love from Me, so that you may be trained according to My view (XX:39)." This passage has been interpreted as meaning "the beauty in Your eye is such that whoever sees You loves You." See *ibidem*, vol. 2, p. 31.

¹¹⁴ *Ibidem*, vol. 3, p. 205.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 65.

¹¹⁶ See the already quoted, "Young damsels with faces as bright as the moon."

If thus, in Firdausi, woman is compared to the reflecting function of the moon, in Fuller, woman is compared to the delicacy of a flower¹¹⁸, which finds its vital nourishment primarily in the moon-like God:

The leaves which had looked *ragged by day*, now seemed fringed by most delicate gossamer, and the plant may claim with pride its distinctive epithet of *Filamentosa* (...). She *will not flower till the full moon* and chooses to hide her beauty from the eye of day¹¹⁹.

The flower represents to Fuller the best natural metaphor for woman, in that "what woman needs is not as a woman to act or rule but as a nature *to grow*, as an intellect to discern, as a soul to live freely and unimpeded."¹²⁰

If the outstanding trait of Firdausi's woman is the moon-like reflection of Love/God to man – a function which Fuller may have ranked as passive, as opposed to H. Corbin's view of woman as a "creating creature" – that of Fuller's is the flower-like growth, or an intellectual development leading to self-awareness and to the "unfold(ing) (of) such powers as were given her when we left our common house."¹²¹ (active role)

The moon then, could not have appealed to Fuller as a metaphor for woman, insofar as she may have looked upon it as a passive mirroring, which would clash with her battle for the recognition of woman's dignity, her self-assertion and self-ownership. If she uses it as a metaphor for God, however, she empties it of its passive connotation, by equating it with the function of the Sun¹²², consequently widening the range of symbolic references ascribed to the natural realm.

Nature, according to the transcendentalist Fuller, becomes an open book where the recorded words unfold their deep spiritual

¹¹⁷ *Sufi Symbolism*, cit., vol. 4, pp. 16-17.

¹¹⁸ Many a time Fuller used the metaphor of the flower in order to point out woman's condition: "Man-woman: Woman is the flower, man the bee. She sighs out melodious fragrance and invites the winged laborer. He drains her up and carries off the honey. She dies on the stalk; he returns to the hive, well fed and praised as an active member of the community." See *Life Without and Life Within; or Reviews, Narratives, Essays and Poems*, cit., p. 349.

¹¹⁹ See the already quoted prose poem.

¹²⁰ *Woman in the XIX Century*, cit., p. 176.

¹²¹ *Ibidem*, p. 38.

¹²² "Wait and trust and either sun or moon, according to thy fidelity will bring thee to love and to know." See *The Dial*, cit., vol. 2, pp. 286-288.

meaning, which would otherwise remain undisclosed without Man's co-operative reading.

That the human being is an integral part of the whole and that each part of the whole finds a counterpart in the human being, is demonstrated by Fuller's figurative language, which tries to bridge the gap between microcosm and macrocosm.

Thus, the moon becomes to Fuller a witty device that goes beyond mere decoration, embellishment or response to a religious symbolic reference such as that of Sufism. If, in Firdausi, it meant the possibility of introducing into the battlefield a new way of perceiving reality, clothed in a vague system of correspondences where woman's love played the major role, in Fuller's prose meditation it became the burning spark of her imaginative power, which enlightened her analogy-habit of thinking and apprehending of reality, where Nature's beauty was the first source of knowledge.

Armando Pajalich

LETTERATURE POST-COLONIALI DI LINGUA INGLESE:
PROBLEMI ED ESPERIENZE DI TRADUZIONE

Premessa

È dato per scontato da insigni teorici che l'oggetto della traduzione di un testo non può essere la sua lingua (di per sé intraducibile e inalterabile nel tempo o nello spazio), bensì ciò che il testo veicola ¹,

¹ Cfr., fra gli altri, il punto di vista alquanto pessimista di Friedrich, "Tradurre può essere tutt'al più una spiegazione incompleta del contenuto, e cioè di quello che oggi interessa alla lirica molto meno che un tempo. Con l'anormalità della lirica moderna aumenta, non solo in Francia, la sua intraducibilità. La frattura tra il linguaggio magico della poesia e la lingua come comunicazione, è diventata anche una frattura tra le lingue delle nazioni d'Europa." (HUGO FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, Milano, 1971, p. 97, il suo libro venne pubblicato per la prima volta nel '56), e quello più pragmatico di Quasimodo, "Il linguaggio dei poeti è difficile non per ragioni di filologia o di oscurità spirituali, ma in virtù dei contenuti. I poeti possono esser tradotti: è impossibile tradurre i letterati, perché essi affidano al loro artigianato intellettuale le tecniche di altri poeti, perché difendono il simbolismo e il decadentismo, per assenza di contenuti, per pensiero da aggiungere ad altro pensiero umano, per verità delle quali teoricamente si sono nutriti richiamando Goethe e i grandi poeti dell'Ottocento francese." ("Discorso sulla poesia", in SALVATORE QUASIMODO, *Il Poeta e Il Politico e Altri Saggi*, Shwarz, Milano, 1960, prima pubbl. 1959).

Per lo stesso motivo potremmo aggiungere che anche nella resa di figure retoriche e altre caratteristiche stilistiche non si può tradurre queste bensì ciò che esse contribuiscono ad esprimere (il loro "pensiero strutturato"): non si traduce una anafora, una allitterazione, un pentametro, ecc., ma ciò che esprimono, ricorrendo probabilmente (*ma non necessariamente*) a una anafora, una allitterazione, un pentametro (o, già meglio: un endecasillabo), ecc.: andrà tenuto presente che la retorica non è affatto universale e che l'espressività dei tropi può mutare da lingua a lingua (tanto per fare qualche esempio: l'allitterazione ha in inglese una espressività e una tradizione che non ha affatto in italiano, la ripetizione di termini è altrettanto diversamente connotata, per non parlare di metrica...). Ad un buon traduttore italiano occorre ovviamente una vaga conoscenza di quella che potremmo definire retorica comparata o stilistica comparata fra l'inglese e l'italiano, su cui sono stati compiuti pochissimi studi. Un esempio illustre di diverse risorse stilistiche e retoriche può essere il testo originale dell'*Anabase* di Saint-John Perse e le traduzioni italiana e inglese (di Ungaretti e T. S. Eliot) da cui risulta nettamente come la resa

il suo *pensiero strutturato* ².

Tale assioma pare dettato da una sana dose di buon senso ma in realtà cozza – o sembra cozzare – con dottrine ben più agguerrite che insistono nel postulare l'integrità del Segno ³, inseparabile al suo interno in forma e pensiero ⁴ o, come sosteneva la stilistica, in “livello tematico” (ovvero: “pensiero”), “livello linguistico” ed “espressività” (ovvero: “stile”). In un importante saggio sulla traduzione, nel 1970, Frantisek Miko sosteneva come fosse indispensabile differenziare la lingua (quasi-oggettiva) dallo stile (soggettivo e legato ai contenuti):

La langue elle-même, il faut la traiter sur deux plans: (1) comme chiffre (aspect linguistique); (2) comme le moyen, comme le médium de la caractéristique expressive (aspect stylistique) ⁵.

Siamo proprio sicuri, comunque, che il Segno linguistico sia integro e, soprattutto, *decontestualizzato*? Se, con voce autorevole, è stato affermato che “la ‘lingua letteraria’... appare, più di ogni altro uso linguistico, fortemente *decontestualizzata*” ⁶, quella stessa voce ha recentemente affermato che, nel caso del fenomeno della lingua letteraria,

italiana ha evidenziato valori fonici e ritmici, mentre quella inglese ha privilegiato particolarmente la retorica e l'immagine.

² GEORGES MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino, 1965, p. 13, p. 121 e *passim*.

³ Del resto, già Croce, come rilevò Terracini, aveva sostenuto che l'impossibilità del tradurre è dovuta al fatto che la lingua è espressione e l'espressione essendo unica e irripetibile non può essere ripetuta. Cfr. BENVENUTO TERRACINI, *Conflitti di Lingue e Cultura*, Marsilio, Venezia, 1957, p. 54.

⁴ Già Richards aveva usato il termine *thought* per evitare il molto più ambiguo *meaning*: nelle sue teorie, *thought* è complementare a *emotion* da lui definito come un modo più indiretto per venire a conoscere la natura (Cfr. I.A. RICHARDS, *Principles of Literary Criticism*, Routledge and Kegan, London, 1970, chapter 16.): Eliot, a sua volta, aveva sostenuto come il *thought* (che sarebbe per lui generale) fosse tipico della prosa, mentre la poesia era questione di *emotion* e *feeling* (che sarebbero particolari) e spiegava la difficoltà del tradurre poetico come conseguenza del fatto che “a thought expressed in a different language may be practically the same thought, but a feeling expressed in a new language is not the same feeling or emotion.” Cfr. T.S. ELIOT, “The Social Function of Poetry”, in *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber, 1969 (da Conferenze tenute nel 1943 e 1945), pp. 19-23.

⁵ Lo stile, secondo Miko, è la somma di tre elementi: Livello Tematico, Livello Linguistico e Carattere Espressivo. Cfr. FRANTISEK MIKO, “La Théorie de l'Expression et la Traduction”, in *n/t The Nature of Translation*, L'Aia, Parigi, Mouton, 1970, p. 64.

⁶ MARCELLO PAGNINI, “Le voci dell'ermeneutica e il silenzio dei testi”, *L'Asino d'oro*, II, 3, 1991, pp. 9-30, p. 9.

Il lettore si trova di fronte ad un linguaggio privo di un emittente empirico; privo, o quasi, di contesto psicologico; privo di situazione oggettiva. In effetti ha la forma di una comunicazione – sì, di un atto linguistico – ma è praticato fra due attanti dialogici che sono entrambi assenti (emittente e ricevente) e chi legge è una sorta di “spettatore”. È infine privo di esplicita contestualizzazione storico-socio-culturale, cui, invece, implicitamente o idealmente si riferisce. Fatti, questi, che ostacolano la comprensione immediata e, nel caso di testi non appartenenti al tempo storico del lettore, ne rendono ancor più ardua l’intelligenza⁷.

L’affermazione dell’integrità del Segno può valere fintantoché consideriamo una lingua come un sistema di segni puri, o “purificati”, di una “qualche” tribù (e questo “qualche” già relativizza tutto, inviandoci in direzione di una qualche nozione di *contesto tribale*... che potrebbe ben piacere ai sostenitori della fondamentale etnicità del testo letterario!). Ogni ambizione alla “purezza”, tuttavia, sembra possibile solo in quelle fasi dell’evoluzione delle lingue (anche letterarie) miranti a consolidare una standardizzazione, un ideale modello canonico, soggetto a lente evoluzioni (e si ricordi l’Eliot della “musica della poesia”) sempre misurabili in termini di scarto dallo standard comunque presente – pur se magari *in absentiam*. Anche in tali casi, però, la “ri-contestualizzazione” appare necessaria a un profondo grado di lettura:

Se la lingua della letteratura si presenta fortemente decontestualizzata, il lavoro di chi legge consisterà in materiali o ideali processi di ri-contestualizzazione.... Se vogliamo essere più precisi, si hanno due gradi, o tipi, di lettura. Il primo – primo anche nel tempo – è una sorta di appropriazione istintiva, intuitiva e passionale del testo.... Il secondo grado di lettura (che è sempre ‘ri-lettura’) si svolge invece in chiave di razionalità e di estesa e capillare intelligenza, e mira alla “oggettivazione” della estesia, a renderla comunicabile ad altri ed a sottoporla all’altrui approvazione. Il lettore compie, qui, operazioni filologiche – ad esempio, la storicizzazione del lessico – prova ad applicare modelli, codici, sistemi culturali, che, fra le altre cose, gli consentono di verificare i diversi gradi di accettazione o di contestazione che nei loro confronti il testo stabilisce. In una parola, egli si trova a penetrare il “non detto” del dettato su un piano diverso e molto complesso, dove cerca di stabilire i rapporti che l’opera allaccia con un indefinito e complesso extratesto⁸.

Quando però la lingua letteraria mira a mettere in discussione – fra le altre cose – anche e *proprio* lo standard, non tanto scartando da esso “gradualmente”, bensì proponendo un’alterazione tanto fortemente marcata da farla quasi divenire un’*altra* lingua, il problema sembra porsi in altri termini.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, p. 10.

Letterature post-coloniali di lingua inglese

Il fenomeno delle letterature post-coloniali di lingua inglese costituisce un ideale banco di prova per verificare la relatività dei principi su menzionati: infatti, se la letteratura coloniale mirava sostanzialmente all'assimilazione con la lingua (letteraria e no) britannica (e standardizzata), assimilazione che ne comportava il più grande riconoscimento quando tale letteratura veniva considerata *tout court* parte di quella britannica, la letteratura post-coloniale ha messo in discussione lo standard britannico. Ciò è particolarmente vero in alcune di queste nuove letterature: non quelle dove la lingua inglese è stata portata da *settlers*, bensì quelle provenienti da coloni *invaders*: è il caso quindi non tanto delle letterature canadese e australiana, quanto di quelle africana e caraibica (mentre per la letteratura anglo-indiana il fenomeno sembra di tipo ancor diverso, essendo una letteratura fatta spesso di traduzioni dalle lingue indiane o frutto di una volontà di rivolgersi a lettori non locali – presentando quindi, in altro modo, un fenomeno mirante anche qui all'assimilazione).

La letteratura africana post-coloniale di lingua inglese ci può quindi servire da campo di indagine ideale: se trascuriamo parte della letteratura anglofona sudafricana bianca, gli scrittori angloafricani sono oramai accomunati da un rifiuto dell'inglese standard; ciò è avvenuto in modi diversi, spesso complementari, proponendo a) un nuovo lessico (istoriato di termini locali), b) una ortografia alternativa (mirante a riprodurre varietà fonetiche locali), c) una grammatica non “regolare”, d) una sintassi non “regolare”, e) una varietà di registri che non corrispondono ai registri riconoscibili nell'inglese britannico, f) una giustapposizione di lingua “inglese” e di altre lingue locali, egualmente riconoscibili per un lettore poliglotta locale.

Tali varietà linguistiche sono fondamentali per esprimere la “marginalità” e la “diversità” cosiddette “periferiche” considerate con orgoglio come alternative alla centralità conforme e standardizzata della lingua di origine.

A questo punto può essere utile scindere le varie “proposte” linguistiche su indicate e vederne i riflessi nella traduzione.

a) *un nuovo lessico.*

Il problema si è posto sin dagli inizi della letteratura angloafricana coloniale: Pringle e la Schreiner in Sud Africa l'hanno anticipato inserendo nelle loro opere vocaboli derivati sia dall'afrikaans che dalle lingue bantu. Tale disturbo dello standard non costituiva in effetti uno scarto problematico: l'oscurità si chiariva con dei glossarietti o lasciando al *contesto* di spiegare la portata non fondamentale

di tali termini. In realtà il risultato era più che un semplice esotismo, corrispondendo a una esigenza genuina di quegli scrittori che non volevano o non potevano escludere dalla loro prospettiva oggetti e concetti non esistenti nella realtà europea. Era tutto sommato una forma di arricchimento dello standard, anche se non comportava certo una sua purificazione bensì una sua connotazione già localistica (che non a caso è confluita velocemente nell'*Oxford Dictionary*).

Per quanto riguarda la traduzione di tali opere, il problema praticamente non si pone, essendo la lingua italiana tanto *europea* quanto quella britannica: ciò che è assente nell'una è assente più o meno anche nell'altra e pertanto la traduzione italiana potrà facilmente essere incastonata di termini locali come avviene negli originali "inglesi". L'unica differenza può consistere nel ritmo diverso di assimilazione di quei termini: se pensiamo, ad esempio, a *trekker* o *karoo*, è ovvio che per il vocabolario inglese tali termini possono essere entrati sin dalla metà o fine dell'Ottocento, mentre per quello italiano possono essere arrivati verso gli anni sessanta di questo secolo, quando apparvero le prime importanti traduzioni. Ma il problema per il traduttore non sussiste e sarebbe un gravissimo errore cercare di sostituire quei termini con parafrasi italiane mai equivalenti sino in fondo all'originale. (Altra è la difficoltà inerente nel tradurre termini che hanno significati o connotazioni diverse nello standard e nell'inglese locale: tale è il caso di *bush*: se indicativo di un certo tipo di vegetazione e paesaggio, anche questo vocabolo può essere trasportato e incastonato nell'italiano senza bisogno di essere tradotto.)

b) *una ortografia alternativa*.

Questo è già un problema più serio: poniamo il caso di *auntie* o di *missus*: la deviazione ortografica può essere resa: 1) traducendo la parola come esiste nella grafia standard, 2) lasciandola nell'originale "storpiato", 3) ricorrendo a un italiano storpiato, e forse 4) accompagnando alla traduzione della parola come esiste nella grafia standard un aggettivo o un suffisso o altro termine che renda conto della "differenza", 5) traducendo la parola come esiste nella grafia standard, e aggiungendovi la parola "storpiata".

L'alternativa "3" è oggi giustamente sotto accusa, dopo i film americani doppiati ricorrendo a storpiature (del tipo "Sì, badrone...") e dopo alcuni tentativi di traduzione di Eqwensi (come si vedrà citando a caso dall'inizio di *Jagua Nana*), mentre un esempio di ricorso all'alternativa "2" può esser tratto dalla coda della traduzione del grande poemetto di Jeremy Cronin, "Death Row":

... Voci
 L'una con l'altra
 Attorno a, scivolando
 Dentro il gran finale
 Di ogni notte, tutte e tre
 Tre ora
 Come una: *Tha-a-a*
Inta
nasha - na - ale
yoonites tha
booman
reisssss. a-MAAA
-ndla! evviva
sisulu-mandela-tambo
evVIVA! evVIVA!
 gridando *evviva!*
 Le vostre voci, fratelli
 Giù per questi corridoi
 Di cemento del potere.

dove l'oralità del testo risulta fondamentale e risalta netta alla lettura ad alta voce che, ovviamente, va parzialmente intonata seguendo il ritmo dell'"Internazionale". Tale frammento è anche esempio di sintassi deformata per ragioni espressive (mentre prepara all'irrompere del canto e delle grida finali) e va quindi mantenuta anche in italiano. Eppure, anche se l'esperienza di varie letture pubbliche di questo testo ha rivelato come l'*ascoltatore* afferri l'allusione (sia in scuole che in aule di conferenze che in *osterie...*), il lettore non si è dimostrato altrettanto accorto e, quindi, per non smarrire l'importantissima citazione (che certo per Cronin, oggi portavoce del neonato Partito Comunista Sudafricano, è di primaria importanza...), si è ricorso, malvolentieri, alla ovvia traduzione italiana di essa (recuperando l'inno così com'è conosciuto e che tuttavia non corrisponde al senso di quello inglese!):

... Voci
 L'una con l'altra
 Volteggiando attorno
 O scivolando, ogni notte, dentro
 Il gran finale, tutte e tre
 Tre ora
 Come fossero una: *La-a-a*
Inter
na - zio - naa - le
futuu - ra
uma
nità a-MAAA

– ndla! evviva
 sisulu-mandela-tambo
 evVIVA! evVIVA!
 gridavano evviva!
 Le vostre voci, fratelli
 Giù per questi corridoi
 Di cemento del potere⁹.

Le alternative “1”, “2” e “4” possono essere percorribili a seconda dei casi: quello che pare più sorprendente – ma oramai empiricamente accertabile – è che si debba concludere che non è possibile ricorrere alla stessa forma di “devianza” nella lingua di arrivo. Inoltre, se tali ortografie non ortodosse sono segni rilevanti di una marginalità voluta e funzionale all’economia *contestuale* l’alternativa “5” potrebbe rivelarsi la più adatta.

c) *una grammatica non “regolare”*.

Il problema comincia a complicarsi: a una grammatica non “regolare” nella lingua di partenza parrebbe dover corrispondere una grammatica non “regolare” nella lingua di arrivo. In realtà bisogna distinguere due casi ben diversi: 1) la non “regolarità” corrisponde a una deformazione funzionale della lingua standard a fini di caratte-

⁹ JEREMY CRONIN, *Dentro* (traduzione e introduzione di Armando Pajalich), Supernova, Venezia, 1991, pp. 67 e 69, e ARMANDO PAJALICH e MARCO FAZZINI, *Poeti sudafricani del Novecento*, Supernova, Venezia, 1994 (la traduzione di questo poemetto è ancora di ARMANDO PAJALICH).

Testo originale:

...
 Voices
 Each other
 Around of, sliding
 Into each night's
 Finale, all three
 Three now
 As one: Tha-a-a
 Inta
 nasha – na – ale
 yoonites tha
 hooman
 reisssss. a-MAAA
 – ndla! longleev
 sisulu-mandela-tambo
 LONGleev! LONGleev!
 shouted longleev!
 Your voices, brothers
 Down these concrete
 Corridors of power.

rizzazione o di ritmo o mirante a costruire un qualche tropo linguistico, 2) la non “regolarità” corrisponde a una variante locale dell’inglese. Se nel primo caso il traduttore può essere legittimato nel riprodurre la non “regolarità” (servendo così a uno scopo del tradurre/slogare che piaceva a Pasolini), nel secondo caso crea un assurdo linguistico, inventando un italiano sgrammaticato che non esiste, come è evidente dalla traduzione di *Jagua Nana*: nel brano che segue, uno dei protagonisti del romanzo, esponente di una élite culturale (prossimo a una laurea in legge a Londra), vien fatto parlare un ridicolo, inesistente italiano che certo non esprime il suo status sociale; del resto, alla stessa eroina, Jagua, meno “colta”, sì, viene attribuito tale assurdo pastiche linguistico che è comunque fuori luogo in un romanzo di forte ispirazione realista:

– Tu non piace mio vestito? – lo stuzzicò conoscendo la sua prevenzione contro “l’andar fuori nuda” secondo l’espressione che gli era abituale. – Tu arrabbiato con me? – aveva già visto che il bianco degli occhi gli si arrossava.
 – Jagua, quante volte io dico che non devi farmi vergognare? Tu mai soddisfatta se no va nuda per la strada! Ella sorrise. – Io già sa cosa tu vuol dire. Ma parla con verità, questo essere nuda? – disse facendo il broncio, poi sollevando l’orlo sottile della gonna si mise a girare su se stessa: – Questo essere nuda? – prese il piumino e incominciò a incipriarsi il naso. – Tu non conosce la moda, Freddie.
 – Tu conosce la moda, ecco perché chiamano te Jagua! – Freddie era sarcastico; – Ma noi andiamo a conferenza, non a ballare. Andiamo a conferenza al British Council, – intanto stringeva gli occhi come sempre quand’era irritato.
 – Io sa cosa non andarti giù, Freddie, ragazzo mio. Tu troppo geloso. Te non piace uomini che guarda il corpo di tua donna. Non aver paura. Tanti uomini in British Council, ma quelli niente corpo, quelli soltanto cervello e anima. Quelli non voler dormire con tua donna! – Ora le lacrime le erano salite in un’ondata improvvisa, ed ella si sedette ad asciugarsi e a singhiozzare. Stava lì come un ciocco, ostinata, quella creatura piena di vita, che solo un momento fa era tutto ardore¹⁰.

¹⁰ CYPRIAN EKWENSI, *Jagua Nana*, Frassinelli, Torino, 1961, pp. 4-5 (la traduzione è di Ginetta Pignolo): va ammesso, a parziale giustificazione di tale strana traduzione (fatta a un solo anno di distanza dalla pubblicazione dell’originale), che si trattava della prima versione italiana di un romanzo angloafricano in cui pidgin e inglese locale fossero tanto presenti. Il testo originale è il seguente:

“You no like my dress?” she teased, knowing his prejudices against “going out naked” as he called it. “You vex wit’ me?” She had already noticed the redness in his eyes.

“Jagwa, how many times I will tell you not to shame me? You never will satisfy till you go naked in de street!”

She smiled. “I know das wat you goin’ to say. But speak true, dis be naked?” she pouted, holding the flimsy edge of her skirt and twirling round and round. “Dis be naked?” She reached for a powder-puff and began to powder her face. “You don’ know de fashion, Freddie.”

“You know de fashion, das why dem call you Jag-wa!” He was talking sarcasti-

Se si cercasse nei dialetti l'assurdo diventerebbe risibile (ma qualcuno l'ha fatto); anche se si ricorresse a qualche forma di "sgrammaticatura" presente nell'italiano poco colto la traduzione risulterebbe "falsa". Non è detto infatti che l'emittente di tale sgrammaticatura sia poco colto!

Potremmo citare ad esempi significativi i molti casi di apparente sgrammaticatura nell'opera di Soyinka: se in alcune commedie essi possono costituire devianze caratterizzanti i ceti sociali e le psicologie, nei romanzi questi debbono essere addebitati o a una scelta espressiva dell'autore o a una sua adesione a una varietà nigeriana dell'inglese. Meno problematici sono – per citare un altro esempio – i testi poetici di Siphò Sepamla, dove le devianze sono più facilmente attribuibili a una sua adesione all'inglese parlato dai neri sudafricani: è il caso del titolo di una famosa poesia, "The Blues Is You in Me",

cally. "But we goin' to a lecture, not dance. We goin' to a lecture in de British Council." Freddie shut his eyes tight the way he always did when irritated.

"Ah know wha's wrong wit" you, Freddie, man. You too jealous! You never like de men to look at you woman body. Don' worry! All dose men in de British Council, dem got no bodies, dem only got brain and soul. Dem will not want to sleep your woman!" The tears had welled up now and she sat down and began wiping them and sobbing aloud. She sat like a log, obstinate, this live bright thing that had been aglow only one moment ago. (CYPRIAN EKWENSI, *Jagua Nana*, Hutchinson, London, 1961, p. 7)

Fortunatamente il romanzo è stato ritradotto in italiano nel 1993, da Paola Fattori:

"Non ti va come sono vestita?" lo canzonò lei, ben sapendo come lui detestasse vederla "uscire nuda", come diceva lui.

"Ce l'hai con me?". Aveva notato il suo sguardo contrariato.

"Jagwa, quante volte ti devo ripetere di non farmi vergognare? Non sei contenta se non vai in giro nuda per strada!" Lei sorrise: "Sapevo che me lo dicevi. Ma di' la verità, ti sembra forse nuda?" esclamò, facendo il broncio e, volteggiando mentre con la mano reggeva l'orlo della gonna impalpabile. "Lo chiami esser nuda, questo?". Prese un piumino e incominciò a incipriarsi il viso. "Non conosci la moda, tu, Freddie!"

"Sei tu quella che conosce la moda! È per questo che ti chiamano Jagwa, no?" ribatté lui in tono sarcastico. "Stiamo andando a una conferenza, non a ballare. A una conferenza al British Council". Freddie serrò le palpebre, come faceva quando era arrabbiato.

"Io so perché ce l'hai con me, Freddie caro. Sei troppo geloso! Non ti va che gli altri guardino il corpo della tua donna. Non prendertela! Quei tizi del British Council nemmeno ce l'hanno, il corpo. Hanno solo cervello e anima. Non tenteranno certo di portarsi a letto la tua donna!" Le erano salite le lacrime agli occhi; si sedette e cominciò ad asciugarsele, singhiozzando forte. Lei, che fino a un attimo prima era apparsa brillante e piena di vita, adesso se ne stava corrucciata, immobile come un masso. (CYPRIAN EKWENSI, *Jagua Nana*, Edizioni Lavoro, Roma, 1993, p. 6: come in altre traduzioni delle Edizioni Lavoro, si è preferito indicare con il corsivo le rese italiane standardizzate di originali pidgin o fortemente deformati.)

che mette il traduttore di fronte a una difficile scelta – tanto che le due traduzioni italiane di questa poesia hanno deciso di comportarsi diversamente, una eliminando la devianza (“Il Blues sei tu in me”) l'altra lottando per imporre una fedeltà forse discutibile ma giustificabile (“Il Blues è te in me”): una soluzione potrebbe consistere nel ricorrere a un titolo che non traduca letteralmente quello originale ma lo “reinventi”, e così si è fatto recentemente: “Sei tu dentro di me: è questo il blues”¹¹.

Dinanzi a due autori così famosi, forse, il problema si dissolve quando una conoscenza critica della loro opera fa apparire evidente l'estetica che la soggiace: in termini sbrigativi, potremmo definire eclettica-rivoluzionaria-elitaria quella di Soyinka e populista-rivoluzionaria-collettiva quella di Sepamla. La conoscenza dell'estetica di fondo, in tali casi, offre il necessario *contesto*.

Il vero problema per il traduttore è capire se tale sgrammaticatura rientra nel caso “1” o nel caso “2”: sarà in grado il traduttore di conoscere abbastanza le sfumature dell'inglese locale di quel brano? Credo si possa onestamente ammettere che non esiste alcun traduttore al momento operante in Italia in tale ambito che sia in grado di individuare l'influsso eventuale dell'afrikaans o dello zulu, dell'ibo o del yoruba, su un brano letterario sudafricano o nigeriano. Stando così le cose, il traduttore potrà affidarsi ancora una volta al *contesto*. Se questo non risulta abbastanza d'aiuto, il traduttore dovrà accontentarsi di perdere tale “sgrammaticatura”, ricorrendo ancora una volta ad altre possibili aggiunte (lessicali o grammaticali o sintattiche) per rimediare a un'eventuale perdita di espressività.

Come si vede, la nozione di *contesto* comincia ad apparire fondamentale: non deve ciò deludere il traduttore affascinato dalle dottrine linguistiche e semiotiche, che già da qualche tempo hanno ammesso l'indispensabilità di tale nozione. Così infatti ha scritto Pagnini a proposito del segno *linguistico* e del contesto:

I significati linguistici sono “indeterminati”, perché concettuali (e il concetto non è un oggetto individuo ma una classe di oggetti) e si determinano quando la struttura astratta della lingua (*langue*) vien calata in un “contesto”. Di contesti ce ne sono quattro. Il primo è “linguistico”, e si chiama “testo”: le indeterminazioni originarie si precisano nell'ambito della locuzione, dove i segni si rimandano l'uno all'altro. Il secondo contesto è “intrasoggettivo”: le parole, le locuzioni, assumono senso preciso nella “situazione mentale, sentimentale e psichica” di chi parla. Il terzo è il contesto dei “generi” letterari e dei “registri” linguistici. Il quarto contesto è la “situazione

¹¹ I tre titoli appaiono rispettivamente in: *Spartivento*, 1989, p. 4 (tr. di Itala Vivan), *Mgur*, 1, 1988, p. 61 (tr. di Armando Pajalich) e *Poeti sudafricani del Novecento*, cit. (tr. di Armando Pajalich).

storico-socio-culturale”, e i sensi qui si precisano perché le locuzioni son calate in un “quadro referenziale” costituito da esperienze comuni, da ideologie, da visioni del mondo, da tradizioni, problemi esistenziali, ecc.¹².

d) *una sintassi non “regolare”*.

Il problema è affine a quello affrontato al punto “c” con una sostanziale differenza: infatti, il grado di perturbazione apportato da una deviazione sintattica non è solitamente gravato dallo stesso grado di “irregolarità” della deviazione grammaticale: in italiano, almeno, la sintassi letteraria permette una quantità elevata di alternative, essendo la nostra lingua meno fissa, da questo punto di vista, delle altri maggiori lingue dell’Europa occidentale. Ne segue che il pericolo di creare un italiano assurdo è meno forte. Del resto, una deviazione nella sintassi può essere più facilmente dovuta a una variante locale dell’“inglese” e pertanto è probabilmente necessario mantenerla per rendere conto della volontà di dare espressione a quella che si è qui chiamata marginalità e diversità. Così è stato fatto, ad esempio, nel tradurre *Season of Anomy*, a rischio di disturbare il lettore italiano. Ecco come inizia quel romanzo:

Strana anomalia, s’era da molto governata e protetta da sè, era così compatta al suo interno che aveva ottenuto un’imposta unica per l’intera sua popolazione e la pagava, in contanti, alla partenza dell’agente delle tasse col casco in capo a dargli autorità, ogni proprietà era tenuta in comune, alla lettera, sino all’ultimo pezzetto di filo nell’abito di ogni cittadino – un tale anacronismo suscitava la generale divertita condiscendenza nella sensibilità cosmopolita di una società affamata di profitti¹³.

e) *una varietà originale di registri*.

Ancora una volta il vero problema consiste nell’inadeguatezza del traduttore inesperto nelle varianti locali dell’inglese. Ad esempio, il

¹² M. PAGNINI, art. cit., p. 9 e nota integrativa all’autore di M. Pagnini stesso.

¹³ WOLE SOYINKA, *Stagione di anomia* (traduzione e introduzione di Armando Pajalich), Jaca Book, Milano, 1981.

Testo originale:

A quaint anomaly, had long governed and policed itself, was so singly-knit that it obtained a tax assessment for the whole populace and paid it before the departure of the pith-helmeted assessor, in cash, held all property in common, literally, to the last scrap of thread on the clothing of each citizen – such an anachronism gave much patronising amusement to the cosmopolitan sentiment of a profit-hungry society.

registro "biblico" può connotare in un *contesto* africano non solo il linguaggio dell'uomo di fede o del letterato, bensì anche quello popolare – di chi ha ricevuto una educazione attraverso le missioni. Così pure, un registro "familiare" può essere dovuto non solo a familiarità ma ad incapacità dell'emittente di appropriarsi di registri più "formali": in tali casi potrebbe sorgere ad esempio il problema della scelta, in italiano, fra seconda e terza persona; potrebbe darsi che la familiarità del registro della lingua di partenza suggerisca al traduttore l'uso della seconda persona, quando invece non c'è alcuna giustificazione in italiano per il suo uso (visto che il lei e il voi sono diffusi anche tra le persone poco colte). Può anche apparire il caso contrario: una diversità di registri può venire resa con un uso diverso della seconda e terza persona, ma può darsi che tale diversità sia connaturata ai due emittenti e che quindi traducendone gli indirizzi reciproci, sia necessario usare per entrambi il tu o per entrambi il lei.

f) *una giustapposizione di lingua "inglese" e di altre lingue locali.*

Il caso sembra essere quello di più difficile soluzione. Le alternative sono ovviamente: 1) tradurre in registri diversi di italiano, 2) tradurre tutto in italiano standard, 3) non tradurre ciò che non è in "inglese". Potremmo ipotizzare almeno un'altra soluzione: 4) tradurre in italiano standard tutto ma lasciare qualche fossile di altra lingua nelle parti scritte originariamente in quella lingua.

La prima alternativa sembra poco giustificabile: sarà infatti praticamente impossibile individuare nell'italiano un registro che corrisponda alla diversità (non riducibile a gradazione di livello di cultura o di nobiltà linguistica) fra le due lingue.

L'alternativa "3" sembra assai discutibile: se la parte "inglese" viene tradotta ciò significa che il destinatario del testo non è più un lettore locale (per il quale l'italiano non rientra nel proprio mondo linguistico), per cui la giustapposizione di italiano e lingue che non hanno storicamente alcun attrito con questa nostra lingua europea sarebbe una assurdità ridicola. Le alternative "2" e "4" sembrano essere quindi quelle più opportune¹⁴, e l'adozione di un criterio misto fra le due potrebbe risultare utile.

¹⁴ Tuttavia, nella traduzione di *Ogun Abibimān* si è lasciato l'originale yoruba in quei passi che costituiscono cori (spiegati, anche nell'originale, attraverso il glossario finale) che non intaccano la continuità del poemetto ma vi si incastrano idealmente. Cfr. WOLE SOYINKA, *Ogun Abibimān* (traduzione e introduzione di Armando Pajalich), Supernova, Venezia, 1992.

Consideriamo ora, secondo le scelte postulate sopra, ed escludendo quelle che paiono sicuramente “traditrici”, i risultati ottenuti:

ORIGINALE	TRADUZIONE (in ordine di plausibilità)
a) nuovo lessico.	A) nuovo lessico.
b) ortografia alternativa.	B1) ortografia standard B2) ortografia standard + agg. o suff. o altro vocabolo
	B3) ortografia standard + vocabolo originale nella sua ortografia
	B4) vocabolo originale nella sua ortografia
c) grammatica non “regolare”.	C1) grammatica “regolare”.
	C2) grammatica non “regolare”
d) sintassi non “regolare”.	D1) sintassi non “regolare”.
	D2) sintassi regolare.
e) varietà originale di registri.	E1) varietà originale di registri.
f) giustapposizione di lingue.	F1) uniformità linguistica. F2) giustapposizione di lingue.

- Ne risultano alcune considerazioni di carattere generale:
- il lessico non è di per sè un problema;
 - i problemi di ortografia possono essere risolti, di volta in volta, con accorgimenti opportuni;
 - in linea di massima la grammatica viene regolarizzata durante la traduzione;
 - la sintassi lascia un maggior margine di scelta al traduttore;
 - la riproduzione dei registri deve coinvolgere lo spirito creativo del traduttore e rappresenta una delle parti più rischiose del suo operato;
 - il traduttore deve rendersi conto che la varietà linguistica degli originali è soppressa: se tale varietà significava nell’originale un programmatico rifiuto di standard europei e un’affermazione di localismo, il traduttore dovrà prenderne atto, rinsaldando le sue scelte, in vista di tale localismo, in altri aspetti della sua traduzione.

Ne conseguono altre ancor più generali deduzioni:

- Nel tradurre opere post-coloniali di lingua inglese, ferma restando la perdita della varietà di lingue, il traduttore dovrà in qualche modo rappresentare la diversità senza caratterizzarla qualitativamente: particolare attenzione “creativa” andrà pre-

stata alla scelta dei registri e a possibili rese sintattiche e ortografiche; mentre dovrà evitare, in via quindi “negativa”, *falsi* grammaticali.

L'importanza delle osservazioni sin qui fatte individua un problema inerente la traduzione di letterature contemporanee scritte in una lingua *tradotta* lì dalla colonizzazione e quindi non nativa: la contemporaneità del problema non consente di discutere di traduzione da uno standard ad un altro, essendosi or ora appena individuate direttive che potrebbero condurre a qualche standard (letterario e no) locale (nigeriano e sudafricano innanzitutto, ma in futuro anche keniota o ganese): può darsi che la traduzione, prendendo per buoni gli assiomi iniziali suesposti, sia in realtà possibile solo da standard a standard. Eppure, le grandi opere contemporanee vanno tradotte anche se si muovono in un magma linguisticamente instabile: ne risulteranno dei compromessi, così come sono compromessi le opere letterarie originali, che partono da una norma in parte rifiutata o rifiutabile senza ancora produrne una nuova in alternativa. Ma lo scrittore ha uno “spettro” dietro di lui che controlla ciò che elabora – almeno secondo Yeats – mentre il traduttore ha, al massimo, uno scrittore che ammira e a cui cede il proprio tempo, e molti potenziali recensori che troppo spesso valutano traduzioni per errori, veri o presunti, di resa locale, senza preoccuparsi di valutazioni complessive e, a volte, essendo addirittura incapaci di leggere gli originali, o... magari, essendo troppo pigri per farlo...

Luca Panieri

IL "NIPOTE" GOTICO*

La ricerca lessicale nell'ambito dei nomi gotici di parentela può contribuire alla chiarificazione dell'annosa questione circa la collocazione geografica originaria di un gruppo etnico germanico le cui vicende storiche resero tra i maggiori protagonisti dello scenario socio-politico europeo a partire dalla fine dell'evo antico e durante i primi secoli dell'alto medioevo. Ai Goti è legata anche una parte della storia culturale del nostro paese che fu da loro eletto a patria e retto da re ostrogoti nei secoli V e VI.

Come è noto a tutti, le stesse fonti storiografiche dell'Italia ostrogotica suggeriscono un'origine scandinava per i Goti, almeno stando all'interpretazione più ovvia dell'espressione usata dal vescovo Giordane "*Scandza insula*" nella sua *Getica*. Muovendo da quest'indizio, generazioni di studiosi di varie discipline hanno cercato prove di diversa natura onde verificare la reale provenienza del gruppo etnico gotico, senza per altro giungere ad una conclusione definitiva della questione. L'attenzione dei ricercatori si è rivolta in modo particolare allo studio comparativo dei reperti archeologici della Svezia meridionale e delle isole limitrofe in rapporto alla situazione attestata nei siti circostanti il corso medio e basso della Vistola tra il I sec. a.C. e il II sec. d.C., ovvero sia nell'area geografica in cui le voci degli autori classici (in particolare Tolomeo e Tacito) individuano le sedi dei *Gothones*¹.

Parallelamente la ricerca si è indirizzata anche al reperimento di dati di natura linguistica, sia attraverso lo studio della toponomastica delle suddette aree, sia attraverso lo studio dialettologico delle

* Il presente articolo costituisce la versione scritta di un analogo intervento esposto il 28 maggio 1993 in occasione del XX convegno annuale dell'Associazione Italiana di Filologia Germanica, tenutosi ad Asti.

¹ Sulle prime fonti etnografiche in cui si menzionano i Goti v. ROLF HACHMANN, *Die Goten und Skandinaviern*, Berlin, de Gruyter, 1970, p. 135 ss.

varietà linguistiche della Svezia meridionale di più antica attestazione. Purtroppo, come spesso accade, i dati archeologici e i dati linguistici mostrano notevoli divergenze. Sul versante dell'archeologia gravano difficoltà fondamentali di ordine interpretativo, che riguardano la legittimità di identificare il concetto di area culturale, definita in base alla specificità e all'omogeneità tipologiche dei reperti, con una particolare compagine etnica². Tuttavia sembra esserci la certezza dell'esistenza, nei secoli attorno alla nascita di Cristo, di una specifica area culturale (*die Masowische Gruppe*) diffusa nel territorio ad est della Vistola, a sud dei Laghi Masuri fino circa all'attuale Varsavia, riconducibile all'area in cui sarebbero stati stanziati i *Gotthones* in quel periodo. Sembrano invece meno fruttuosi i tentativi di associare la genesi di questa area culturale ad un eventuale movimento migratorio dalla Scandinavia e perciò gli studi archeologici, pur non potendo smentire categoricamente la convinzione tradizionale dell'origine scandinava dei Goti, ancor meno possono confermarla³.

Anche gli studi linguistici sono approdati a risultati controversi, non riuscendo a fornire un'efficace chiave di lettura dei dati forniti per via comparativa. La posizione della lingua gotica rispetto alle altre tradizioni linguistiche germaniche è tuttora oggetto di dibattito e l'atteggiamento degli studiosi è variato in funzione dell'importanza attribuita alle isoglosse che il gotico condivide con questo o quel gruppo di lingue. Lo studio comparativo sul lessico gotico ha messo in luce delle peculiarità semantiche condivise soltanto dal dialetto antico dell'isola svedese di Gotland, come il citatissimo caso del termine *lamb* 'pecora', che si lasciano spiegare storicamente soltanto attraverso l'ipotesi di stretti rapporti culturali tra i Goti e la sponda scandinava del baltico, in epoca necessariamente molto antica.

Nonostante l'evidenza delle concordanze goto-nordiche che, come è noto, oltre alla sfera semantica⁴, riguardano anche tratti morfologici⁵ e fonologici⁶, vi è stato recentemente chi, sulla base del computo delle pure coincidenze lessicali tra brani dei Vangeli gotici

² Cf. ad es.: G. MILDENBERGER, "Die Germanen in der archäologischen Forschung nach Kossinna", in: HEINRICH BECK (hrsg.), *Germanenprobleme in heutiger Sicht*, Berlin, de Gruyter, 1986, pp. 310-20.

³ Cf. ROLF HACHMANN, op. cit., *passim*.

⁴ Ad es. got. *kinnus* = a.isl. *kinn* 'guancia' in contrasto con il significato di 'mento' del termine formalmente corrispondente germanico occidentale; cfr. ted. *Kinn*, ingl. *chin*.

⁵ Ad es. la desinenza goto-nordica in *-t* della II pers. sg. del preterito forte in opposizione alla *-i* del germanico occidentale; cfr. got., a.isl. *nâm-t* opposto ad a.a.ted., a.sass. *nâm-i*.

e corrispettive versioni tedesca moderna e svedese moderna, è giunto con ferrea sicurezza alla conclusione che la patria dei Goti non fosse in Scandinavia bensì nell'estremo sud del mondo germanico, proponendo una nuova ripartizione geolinguistica, secondo la quale il gruppo germanico occidentale sarebbe stato originariamente situato al centro, quello settentrionale a nord e quello orientale a sud, ai confini con l'impero romano⁷. Inutile soffermarsi sulla povertà metodologica, sull'empirismo spicciolo e sull'assenza di prospettiva storica che governano questo tipo d'indagine lessicale; basti soltanto far notare, a titolo esemplificativo, che nel comparare le forme svedesi moderne con quelle gotiche ritenute corrispondenti, non si distinguono i prestiti di origine basso-tedesca, che niente ci possono dire sui rapporti goto-nordici, dagli elementi lessicali autoctoni, che invece costituiscono il solo possibile termine di paragone. In questo tipo di analisi lessicale si ha l'impressione che, per cercare di risolvere un problema di carattere eminentemente storico, quale è quello dell'origine dei Goti, ci si ingegni di ignorare totalmente la dimensione storica dei fenomeni linguistici.

L'esistenza delle isoglosse goto-nordiche è un dato di fatto che ha un peso determinante sulla questione generale della genesi del germanico orientale, poiché presuppone comunque un periodo di contiguità geografica o almeno di intense relazioni sociali con la Scandinavia che, per motivi di ordine storico, si debbono collocare ai primordi dello sviluppo di questa compagine linguistica. In questo senso l'analisi linguistica delle iscrizioni runiche del periodo antico, seppur con le cautele dovute alla difficoltà d'interpretazione, sembrano avvalorare l'ipotesi di una diffusione del germanico orientale dalla Svezia meridionale fino alle isole danesi⁸; tanto da suggerire che si possa parlare di una tipologia linguistica caratteristica dei germani del Mar Baltico, sviluppatasi come conseguenza naturale dei frequenti contatti e scambi culturali attraverso le sponde del bacino. Durante il periodo delle grandi migrazioni, che vide protagonista la gran parte dei gruppi etnici appartenenti a questa compagine linguistica, si ebbe la progressiva dissoluzione del germanico orientale

⁶ Ad es. la cosiddetta *Verschärfung* goto-nordica, cioè il rafforzamento consonantico delle semiconsonanti germ. in determinati contesti fonologici; cfr. got. *triggws* = a.isl. *tryggr*, in contrasto con a.a.ted., a.s. *triuwī*, ags. *triewe*.

⁷ WITOLD MANCZAK, *Kamen die Goten aus Skandinavien?*, "Indogermanische Forschungen", 87., 1983, pp. 127-37.

⁸ Cf. WOLFRAM EULER, *Gab es ein ostgermanisches Sprachgebiet in Südkandinavien?* (Zur Frage gotisch-ostgermanischer Runeninschriften in Südschweden un Dänemark), "Nowele", 6., 1985, pp. 3-22.

nelle sedi originarie, che per quanto riguarda la sponda scandinava del Mar Baltico, risultò nell'affermazione generale del cosiddetto tipo linguistico germanico settentrionale. In tal modo le affinità che accomunano il gotico al dialetto dell'isola di Gotland dei primi secoli del nostro millennio rispecchiano probabilmente, da un punto di vista linguistico diacronico, più che un rapporto diretto con i Goti storici, la conservazione, favorita dall'isolamento, di peculiarità linguistiche che in epoca preletteraria avevano avuto una certa diffusione nella stessa Scandinavia meridionale.

In riferimento al lessico indicante le relazioni familiari, gli studiosi hanno assai spesso evidenziato il carattere innovativo del gotico rispetto alle altre lingue storiche⁹; fatto senza dubbio di grande rilievo se si tiene conto dell'antichità delle attestazioni gotiche. Non sono sfuggite all'attenzione generale certe corrispondenze lessicali tra il gotico e il tedesco superiore¹⁰, per le quali non si è esclusa, tra le altre proposte, l'influenza linguistica esercitata dai Goti del regno d'Italia sulle popolazioni tedesche meridionali. Credo tuttavia che, in questo ambito lessicale, debba esser posta maggior attenzione alle poco enfatizzate isoglosse gotico-nordiche. Per quanto potuto constatare non sembra aver destato interesse, tra gli studiosi che hanno animato il dibattito sulla questione gotico-nordica o tra coloro che si sono occupati in vario modo del lessico gotico, una probabile innovazione terminologica che accomuna le lingue scandinave al gotico: l'uso di una identica perifrasi per indicare il 'nipote di nonno'. Mi riferisco in particolare al seguente passo: *ip jabai hvo widuwono barna aiþþau barne barna habai* "se però qualche vedova ha dei figli o nipoti" (I Tim. 5,4); in cui la perifrasi gotica *barne barna*¹¹, in contrasto con il principio di traduzione prevalente di aderenza biunivoca alla parola dell'originale, traduce il singolo termine gr. *ékgona*, al quale fa eco il *nepotes* della versione latina. Ancor meno il traduttore ha scelto la via più volte percorsa del calco sul modello greco, bensì propone una soluzione formalmente e semanticamente identica all'espressione panscandinava *barna barn*, di uso corrente fin dall'epoca delle prime attestazioni letterarie della Scandinavia e tuttora comunemente impiegata in tutte le lingue scandinave moderne per indicare appunto il 'nipote di nonno'. Una spiegazione che non tenesse conto dell'accostamento gotico-nordico, tra l'altro, renderebbe

⁹ Cf. anche: ROBERTO SOLARI, *Note sulla posizione del gotico: i nomi di parentela*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1978.

¹⁰ Ci si riferisce a concordanze del lessico infantile quali: got. *atta* = dial. walser *atu* 'babbo'; got. *aiþei* = m.a.ted. *eide* 'mamma'.

¹¹ Lett. 'figli dei figli'.

la scelta della traduzione gotica incomprensibilmente povera di risorse in un contesto privo di difficoltà concettuali. In altre parole, perché il medesimo traduttore che nel corso della sua opera ha saputo sfruttare le risorse della lingua gotica per restituire le più complesse formulazioni del testo originale, di fronte ad un sì piccolo problema avrebbe rinunciato a trovare una soluzione meno banale e nello stesso tempo più consona alla struttura lessicale del testo originale? Tenendo presente la provata competenza e lo scrupolo del traduttore, una risposta adeguata a questo interrogativo si può avere solo ammettendo che la lingua gotica non offrisse scelte migliori, il che vale a dire che l'espressione perifrastica *barne barna* non rappresenta un'occasionale e discutibile licenza stilistica per rendere il termine greco indicante la discendenza, bensì si deve intendere come nesso lessicale stabilmente presente e di uso corrente in gotico, a tal punto da essere ritenuto naturalmente atto a rendere il concetto di 'nipote di nonno'. Nessuna eccezione quindi ai canoni di traduzione wulfiliana, anzi conferma ulteriore del compromesso tra adesione al modello dell'originale e attenzione alla realtà della lingua parlata.

Ben diversa invece deve essere la valutazione della ricorrenza di una perifrasi formalmente analoga nel caso di ags. *bearna bearn* nell'Omelia di *Ælfric* su Giobbe, poiché qui compare in una citazione che traduce l'espressione latina dell'originale *filios filiorum* ed è perciò suggerita dal rispetto del testo¹², contrariamente al caso gotico.

Le lingue germaniche occidentali, all'epoca delle prime attestazioni letterarie, continuano piuttosto, sia da un punto di vista formale che semantico, l'antica tradizione indoeuropea attraverso la prosecuzione della coppia **nepôt* (masc.) e **neptî* (femm.)¹³, conservandone anche l'ambiguità di significato che ancora oggi caratterizza lo stesso termine italiano "nipote".

Nel germanico settentrionale, in verità, l'antico termine indoeuropeo sopravvive nella sua veste formale¹⁴, ma assume il connotato semantico generico di 'parente consanguineo', entrando in conflitto con il termine *niðr*¹⁵, di simile significato, attestato al plurale anche in anglosassone come *niððas*. Nel linguaggio giuridico norreno inoltre opera un certa tendenza alla specializzazione semantica di *nefi* come termine indicante il parente per linea materna, in contrapposi-

¹² Cf. *Heptateuchus, Liber Job et Evangelium Nicodemi; Anglo-Saxonice. Historiae Judith Fragmentum; Dano-Saxonice*, Edidit Edwardus Thwaites, Oxoniae, 1968; p. 168,35.

¹³ Come risp. in a.a.ted. *nefo* – *nift*, ags. *nefa* – *nift*.

¹⁴ Cfr. a.isl., a.sved., a.dan. *nefi* – *nift*.

¹⁵ Etimologicamente analogo a scr. *nitya* – "proprio".

zione a *nidr* nell'accezione di parente per linea paterna¹⁶. Quest'ultimo è attestato in gotico, nella forma *nipjis* alla quale si affiancano i derivati *nipjo* (femm.) e *ga-nipjis*, tutti e tre usati per rendere il termine greco *syngenés* 'parente consanguineo'; cioè con una valenza semantica ben attestata nel termine germanico settentrionale formalmente corrispondente.

In considerazione della precoce tendenza all'innovazione lessicale generalmente dimostrata dal gotico relativamente ai nomi di parentela, l'assenza dell'attestazione del termine corrispondente a ie. **nepôt* e la presenza in sua vece della succitata perifrasi, nonché la storica affermazione della medesima nel germanico settentrionale, suggeriscono un movimento innovativo che, partendo proprio dall'area linguistica germanica orientale, ha poi investito la Scandinavia. Infatti la sopravvivenza formale del termine indoeuropeo nel germanico settentrionale sembrerebbe indicare, per quest'area linguistica, una collocazione periferica rispetto al centro d'irradiazione del mutamento lessicale, mostrandone gli effetti in modo attenuato.

In conclusione si ravvisa la possibilità che la perifrasi gotica *barne barna* costituisca un nesso lessicale stabile nella terminologia familiare di questa lingua e che rappresenti pertanto un ulteriore dato linguistico da aggiungere all'inventario delle già note isoglosse lessicali goto-nordiche; nel cui ambito essa si caratterizza per la sua tipologia fortemente innovativa e quindi costituisce un elemento molto probante di evidenza positiva nella questione dei rapporti tra il gruppo linguistico germanico orientale e quello settentrionale.

¹⁶ Cfr. Grágás, *Vigslóði*, cap. 15.

Marco Presotto

TEATRO SPAGNOLO E COMICI ITALIANI NEL SEC. XVI:
UN'INDAGINE APERTA

0. *Premessa.*

Il grande sviluppo che ebbe la pratica teatrale in Spagna nella seconda metà del sec. XVI deve molto, come è noto, alle compagnie di comici italiani che giunsero nella penisola portando un tipo di professionismo e commercio teatrale essenzialmente nuovo. Le caratteristiche di queste compagnie di mestiere, che nacquerò in Italia a partire forse dagli anni quaranta del secolo¹, hanno dato luogo a diverse e spesso contrastanti interpretazioni, fondamentalmente a causa dell'estrema scarsità di documenti relativi ai testi teatrali nonché alle circostanze stesse del rappresentare. Molto è stato scritto sull'essenza di quella che viene definita *Commedia dell'arte*: tralasciando per ovvi motivi l'estesa bibliografia sul tema², ritengo utile ricordare alcuni nuovi percorsi della critica, che tendono a spostare il nodo del problema: non più una ricerca di fonti, ma un avvicinamento alla pratica teatrale in senso pieno³. Ferdinando Taviani⁴ segnala con estrema chiarezza alcuni errati luoghi comuni relativi alla *Commedia dell'arte* che hanno portato ad interpretazioni deviate del fenomeno. Lo studioso rifiuta nettamente il principio di 'improvvisa-

¹ Il primo contratto conservato di costituzione di una compagnia professionista è quello largamente noto di Maffeo dei Re, stipulato a Padova nel 1545, riferito tra gli altri da FERDINANDO TAVIANI, «L'ingresso della *Commedia dell'arte* nella cultura del Cinquecento» in FABRIZIO CRUCIANI, DANIELE SERAGNOLI (a cura di): *Il Teatro italiano del Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 328.

² Cfr. THOMAS F. HECK, *Commedia dell'Arte. A guide to the primary and secondary literature*, London-New York, Garland Publishing, 1988.

³ Oltre al saggio di F. TAVIANI, *op. cit.*, e al recente contributo di SIRO FERONE, *Attori mercanti corsari*, Torino, Einaudi, 1993, cfr. FERDINANDO TAVIANI, MIRELLA SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'arte*, Firenze, La Casa Usher, 1982; ROBERTO TESSARI, *Commedia dell'arte: la maschera e l'ombra*, Milano, Mursia, 1984.

⁴ F. TAVIANI, *op. cit.*

zione' legato alle maschere, in un teatro in cui tutto era fissato: trame di commedie, gesti, situazioni sceniche, tramandati da un attore all'altro di generazione in generazione.

L'uso limitato di testi scritti non significò improvvisazione: ogni attore 'creava' il teatro che avrebbe recitato. Ogni suo ruolo era una creazione più che una interpretazione. Si tratta di un teatro essenzialmente commerciale, congegnato per produrre bene e rapidamente molti spettacoli per garantire il sostentamento degli operatori.

Taviani sottolinea il carattere peculiare di questo «teatro venduto»; la Commedia dell'arte non abbandona gli spazi chiusi per le strade e piazze ma al contrario, proprio per la sua dimensione commerciale, diviene anzitutto uno spettacolo di sala:

L'avvento delle compagnie professionistiche e soprattutto l'avvento del modo di produrre spettacoli trovato dalle compagnie italiane che permetteva di far nuovi spettacoli senza legarsi strettamente agli ambienti letterari e alla trasmissione scritta, rappresentò, fra le altre cose, la rottura dell'isolamento culturale in cui per secoli i mestieri degli spettacoli di piazza erano restati chiusi⁵.

Questo teatro segna soprattutto il passaggio dello spettacolo teatrale da un'economia di festa a un'economia di mercato. In tale contesto cambia radicalmente anche il momento della creazione dello spettacolo: mentre i precedenti più diretti della Commedia dell'arte, la *Commedia degli Zanni* e i *mattaccini*, dipendevano dalle iniziative dei sovvenzionatori e al loro uso del tempo all'interno di un più grande e complesso progetto della committenza (la festa, la celebrazione accademica o il banchetto), ora gli spettacoli sono direttamente progettati dagli attori e direttamente offerti a potenziali spettatori.

In tali condizioni può risultare fuorviante parlare di contrapposizione tra nuovo professionismo e teatro delle accademie e letterati; è forse più corretto riferirsi a:

(...) un atteggiamento commerciale per cui ogni forma di teatro poteva essere assunta, riprodotta o trasformata non in base a ciò che si pensava il teatro dovesse essere, ma in base a ciò che di teatro si poteva vendere⁶.

Nel momento in cui le prime compagnie di comici varcano le Alpi il teatro più efficace da rappresentare diviene quello comico, basato sulla gestualità e su un uso particolare della lingua, che sottolinea l'aspetto comico dei dialetti nelle loro diverse sonorità, senza

⁵ F. TAVIANI, *op. cit.*, p. 323.

⁶ F. TAVIANI, *op. cit.*, p. 325.

dare troppa rilevanza alle parole, creando spesso miscugli di lingue, *gramelot*. Si crea così questa 'leggenda' della commedia delle maschere, o Teatro all'italiana, che porterà, soprattutto a causa delle interpretazioni romantiche francesi, alla moderna definizione artificiale di Commedia dell'arte⁷.

In realtà siamo di fronte a un nuovo professionismo del commercio teatrale, che fonde teatro di corte e spettacoli di strada, formato da attori altamente versatili che forniscono al potenziale pubblico una vasta gamma di rappresentazioni:

(...) la Commedia dell'arte si forma in quel momento – fra il 1560 ed il 1570 – in cui i rappresentanti di diverse specializzazioni si riunirono in un'unica professione e dettero vita ad un teatro in cui la cultura raffinata delle «donne d'arte» potè trovar posto accanto alle buffonerie dei *mattaccini*, all'esperienza dei compositori di farse, a quelle dei venditori di commedie o dei buffoni⁸.

Può risultare in definitiva non esatto parlare di Commedia dell'arte in Spagna riferendoci alla presenza di compagnie italiane nella penisola durante la seconda metà del sec. XVI, perché comporta il rischio di non comprendere appieno le caratteristiche del fenomeno. Gli studi più importanti che sono stati finora condotti su questo tema risentono in generale di tale visione⁹, ed è forse necessario 'rileggere' i documenti che testimoniano la presenza dei comici italiani in Spagna alla luce delle nuove tendenze della critica.

Una proposta metodologica diversa è stata già avanzata, per quanto riguarda il teatro del Siglo de Oro nel suo complesso, da Juan Oleza:

(...) nos situamos con la decisión epistemológica de que una explicación razonable de nuestra historia teatral sólo es posible a partir de la totalización del hecho teatral como tal en su especificidad de espectáculo no siempre literario, tal como se concreta en el concepto de práctica escénica¹⁰.

⁷ Cfr. lo studio recente di ROBERTO CUPPONE, *La 'invenzione' della Commedia dell'arte*. Tesi di dottorato, Università di Bologna, anno acc. 1992/93.

⁸ F. TAVIANI, *op. cit.*, p. 332. Si noti tra l'altro come la prima raccolta di *canovacci* conservata, FLAMINIO SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*, Venezia, Pulciani, 1611, rifletta questa varietà di generi e temi.

⁹ Cfr. T.F. HECK, *op. cit.*, pp. 161-5; anche se non in modo esaustivo, il manuale riporta un utile quadro dei principali studi, da cui si può facilmente notare la scarsità di apporti recenti.

¹⁰ JUAN OLEZA, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», in: AA.VV. *Teatro y prácticas escénicas. I. El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, p. 9.

Con la sua divisione della pratica teatrale del periodo nei tre aspetti popolare, cortigiana e dei circoli eruditi¹¹, distinti ma in realtà legati in una dialettica teatrale dalla quale nascerà la Commedia barocca, Oleza pone a mio avviso in maniera esatta il problema della presenza dei comici italiani che, apportando fundamentalmente professionalità, costituiscono un importante tassello per la corretta comprensione del grande fenomeno del teatro del Siglo de Oro.

1. *L'invasione dei comici italiani secondo la critica.*

Il primo dato evidente che risulta da una ricognizione degli studi sulla presenza di comici italiani in Spagna nei secoli d'oro è la scarsità di monografie specifiche. Gli unici saggi che raggiungono una certa esaustività rimangono la «Historia de la Commedia dell'arte en España» (1957), di John V. Falconieri¹², e lo studio più generale di Othón Arróniz (1969) sull'influenza italiana nel teatro spagnolo del periodo¹³. Si tratta di prodotti di alto valore, ma che rispecchiano, anche se in parte, una visione superata del fenomeno.

Falconieri considera la Commedia dell'arte come un genere preciso, nato in un determinato momento e con caratteristiche ben definite (fonti, tecniche rappresentative, personaggi fissi ecc.) e azzarda a volte ipotesi forzate, come la supposta influenza italiana nell'uso dei dialetti (come il *sayagués*) nel teatro spagnolo a partire da Lope de Rueda¹⁴. Falconieri rimane comunque il primo studioso a elaborare e proporre in maniera sistematica tutti i dati a lui noti sulla presenza dei comici italiani in Spagna, giungendo ad un'analisi delle loro influenze nel teatro ispanico essenzialmente valida, perché incentrata proprio sull'aspetto tecnico-organizzativo piuttosto che letterario e artistico. Fino a questo saggio i dati raccolti erano stati relativamente scarsi e di tipo fundamentalmente biografico: si poteva

¹¹ Tale suddivisione, comunque arbitraria, credo che aiuti alla comprensione dei diversi contesti: da un lato la prosecuzione della pratica scenica radicata nello spettacolo giullaresco e nel teatro religioso del sec.XV; dall'altro il teatro privato legato alle cerimonie di palazzo; infine la pratica, prevalentemente didattica e letteraria, di circoli eruditi e accademie, con testi destinati piuttosto alla lettura che alla rappresentazione, quali le commedie elegiache e umanistiche.

¹² JOHN V. FALCONIERI, «Historia de la Commedia dell'arte en España», in *Revista de Literatura*, tomo XI, 21-22, Enero-junio 1957, pp. 3-37; 69-90.

¹³ OTHÓN ARRÓNIZ, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.

¹⁴ J.V. FALCONIERI, *op.cit.*, p. 86, n.21.

contare su monografie relative alla pratica teatrale in singole città¹⁵; di una certa utilità rimaneva il *Tratado histórico...* di Casiano Pellicer¹⁶, per l'interessante visione d'assieme; inoltre, i dati raccolti da Cristóbal Pérez Pastor costituirono ampio materiale per uno studio sistematico del periodo¹⁷.

Il saggio del 1969 di Othón Arróniz¹⁸ si propone di studiare l'influenza italiana sulla cultura drammatica spagnola del sec. XVI nel suo complesso, soffermandosi sui primi 'pionieri' come Lope de Rueda e Alonso de la Vega, che con Joan Timoneda rispecchiano un debito prevalentemente di tipo letterario¹⁹, per arrivare all'invasione dei comici e alle innovazioni introdotte. Così riassume l'autore:

(...) a una primera ola italianizante de carácter más bien teórico, que se halla representada por la imitación casi textual de los modelos de la comedia culta, sucede una segunda ola, ya no italianizante, sino italiana, orientada a la cimentación del espectáculo teatral por medio de la integración de un público permanente y la creación de teatros estables, adaptados a todas las exigencias de una «tramoya» y de una puesta en escena cada vez más ambiciosas²⁰.

Il tema trattato è estremamente vasto e non viene di certo esaurito dallo studio di Arróniz, che rimane comunque l'unico tentativo a me noto di proporre un'indagine complessiva sull'influenza italiana nel teatro spagnolo del sec. XVI.

¹⁵ Mi riferisco principalmente ai lavori di JOSÉ SÁNCHEZ ARJONA, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Imp. de E. Rasco, 1898; JULIO MILEGO, *El Teatro en Toledo durante los siglos XVI y XVII*, Valencia, Tip. de Manuel Pau, 1909; NARCISO ALONSO CORTÉS, *El Teatro en Valladolid*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 1923 e HENRI MERIMÉE, *Spectacles et comédiens à Valencia. Thèse complémentaire présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris*, Toulouse, 1913; dello stesso autore cfr. adesso *El arte dramático en Valencia* (1913), Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985, 2 voll.

¹⁶ C. PELLICER, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España* (1804), ed. «Parte primera» a cura di José María Diez Borque, Barcelona, Labor, 1975.

¹⁷ C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*; Primera serie, Madrid, imp. de la RAE, 1901; Segunda serie, Bordeaux, *Bulletin Hispanique*, tomo VIII, 1914.

¹⁸ O. ARRÓNIZ, *op. cit.*

¹⁹ Cfr. O. ARRÓNIZ, *op. cit.*, pp. 66-70. L'autore nota come dovesse essere relativamente comune la circolazione di testi drammatici italiani, importati da librai o commercianti: dedica appunto spazio ai possibili autori italiani maggiormente letti in Spagna, dai *novellieri* a Boccaccio, Giraldo Cinthio, Bandello, Tasso e Ariosto.

²⁰ O. ARRÓNIZ, *op. cit.*, p. 209.

1.1. *I primi dati.*

1.1.1. Un'equivoco: Mutio a Sevilla nel 1538.

La prima presenza documentata di comici italiani di professione è sembrata essere, per molto tempo, quella della compagnia del Mutio a Sevilla nel 1538 come partecipante alle festività del Corpus, testimoniata dalla supplica firmata dal proprio Mutio e datata appunto 1538, presente nel *Tomo VI de Escribania de Cabildo del Archivo Municipal de Sevilla*, citato da Sánchez Arjona nel suo *Anales del teatro en Sevilla...*²¹. Questo dato, unitamente alla documentata presenza di Lope de Rueda a Sevilla in quegli anni, ha indotto a supporre una diretta influenza di comici italiani nell'opera del famoso autore-attore; per alcuni addirittura Rueda fece parte della compagnia del Mutio, o per lo meno creò la propria seguendo il modello di quella italiana²². Recentemente Jean Sentaurens ha definitivamente smentito, credo con argomenti convincenti, la validità del documento in questione²³.

Grazie ai moderni studi sulla nascita e sviluppo dei *corrales de comedias*, è per Sentaurens impossibile supporre che il commediante italiano di nome Mutio chieda nel 1538 a Sevilla un compenso alle autorità municipali per la rappresentazione di un *auto* effettuata durante le festività del Corpus, secondo la prassi in uso di «repartir joyas a quien más buena voluntad y obras mostrare en tal día»²⁴. Nel documento già citato vi sono delle palesi contraddizioni²⁵; se il dato fosse corretto infatti presupporrebbe:

a) La presenza di comici italiani professionisti in Spagna in quegli anni, molto improbabile se consideriamo che in Italia prima del 1545

²¹ J. SÁNCHEZ ARJONA, *op.cit.*, p. 47.

²² Cfr. J.V. FALCONIERI, *op.cit.*, p. 11, che accetta essenzialmente la teoria di ARTHUR L. STIEFEL, in «Lope de Rueda und das italienische Lustspiel», in *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1891, XV; teoria ripresa poi da HUGO A. RENNERT in *The spanish stage in the time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, 1909, p. 28.

²³ J. SENTAURENS, *Seville et le Theatre. De la fin du moyen age a la fin du XVIIIe Siecle*, Bordeaux, Univ. de Bordeaux, 1984, 2 voll. In realtà era ormai pressoché acquisita l'improbabilità e comunque la scarsa importanza della presenza di questa compagnia a Sevilla: O. Arróniz infatti vi dedica poco spazio e lo considera un dato isolato, centrando la sua indagine sul periodo 1574-87. Non è comunque da sottovalutare il fatto che permanga questo equivoco in studi recenti come in J. OLEZA, *op.cit.*, e MANUEL SITO ALBA, «La "Commedia dell'arte", clave esencial de la gestación del Quijote» in *Paesi mediterranei e America Latina*, Roma, Centro di Studi Americanistici, 1982, pp. 157-76, (ristampato in *Arbor*, Dicembre 1983).

²⁴ J. SENTAURENS, *op. cit.*, p. 92.

²⁵ Cfr. *Ibidem*.

non è documentata l'esistenza di comici di mestiere indipendenti da mecenati e sale di corte²⁶;

b) l'esistenza di *corrales de comedias* a Sevilla nel 1538, mentre le fonti consultate da Sentaurens non permettono di supporre la presenza prima del 1570;

c) la municipalizzazione delle feste del Corpus di Sevilla nella prima metà del secolo, mentre sappiamo con Sentaurens che questo avvenne nel 1554;

d) l'usanza di *repartir joyas* al miglior carro della festa, che risale a non prima del 1556.

Sentaurens pensa invece ad un errore di trascrizione, per cui si dovrebbe leggere 1583; infatti:

il documento, la cui data pare essere di altra mano rispetto al testo, si trova inserito tra manoscritti datati fra 1580 e 1599;

il famoso capocomico italiano Zan Ganassa partecipò con la sua compagnia alle feste del Corpus nel 1583, presentando due carri, esattamente come riferito nel testo in questione;

il tesoriere della compagnia di Ganassa a Toledo nel 1579 si chiamava Curtio, firmandosi spesso «Curtio ytaliano»²⁷, il documento è firmato «Mutio italiano de la comedia».

In definitiva Sentaurens è certo che il testo si riferisca alla richiesta del 1583 di Curtio, tesoriere della compagnia di Ganassa, relativa appunto alle rappresentazioni del Corpus di quello stesso anno.

1.1.2. Lope de Rueda e i comici italiani.

È stata ampiamente segnalata l'importanza di Rueda nella nascita del teatro professionistico spagnolo, tuttavia, a causa della sua supposta relazione con comici italiani, la critica ha spesso voluto vedere nelle innovazioni da lui apportate una chiara influenza della Commedia dell'arte²⁸.

Arróniz ha dettagliatamente studiato il problema delle note fonti italiane della *Commedia erudita* nei pochi testi teatrali di Rueda tramandatici, e nota come l'autore-attore introduce e modifica in genere le scene comiche, popolarizzando la commedia che plagia. Arróniz segnala quanto le circostanze del rappresentare siano profondamente diverse, come nel caso de *Los engañados*:

²⁶ Cfr. *supra* nel testo, n.1.

²⁷ Cfr. J. MILEGO, *op.cit.*, p. 63.

²⁸ Cfr. RANDALL W. LISTERMAN, «La commedia dell'arte: fuente técnica y artística en la dramaturgía de Lope de Rueda», in *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas, Toronto 22-26 agosto 1977*, Toronto, Univ. di Toronto, 1980, pp. 464-66.

Los engañados, en las manos de Rueda, podía correr sin interrupción de un cabo a otro, haciendo un descanso a la tensión dramática con el "passo" central. Diferentes eran las condiciones en que debía hacerse la escenificación de *gli ingannati* en Siena. Aquí las tablas desnudas y la manta detrás de la cual un músico ciego entona algún romance antiguo, según nos lo describe Cervantes [nel Prólogo a *Ocho comedias...*]. Allá el teatro, moderno ya en su estructura, con telón de boca y decorado, si no tridimensional, cuando menos cuidadoso extremadamente de recrear por medio de pinturas la dimensión de los edificios, la anchura de las calles y la perspectiva de las lejanías.

(...) Rueda elimina lo innecesario; poda toda la hojarasca verbal y deja el argumento en tan sustanciales huesos que muchas veces quedan cabos sin unir, inexplicables sin el contexto italiano²⁹.

Lo studio di Arróniz non si allontana comunque molto da un'analisi di tipo essenzialmente letterario, utilissima ma non sufficiente per comprendere appieno il fenomeno. Come ha notato Juan Oleza³⁰, Rueda si configura come un vero precursore: già nel 1550 dirige la propria compagnia itinerante; con la sua generazione i comici non sono più legati alla protezione di un nobile, e non si limitano a rincorrere l'incarico per determinate celebrazioni, ma viaggiano vendendo un prodotto indipendente e pubblico, aprendo per questo le porte ad una pratica scenica popolare. Questo teatro del gesto, privo di una vera architettura testuale, è per Oleza caratteristico dei primi attori-autori e deriva fondamentalmente dalla lezione dei comici dell'arte. In realtà questo risulta essere un punto ancora da chiarire, in quanto non è documentata la presenza di compagnie di comici dell'arte prima degli anni settanta del secolo, e più precisamente possiamo delimitarne il periodo di 'invasione', come vedremo, tra la scomparsa di Lope de Rueda e la nascita della grande stagione del teatro aureo con i primi successi di Lope de Vega: 1574-1587.

In definitiva restano da verificare i contatti tra la pratica scenica italiana e quella dei primi attori-autori, o, viceversa, rivalutare l'originalità dell'apporto di questi ultimi. Lope de Rueda e la sua generazione appartengono ad una tappa intermedia, dove si creano già le basi per la vendita dell'evento teatrale legata ad una economia di mercato, in cui la 'domanda' viene, secondo tale logica, compensata

²⁹ O. ARRÓNIZ, *op. cit.*, pp. 85-6. A questo riguardo vi sono poi problemi di tipo strettamente filologico che a mio avviso Arróniz non ha tenuto nel debito conto: è noto infatti che Joan Timoneda, editore di Rueda, per sua stessa ammissione corresse e 'mise in ordine' il materiale prima di pubblicarlo, trasformandolo da copione in testo letterario. Il testo di scena non assurgeva ancora a dignità letteraria ed è per questo che ci è giunto così poco di quella produzione. Cfr. per un quadro d'insieme JAIME MOLL, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», in *BRAE*, LIX, (1979).

³⁰ J. OLEZA, *op. cit.*, p. 31.

da un'offerta sempre maggiore e competitiva. Jean Sentaurens³¹ ha rilevato come siano molto rare le testimonianze della presenza di comici professionisti a Sevilla prima del 1570; di Lope de Rueda documenta invece ben dodici repliche della stessa farsa in casa dell'ecclesiastico Juan de Figueroa nel 1565, una sorta di rappresentazione semi-privata che costituisce in qualche modo l'ultima tappa prima delle rappresentazioni pubbliche nei *corrales*³².

Credo insomma che possano esserci stati legami con i commedianti italiani, ma forse non con le compagnie professioniste che definiamo con il termine di 'comici dell'arte'; è appurato infatti che le prime formazioni di questo tipo nascono e si sviluppano in Italia non prima della seconda metà del secolo³³; un'approfondita ricerca d'archivio può forse portare a chiarire un nodo importante nella nascita della pratica teatrale dei secoli d'oro³⁴.

1.1.3. Una commedia di Ariosto a Valladolid nel 1548.

Grazie allo studio condotto da Cesare Malfatti³⁵, Arróniz ha potuto ricostruire le circostanze che portarono alla rappresentazione a Valladolid di *I Suppositi* di Ariosto messa in scena da un gruppo di attori italiani diretti da *el Arico*, membro dell'Accademia degli *Intronati* di Siena. Si tratta della prima certa presenza di comici italiani, avvenuta in occasione del matrimonio dell'arciduca Massimiliano, nipote di Carlo V, con la infanta doña María, figlia dell'Impe-

³¹ J. SENTAURENS, *op. cit.*, p. 94.

³² Questo tipo di rappresentazione in case private ma aperte ad un eventuale pubblico è fra l'altro documentato dall'interessantissimo prólogo della *Comedia de Sepúlveda* (1547?); nella prima battuta *Escobar*, un amante di teatro che vuole assistere alla rappresentazione, introduce la commedia dicendo: Si no me engaño, por aquí es la casa donde dicen que se representa la comedia esta noche: pero parece tan poca gente (...).

Cito dalla edizione di E. COTARELO Y MORI, Madrid, Imp. de Revista Española 1901; p. 11.

³³ Cfr. tra gli altri F. TAVIANI e M. SCHINO, *op. cit.*

³⁴ Per quanto riguarda Sevilla lo studio di J. SENTAURENS, *op. cit.*, frutto di anni di ricerca, utilizza una vastissima documentazione di fonti manoscritte conservate nelle biblioteche di Sevilla (in buona parte dall'*Archivo municipal e Biblioteca colombina*) e Madrid, senza peraltro gettare luce sui possibili rapporti di Lope de Rueda con ambienti italiani. Una prospettiva nuova è proposta da JOSÉ LUIS CANET VALLÉS, «Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda.» in MANUEL DIAGO e TERESA FERRER (a cura di), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico Español*, Valencia, Univ. de Valencia, 1991, pp. 79-90.

³⁵ C. MALFATTI, *El archiduque Maximiliano gobernador de España, su viaje a Valladolid en 1548 y su boda con la infanta María. Crónica y documentos recopilados y anotados*, Barcelona, 1948. L'erudito studia la cronaca redatta da Cerbonio Besozzi.

ratore. Da Augusta l'Arciduca intraprese il viaggio per Valladolid facendo molte tappe, con divertimenti e feste. Del suo passaggio per l'Italia ci restano vari contratti che vennero stipulati durante le soste con attori e ballerini, per cui Arróniz ha ipotizzato che qualche compagnia si possa essere aggregata per proprio conto alla comitiva, e abbia poi rappresentato al matrimonio.

Massimiliano, futuro imperatore, aveva circa la stessa età di Filippo, futuro re. La commedia proposta dal gruppo di attori italiani è appunto *I Suppositi* di Ariosto, che rappresenta allegoricamente i due giovani potenti, fratelli spirituali; «y esta comedia, para deleite de todos, durò casi toda aquella dichosa noche»³⁶.

Come risulta evidente siamo ancora alla vendita di uno spettacolo di tipo erudito, legato alla vita di corte e alle accademie, ma gli italiani posseggono già una grande fama come migliori produttori di questo specifico tipo di intrattenimento.

Arróniz sostiene di non essere riuscito a trovare documenti che testimonino un particolare interesse del re Filippo verso le rappresentazioni teatrali³⁷. Sappiamo peraltro dalla cronaca puntigliosa di Juan Cristóbal Calvete de Estrella³⁸ che ancora principe vide molti spettacoli nel suo viaggio per Bruxelles, passando per l'Italia proprio alla metà del secolo. La visita a Mantova potrebbe essere posta in relazione con la presenza dei primi comici italiani in Spagna, e Arróniz auspica che future ricerche possano contribuire a gettare luce su questo punto³⁹. In realtà, in relazione ai primi anni del regno di Filippo II, sono molti i luoghi oscuri che richiedono un approfondimento, come la presenza a corte della compagnia di *Arsiccio Intronato*, alias Antonio Vignali, anch'egli dell'Accademia degli Intronati⁴⁰; vi è poi l'ipotesi della presenza di un Arlecchino precedente all'arrivo di Ganassa⁴¹, tutta da verificare e a mio avviso molto poco probabile.

³⁶ Cfr. O. ARRÓNIZ, *op. cit.*, p. 205.

³⁷ O. ARRÓNIZ, *op. cit.*, p. 184; si riferisce a ricerche svolte presso l'*Archivo de Simancas, Palacio Nacional e Archivo Histórico*.

³⁸ J.C. CALVETE DE ESTRELLA, *El felicísimo viaje del muy alto e muy poderoso príncipe don Phelippe, hijo del emperador Don Carlos Quinto máximo, desde España a sus tierras de la baxa Alemaña...*, Ambéres, Martín Nucio, 1552.

³⁹ O. ARRÓNIZ, *op. cit.*, p. 197.

⁴⁰ È noto al riguardo ciò che scrive di lui SCIPIONE BARGAGLI in *Commedie degli accademici intronati*, II, p. 194: «Arsiccio Intronato con onore è stato conosciuto infino nella remotissima Spagna, mentre in buonissimo grado vi servì Filippo il secondo là regnante, a diletto di cui fece alla guisa italiana ivi non conosciuta rappresentare dal regal tesoro illustrate più e chiarissime commedie, dalla ricca e piacevolissima vena del suo felice e tanto universale ingegno scaturite».

⁴¹ O. ARRÓNIZ, *op. cit.*, p. 207, riferisce il dato presente in FRANCESCO SAVERIO

1.2. *L'arrivo di Ganassa.*

Alberto Naselli (o Naseli), conosciuto con il nome d'arte *Zan Ganassa*, è il primo importante comico italiano a giungere in Spagna stabilendovi la propria attività. La sua presenza e influsso nella pratica teatrale ispanica sono stati ampiamente oggetto di studio fin dalla prima monografia di Emilio Cotarelo y Mori (1908)⁴², passando per l'acuta analisi di Shergold (1956)⁴³, fino alla sistematizzazione dei dati acquisiti da parte di John Falconieri (1957)⁴⁴. Largo spazio gli viene dedicato anche da Arróniz (1969)⁴⁵, che non apporta comunque nuova documentazione rispetto agli studi precedenti.

Ganassa in Spagna significa anzitutto l'ingresso di un professionismo essenzialmente nuovo e indipendente, quello dei teatranti di mestiere: commedianti 'dell'arte', in altri termini.

Circa la prima documentata presenza di Ganassa sulle scene Falconieri si affida a Luigi Rasi⁴⁶, che riproduce la lettera datata 26 aprile 1568 di Baldassarre de Preti a Castellano di Mantova, dove si parla appunto dell'unione avvenuta per volere del duca di Mantova tra le compagnie «l'una de Pantalone, l'altra del Ganaza»; è questo un dato interessante che testimonia la nascita della coppia Pantalone-Zanni che sarà alla base di tante rappresentazioni dei comici dell'arte. Pare inoltre accertata la presenza di Ganassa a Ferrara nel 1570 in occasione del matrimonio di Lucrezia d'Este, dove appunto rappresentò «Zanni Ganassa (...) e fece cagliare un certo Ernandico spagnuolo»⁴⁷. Sono questi per Falconieri gli unici dati della presenza in Italia di Ganassa.

Sui suoi viaggi in Francia, lo studio di Armand Baschet⁴⁸ serve a Falconieri come guida. È a Parigi che Ganassa cerca di installare la

QUADRIO, *Della storia e della ragione di ogni poesia*, Milano, Agnelli, 7 voll., 1739-52, Libro II (1744), Dist. III, cap. III, p. 237.

⁴² E. COTARELO Y MORI, «Noticias biográficas de Alberto Ganasa, cómico famoso del siglo XVI», in *Rev. de Arch., Bibl. y Museos*, XII, 1908, pp. 42-61. Si darà qui conto solo dei contributi principali.

⁴³ N.D. SHERGOLD, «Ganassa and the "Commedia dell'arte" in sixteenth century in Spain», in *The Modern language review*, LI, 3, 1956, pp. 359-68.

⁴⁴ J.V. FALCONIERI, *op. cit.*. Per quanto ho potuto constatare, non credo che Falconieri abbia utilizzato lo studio di Shergold, che non cita.

⁴⁵ O. ARRÓNIZ, *op. cit.*, pp. 209-38.

⁴⁶ L. RASI, *I comici italiani*, Firenze, F.lli bocca, 1897, p. 979.

⁴⁷ Cfr. ANGELO SOLERTI e DOMENICO LANZA, «Il teatro ferrarese nella seconda metà del secolo XVI», in *Giornale Storico della letteratura italiana*, XVIII, 1891, pp. 148-85.

⁴⁸ A. BASCHET, *Les Comédiens Italiens à la Cour de France*, Paris, E. Plon et Cie., 1882.

propria compagnia per spettacoli a pagamento, incontrando le note resistenze del Parlamento nonostante la simpatia del Re ⁴⁹.

1.2.1. Prima presenza: Madrid 1574.

Si suppone che Ganassa passò direttamente dalla Francia alla Spagna, anche se non vi sono dati certi. Forse la data della morte di Carlo IX, nel maggio 1574 può essere indicativa, anche perché è in questo stesso anno che abbiamo i primi documenti che ne certificano la presenza nella penisola iberica. Arróniz ipotizza che il viaggio sia dovuto ad un ingaggio per qualche festa reale; sembra difficile infatti immaginare che una compagnia di tale importanza si spostasse senza protezione ufficiale ⁵⁰.

Il primo dato che ci è pervenuto sulla presenza di Ganassa in Spagna, e precisamente a Madrid nel 1574, è già significativo per comprendere il tipo di commercio teatrale al quale mira l'italiano: tratta con una *cofradía* il restauro del *Corral de la Pacheca*, contrattando anche una serie di rappresentazioni con la stessa *cofradía*. Casiano Pellicer ⁵¹ ci ha consegnato parte di questo documento di estremo interesse procedente dagli *Archivos de los Hospitales de Madrid, Libro de Asientos de producto de Comedias desde 7 de junio de 1574 hasta 17 de febrero de 1586*, fol.250. Falconieri non ha potuto consultarlo direttamente e suppone che sia andato perduto ⁵².

1.2.2. I viaggi a Sevilla.

Sulla presenza di Ganassa a Sevilla nel 1575, 1578 e 1583 possiamo ora contare sull'ampia ricerca di Jean Sentaurens ⁵³, che chiari-

⁴⁹ J.V. FALCONIERI, *op. cit.*, pp. 14-6, descrive dettagliatamente la situazione creatasi, in cui pare che uno dei motivi principali di attrito con le autorità fosse il prezzo troppo elevato dei biglietti d'ingresso imposto da Ganassa.

⁵⁰ O. ARRÓNIZ, *op. cit.*, p. 211. Lo studioso porta a conferma della sua ipotesi anche il dato dell'aggiunta di un attore nella compagnia rispetto al periodo francese; non mi sembra molto rilevante, per il fatto che confronta il contratto riferito da A. BASCHET, *op. cit.*, dove si contano sette attori l'11 ottobre 1572, con quello riferito da E. COTARELO Y MORI, «Noticias biográficas...», *op. cit.*, che ne conta otto ma nel noto contratto con i due musicisti spagnoli avvenuto durante la chiusura dei teatri nel 1581, nove anni dopo.

⁵¹ C. PELLICER, *op. cit.*, pp. 52-3.

⁵² J.V. FALCONIERI, *op. cit.*, p. 16; non mi è stato possibile verificare la reperibilità di questo materiale.

⁵³ J. SENTAURENS, *op. cit.*, cfr. in particolare i capp.: «Naissance des premiers théâtres publics en Espagne: 1565-1600» (pp. 83-91); «Naissance et expansion des Théâtres à Seville, dans la seconde moitié du XVIe siècle.» (pp. 91-110); «La réalisation des spectacles de la Fête-Dieu devient l'apanage des artistes professionnels.» (pp. 168-84).

sce e risistema i dati noti fino al suo studio solo grazie principalmente al saggio di Sánchez Arjona⁵⁴.

Al primo arrivo l'italiano, contro ogni prassi, si rivolge direttamente alle autorità per chiedere il permesso di partecipare alle celebrazioni della festa del Corpus. Gli viene concesso, con il finanziamento della costruzione del carro, ma soprattutto senza richiesta di descrizione dettagliata dello spettacolo che rappresenterà, come veniva regolarmente imposto ai rappresentanti locali. Sentaurens nota come questo inusuale trattamento la dica lunga sulla fama già acquisita da Ganassa sul suolo ispanico, dovuta alla grande professionalità e novità delle rappresentazioni proposte⁵⁵.

Falconieri segnala la mancanza di notizie sulla sorte di Ganassa tra il suo abbandono di Sevilla e il ritorno avvenuto nel 1578⁵⁶; Sentaurens non chiarisce questo punto; forse i dati del *Archivo del Hospital de Madrid* ritenuti perduti da Falconieri potrebbero documentare la presenza dell'italiano nella capitale.

1.2.3. Ritorno a Madrid: una presenza continua.

Nella primavera del 1579 l'italiano si sposta con la propria compagnia a Madrid: tra il 30 maggio e la fine del carnevale del 1580 si esibisce al *Corral de la Puente* ma soprattutto al *Corral de la Pacheca*. Possiamo qui contare sulle dettagliate informazioni che raccolse Cristóbal Pérez Pastor, il cui studio rimane tuttora la principale fonte a cui riferirsi⁵⁷. Ganassa alterna gli spettacoli pubblici a pagamento con quelli per festività come il Corpus alla corte del Re a Toledo il 16 giugno. Su permesso del *Consejo de su Majestad* la compagnia italiana può rappresentare anche nei giorni feriali, elemento di grande importanza, come vedremo poi.

1.2.4. Valladolid, 1580.

A partire dal 17 febbraio, mercoledì delle ceneri, si sospendono a Madrid tutte le rappresentazioni, per riprenderle solo a settembre. Ganassa si sposta allora a Valladolid dove, forse appositamente per la sua compagnia, viene restaurato il *corral* della *Cofradía de San*

⁵⁴ J. SÁNCHEZ ARJONA, *op. cit.*

⁵⁵ J. SENTAURENS, *op. cit.*, p. 171.

⁵⁶ J.V. FALCONIERI, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁷ C. PÉREZ PASTOR, *op. cit.*; ad esso si riferisce costantemente Falconieri per questo periodo madrileno. Per un quadro delle rappresentazioni quasi giornaliero dell'italiano, cfr. O. ARRÓNIZ, *op. cit.*, pp. 220-4. Nel periodo 7 giugno 1579 – 17 febbraio 1580 sono documentati ben 98 spettacoli di Ganassa, contro i 36 di Grados, 18 di Cisneros e 15 di Velázquez.

Jose⁵⁸. Dopo una causa legale con Granados per i diritti di utilizzo dell'unico *corral* disponibile, appunto il *Santisteban*, l'italiano comincia ad attirarsi una certa avversione da parte delle autorità, che tentano di cacciarlo dalla città proibendogli di rappresentare nei giorni feriali essenzialmente per motivi di ordine pubblico. Ganassa comunque, forte del permesso concessogli dal *Consejo Real*, esercita la sua attività fino al 30 settembre 1580⁵⁹, dopo di che forse si trasferisce a Madrid (non vi sono dati al riguardo). Di lì a un mese i teatri verranno chiusi: le pubbliche rappresentazioni cessano infatti il 28 ottobre a causa della morte della regina Anna di Austria.

1.2.5. La chiusura dei teatri: 28 ottobre 1580 – 30 novembre 1581.

Documenti notarili riportati da Cotarelo y Mori⁶⁰ testimoniano come Ganassa sia ugualmente attivo a Madrid in questo periodo. La prova è un contratto stipulato il 31 marzo 1581 con due musicisti spagnoli, Pedro de Salcedo e Antonio Laso per partecipare a:

(...) todas las comedias que hubiéredes de hacer o hiciéredes ansí en general como en casas de particulares, ahora sea de noche o de día en las quales avemos de servir de tañer con nuestras guitarras y cantar las tonadas a nuestro uso castellano⁶¹.

È ovvio, come segnala Falconieri, che il documento prova l'ininterrotta attività di Ganassa e della sua compagnia anche durante la chiusura dei teatri, principalmente con rappresentazioni private. Riguardo a questo periodo, scarso di documentazione a causa del silenzio dei teatri pubblici, può rivelarsi interessante approfondire l'appunto di Kathleen M. Lea, ripreso da Falconieri⁶², che sostiene esserci tra le carte strozziane nell'Archivio di Stato di Firenze due fogli, senza data ma posti tra documenti relativi a un viaggio dei Medici a Lisbona (1581-3), dove si trova l'indicazione di un debito di 3.200 scudi tra Pietro de' Medici e «Ganassa commediante». Anche se può trattarsi semplicemente di un debito contratto durante le sue rappresentazioni in Italia, si può forse supporre un viaggio di Ganassa in Portogallo durante questo periodo?

⁵⁸ J.V. FALCONIERI, *op. cit.*, p. 22, trascrive parte del documento in cui si dà ordine di effettuare la messa a punto del *corral*, documento del *Archivo del Hospicio L. de Cabildos*, fol. 112. Cfr. inoltre N. ALONSO CORTÉS, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁹ Cfr. la documentazione ripresa da N. ALONSO CORTÉS, *op. cit.*, dai registri del *Archivo del Ayuntamiento: Libro de Acuerdos de 1577 a 1582*; cfr. inoltre *infra* nel testo, p. 353.

⁶⁰ E. COTARELO Y MORI, «Noticias biográficas...», *op. cit.*, pp. 42-61.

⁶¹ *Ibidem*; cfr. inoltre J.V. FALCONIERI, *op. cit.*, pp. 25-6.

⁶² *Ibidem*; cita da K.M. LEA, *Italian popular comedy*, Oxford, Clarendon Press, 1934, 2 voll., p. 260.

1.2.6. La riapertura dei teatri: Ganassa rinchiuso.

La fama della compagnia italiana dovette essere all'apice quando, alla ripresa delle rappresentazioni pubbliche, le repliche quasi quotidiane per tutto il mese di dicembre al *Corral de la Cruz* di Madrid contarono tra il pubblico anche il più diretto concorrente del momento, Saldaña⁶³. Dopo un breve viaggio a Guadalajara⁶⁴, Ganassa torna a Madrid, ma il 27 febbraio scompare dalle scene «a causa de su prisión»⁶⁵. Purtroppo non abbiamo nessun dato che possa chiarire le circostanze che lo portarono in carcere per quasi un anno: è comunque possibile che non siano estranee le avversioni che ormai si era attirato da parte dei concorrenti spagnoli, nonché delle autorità⁶⁶. È questo un punto oscuro nella storia del commediante il cui chiarimento potrebbe forse contribuire a comprendere appieno l'aspetto socio-economico del commercio teatrale negli ultimi decenni del sec.XVI. Mi sembra difficile credere che il processo che dovette celebrarsi, avendo come imputato una tra le personalità più conosciute al popolo madrilenno, non abbia lasciato alcuna traccia in documenti dell'epoca.

1.2.7. Ultime presenze. Ganassa a Madrid nel 1603?

Dopo il carcere e la ripresa della sua attività a Sevilla, gli ultimi dati certi sulla presenza dell'italiano vengono riferiti da Casiano Pellicer che ci informa sulla partecipazione di Ganassa alle opere di costruzione del *Corral del Príncipe* verso la fine del 1583:

(...) el italiano no sólo adelantó el dinero, bien que con calidad de reintegro, necesario para la construcción de algunas ventanas o aposentos que se hicieron en el del Príncipe, sino que dio de limosna veinte y cinco escudos⁶⁷.

Dopo alcune rappresentazioni al *Corral del Príncipe*, ritroviamo per l'ultima volta Zan Ganassa alla replica del 5 febbraio 1584, dopo di che scompare totalmente il suo nome dai documenti, eccetto la poco credibile menzione in Pellicer: «por los libros de la Contaduría de los Hospitales consta que también representaba por los de 1603»⁶⁸. Si tratta infatti con ogni probabilità di un equivoco, come

⁶³ Cfr. J.V. FALCONIERI, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁴ La compagnia venne ingaggiata per le celebrazioni del matrimonio tra Don Rodrigo de Mendoza e Doña Ana de Mendoza; cfr. *ibidem*, che rimanda a: AA. VV., *Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Sociedad de bibliófilos españoles, 1896, pp. 153-73.

⁶⁵ Cfr. J.V. FALCONIERI, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁶ Cfr. *infra* nel testo, pp. 353-7.

⁶⁷ C. PELLICER, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁸ C. PELLICER, *op. cit.*, p. 63.

ha segnalato Jaime Sánchez Romeralo⁶⁹ che documenta l'esistenza di un commediante omonimo, *Jouan Giorgio Ganasa*, presente a Madrid proprio in quell'anno. Sono molti quindi i dati che appoggiano l'ipotesi del ritiro dalle scene di Ganassa avvenuta in quel torno di anni:

a) viene citato come già defunto nel *Lachrimoso lamento che fe Zan Salciza, a Zan Capella invitando tutti i filosofi, poeti, e tutti i fachi delle valade a piangere la morte di Zan Panza di Pegora, alias Simon Comico Geloso*, pubblicato a Venezia nel 1585⁷⁰;

b) nel decreto reale del 26 aprile 1603, dove si autorizzano rappresentazioni teatrali in Spagna solamente alle otto compagnie professioniste riconosciute, non risulta la presenza di Ganassa⁷¹;

c) la compagnia dovette essere già sciolta a quell'epoca, per la documentata presenza in Italia di alcuni attori che vi avevano fatto parte⁷².

1.3. *Le altre compagnie: notizie frammentarie.*

A partire dai primi anni ottanta del secolo circolarono in Spagna altre compagnie italiane simili per struttura a quella di Ganassa; non possediamo però che pochi dati relativi, e in molti casi ci restano solo laconiche liste di attori senza ulteriori notizie. È comunque certo che la fama del 'modo italiano' di fare teatro comincia, con la scomparsa di Ganassa, a calare sensibilmente; poi negli anni novanta gli italiani scompariranno per lasciare il posto alla grande stagione della *Comedia nueva*.

Di una certa rilevanza dovette essere l'attività di *Stefanello Bottarga*, presente a Valencia nel 1583 e nelle festività del Corpus del 1584⁷³; l'attore viene associato spesso a Ganassa, con il quale dovette recitare, come testimoniato dal *Lamento di Giovanni Ganassa con M. Stefanello Bottarga suo padrone sopra la morte di un pidocchio*,

⁶⁹ J. SÁNCHEZ ROMERALO, «El supuesto retorno de Ganasa a España», in *Quaderni Ibero-americani*, 67-68, 1990, pp. 121-33.

⁷⁰ Cfr. VITO PANDOLFI, *La Commedia dell'Arte. Storia e Testi*, Firenze, Sansoni, 6 voll., 1957-61, vol. I, pp. 219-26, e IRENEO SANESI, «note sulla Commedia dell'arte», in *Giornale Storico della letteratura italiana*, CXI, 1938, pp. 5-76.

⁷¹ Cfr. J.V. FALCONIERI, *op. cit.*, p. 30, che riferisce dati desunti da J. SÁNCHEZ ARJONA, *op. cit.*

⁷² Cfr. J.V. FALCONIERI, *op. cit.*, p. 31. J. SÁNCHEZ ROMERALO, *op. cit.*, p. 126, segnala inoltre la nascita dopo il 1584 di un gruppo teatrale formato da alcuni attori della compagnia di Ganassa, quali Juan Pietro Pasquarelli, Jacome Portalupi, Cipion Graselì e Julio Vigilante.

⁷³ Cfr. O. ARRÓNIZ, *op. cit.*, pp. 245-6.

l'unico testo attribuibile a Ganassa che sia giunto fino a noi ⁷⁴. Non si conosce quasi nulla su di lui, anche se dovette divenire famosissimo come creatore della maschera appunto del *botarga*, simile a Pantalone, ripresa poi in molte feste ispaniche del periodo e posteriori. Lo stesso Lope de Vega si travestirà da *botarga* nel matrimonio di Felipe III del 1599 ⁷⁵.

Numerosi dovettero essere i gruppi italiani a Valencia, dei quali resta qualche traccia grazie allo studio di Merimée ⁷⁶. Sappiamo della presenza tra il 1581 e 1582 di *Joan Jacome*, di Ferrara, a capo di una compagnia composta però interamente da spagnoli, eccetto un certo *Philippe Travers*, di Milano. Mancano documenti che attestino la presenza di Jacome fuori da Valencia. È possibile che la compagnia fosse più legata a spettacoli di piazza, con giocolieri e acrobati (*juegos de maeseccoral*), piuttosto che alla rappresentazione teatrale da *corral* ⁷⁷.

Altra compagnia diretta da un italiano dovette essere a Valencia quella di *Abagaro Francisco Baldi* (o Francobaldi), i cui componenti erano nella totalità spagnoli. Presente tra 1583-4, si ritrova a Madrid nel 1588 ⁷⁸.

Secondo Arróniz il successo delle compagnie italiane a Valencia deve limitarsi agli anni 1582-87, come desume dagli andamenti degli incassi delle rappresentazioni, da cui risulta inoltre la presenza della compagnia chiamata *Los Ytalianos* di cui non si ha nessuna notizia ulteriore tranne appunto la nota degli incassi effettuati durante gli spettacoli avvenuti con intermittenza nel 1583, 1585, 1587, 1589, 1593, 1597 ⁷⁹.

Maggiormente documentata è la sfortunata esperienza in terra ispanica di *Massimiano Milamino*. Giunto con la propria compagnia a Valladolid nel 1581, la *Cofradía de San José*, visto il grande successo ottenuto da Ganassa proprio in quell'anno, ingaggia Milamino, creando non pochi problemi al concorrente Jerónimo Velázquez, che è costretto a condividere l'unico teatro con gli italiani. Ma Milamino

⁷⁴ Il testo, «di lingua bergamasca, ridotta nell'italiana toscana» da CESARE RAO in *Argute e facete lettere*, Pavia, 1573, riprodotta poi in FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL. fino a' giorni presenti*, Padova, Conzatti, 1782, 2 voll., è consultabile anche in V. PANDOLFI, *op. cit.*, vol. II, 123-4.

⁷⁵ Cfr. FELIPE DE GAUNA, *Libro del casamiento y bodas de Phelipe tercero*, ed. Carreres y Zacaes, Valencia, 1926; citato da O. Arróniz, *op. cit.*, p. 247.

⁷⁶ H. MERIMÉE, *op. cit.*

⁷⁷ È questa l'ipotesi di J.V. FALCONIERI, *op. cit.*, p. 70.

⁷⁸ J.V. FALCONIERI, *op. cit.*, p. 71.

⁷⁹ Cfr. O. ARRÓNIZ, *op. cit.*, 249-52.

e i suoi non hanno successo, come si desume da documenti portati alla luce da Narciso Alonso Cortés:

(...) y porque vinieron a este pueblo ciertos ytalianos rrepresentantes procurandoles acomodar se les an dado ciertos dias para representar, y por que no se entienden ni an caido en gracia, no acude gente e pierde mucho la dicha cofradía y ansi no se les quiere dar lugar para que representen, en tanto que el dicho Belazquez y su compañía se jatan y alavan que an de representar en otra parte⁸⁰.

Arróniz riporta ciò che rimane di quella che dovette essere una vera e propria guerra tra gli italiani e Velázquez, dalla quale gli spagnoli uscirono vincitori, ottenendo il monopolio delle rappresentazioni nel Teatro di *Santisteban*⁸¹. Giungono poi altre compagnie spagnole e soprattutto la concorrenza di Abagaro Francisco Baldi. Pare documentata la triste condizione della compagnia di Milamino in mano agli usurai⁸². Aiutati da un italiano riescono a liberarsi dei debiti e fuggire a Madrid, dove rappresentano col nome di *Los italianos nuevos*. Riprenderanno poi il nome originario di *Los cortes*.

Il 19 ottobre 1582 Milamino muore in una rissa. È questo un ennesimo luogo oscuro che richiede un approfondimento: si tratta di un evento che potrebbe aiutare a chiarire le dinamiche dei rapporti tra società e mondo marginale dell'attore, inteso qui come venditore di un prodotto, lo spettacolo teatrale, ormai inserito pienamente nella vita quotidiana della città⁸³.

La compagnia di comici ambulanti che chiude la parentesi italiana in Spagna è da considerarsi quella dei *Confidentes*, che appare quando ormai sembra essersi esaurita la novità dei comici italiani. Si tratta di un compagnia di altissimo livello, diretta dal famoso *Druisiano Martinelli* con il fratello *Tristano*, il primo grande Arlecchino. La compagnia inizia le sue recite il 18 novembre 1587 al *Corral del Príncipe* di Madrid e continua durante tutto l'anno seguente⁸⁴.

⁸⁰ N. ALONSO CORTÉS, *op. cit.*, p. 37; cfr. anche O. ARRÓNIZ, *op. cit.*, p. 239.

⁸¹ Cfr. O. ARRÓNIZ, *op. cit.*, pp. 239-40.

⁸² *Ibidem*, rimanda a ESTEBAN GARCÍA CHICO, «Documentos referentes al teatro en los siglos XVI y XVII», in *Castilla*, Valladolid, 1940.

⁸³ Per la documentazione relativa a questo evento, cfr. C. PÉREZ PASTOR, *op. cit.*, p. 14, p. 255, dove si dá notizia dei procedimenti legali che seguirono. A questo studio rimanda anche O. ARRÓNIZ, *op. cit.*, p. 242, mentre J.V. FALCONIERI, *op. cit.*, p. 73, riferisce gli stessi dati desunti da NARCISO DÍAZ DE ESCOBAR, «Anales del teatro español correspondiente a los años 1581 a 1599», *Ciudad de Dios*, vol. 82, 1910.

⁸⁴ Cfr. GIULIO PICCINI, *L'epistolario di Arlecchino (Tristano Martinelli, 1556-*

2. *Influenze accertate.*

2.1. *Aspetto tecnico-organizzativo.*

Allo stato attuale degli studi dobbiamo supporre che le maggiori innovazioni apportate dai comici dell'arte al teatro spagnolo siano principalmente dovute all'attività di Zan Ganassa, che accelerò sensibilmente il processo di professionalizzazione della pratica teatrale, contribuendo alla nascita di un commercio del prodotto 'spettacolo' che è alla base della enorme produzione drammatica del secolo posteriore.

È comunque da ribadire come esistesse già in Spagna una pratica teatrale in fase di sviluppo, con precedenti come Lope de Rueda, le cui influenze dei comici italiani sono tuttora da verificare⁸⁵; inoltre le prime confraternite religiose basate sul guadagno ottenuto dalle pubbliche rappresentazioni, le *Cofradías*, nascono già nel 1568, con il monopolio dato alla *Cofradía de la Sagrada Pasión* degli spettacoli teatrali a Madrid. Gli attori pagavano percentuali consistenti dell'incasso, sotto forma di sovvenzione-beneficenza-affitto. In cambio la compagnia, oltre ad avere un luogo dove rappresentare, aveva la protezione legale ma soprattutto una sorta di giustificazione morale, fondamentale per dare continuità al commercio teatrale⁸⁶.

2.1.1. I luoghi della rappresentazione.

L'attività di Ganassa al giungere in Spagna fu anzitutto incentrata sulla creazione degli appositi spazi per la vendita organizzata e duratura dei suoi spettacoli.

Come si è già visto, la prima preoccupazione dell'italiano è quella di trovare un Teatro e di installarvi con una certa stabilità. Propone a questo fine modifiche al *Corral de la Pacheca*, che non vanno però intese come un tentativo di introdurre le nuove teorie scenografiche italiane nei rozzi 'cortili' spagnoli: si tratta soprattutto di accorgimenti, che poi effettivamente si riveleranno rivoluzionari, considerati

1631), raccolto da Jarro, Firenze, Bemporad, 1896; cfr. inoltre J.V. FALCONIERI, *op. cit.*, p. 75. Sulla compagnia dei *Confidenti* cfr. anche IRENEO SANESI, *Storia dei generi letterari italiani, La Commedia*, Milano, Vallardi, 1954², 2 voll., tomo II, che opera una utile sintesi delle notizie acquisite. Il recente studio di S. FERRONE, *op. cit.*, dedica ampio spazio alla figura di Tristano Martinelli, anche se non apporta nuovi dati per quanto riguarda il periodo spagnolo.

⁸⁵ Cfr. *supra* nel testo, pp. 341-3.

⁸⁶ Cfr. O. ARRÓNIZ, *op. cit.*, p. 216-8. Lo studioso suppone che questa prassi di affidare le compagnie alle confraternite possa provenire dall'Italia, dove vigeva già da tempo.

da Ganassa indispensabili per poter realizzare il suo tipo particolare di spettacolo. È quindi sul palco che vanno ricercate le innovazioni degli italiani, che operano la definitiva divisione di questo nei due spazi aperto-chiuso, con le porte e finestre per l'entrata e uscita dei personaggi, e dello stesso con il pubblico.

Pellicer inoltre ci informa sulla costruzione del tetto, che Ganassa trattò anche in questo caso riferendosi principalmente al palcoscenico:

Este Ganasa, pues, tratò con los diputados de las cofradías, que en el corral de la Pacheca se le fabricase un Teatro donde representase sus dramas, e hiciese sus habilidades, no porque no se representasen ya comedias en dicho corral, según se dijo, sino porque estaba todo abierto, y a la inclemencia, el foro o las tablas, las gradas, y con más razón el patio, de modo que cuando llovía no se representaba⁸⁷.

Allo stesso modo Alonso Cortés ci riferisce della richiesta dell'italiano di apportare modifiche al Teatro di Valladolid⁸⁸.

Il professionista pone la massima attenzione al luogo della rappresentazione: non propone uno spettacolo di strada, ma vuole vendere un prodotto preciso da delimitare necessariamente in uno spazio. Con questi interventi si crea inoltre il precedente per cui gli impresari di compagnie sovvenzionano le ricostruzioni e rinnovi dei teatri: il famoso *Corral del Príncipe* di Madrid verrà infatti costruito nel 1583 grazie alla partecipazione di Ganassa e altri *autores* spagnoli.

2.1.2. Definizione del contratto di lavoro.

È questo un aspetto della questione che meriterebbe un approfondimento. Falconieri, confrontando il contratto di costituzione della compagnia di Maffeo dei Re a Padova nel 1545 con quello firmato da Andrés de Claramonte a Madrid nel 1615, dimostra una somiglianza tale anche nelle più piccole clausole, che non può essere accidentale:

Cuándo, cómo y dónde se estableció esta semejanza de contratos, no lo sabemos. Sólo podemos afirmar que en 1614 las compañías se estaban organizando en España precisamente bajo las mismas líneas que las italianas de hacia 1545⁸⁹.

⁸⁷ C. PELLICER, *op. cit.*, p. 52. Il termine *Teatro* è qui da intendersi nel significato di *palcoscenico*.

⁸⁸ N. ALONSO CORTÉS, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁹ J.V. FALCONIERI, *op. cit.*, p. 82; lo studioso riferisce inoltre della somiglianza tra questi contratti e quello della compagnia di Alonso Riquelme, firmato a Sevilla nel 1600; rimanda per questo dato a FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, «Nuevas apun-

2.1.3. Modifica del calendario delle rappresentazioni.

Ottenendo nel 1580 dal *Consejo Real* il permesso di recitare nei giorni feriali Ganassa crea una rivoluzione nel sistema economico di vendita della commedia⁹⁰. Arróniz fa notare come la nascita dei primi *corrales* si basava appunto sulla provvisorietà della presenza dei comici in città, che non creava grossi problemi di ordine pubblico; per questo i luoghi deputati erano gli *hospitales*, per definizione adibiti all'accoglienza di ciò che era esterno al sistema socio-economico, straniero o comunque con un ruolo marginale nella vita della città. All'inizio il permesso fu limitato a «dos días de trabajo», ma presto gli spettacoli ebbero come unico limite di frequenza quello dell'affluenza del pubblico⁹¹.

Tale modifica del calendario delle rappresentazioni, necessaria per la sussistenza delle compagnie, creò notevoli avversioni da parte dell'ordine costituito. Le prime notizie di questo scontro, che si amplierà ben presto fino ad assumere le caratteristiche di un vero *debate sobre la licitud del teatro*, si riferiscono alla presenza di Ganassa e Granados a Valladolid nel 1580. Quando, al termine delle festività del Corpus, Granados lascia la città, l'italiano, che rimane a svolgere la propria attività, comincia ad attirarsi le antipatie delle autorità. Il punto di forza è quello delle rappresentazioni nei giorni feriali, per le quali aveva il permesso solo fino al Corpus; infatti il 1 luglio il *Regidor* Gerónimo de la Vastida presenta al *Ayuntamiento* la richiesta di allontanare Ganassa:

(...) como es notorio a quatro meses questán en esta villa Ganassa y Granados rrepresentando comedias, de donde resultan muchos ynconbinientes que por ser notorios no los especifica de presente principalmente por auerséles dado lugar que rrepresenten en días de azer algo(...) ⁹².

Risultano molto interessanti i frammenti del dibattito che ci fu su questo tema tra alcuni *regidores*.

I motivi dell'avversione a Ganassa vengono a volte sostenuti così:

(...) [Ganassa nelle sue rappresentazioni] a sacado y saca gran cantidad de dinero desta villa y an resultados otros muchos ynconbinientes, y ahora de presente resulta otro mayor, que por juntarse allí mucha gente, con el demasiado calor que ha hecho

taciones para la historia del histrionismo español en los siglos XVI y XVII», in *BRAE*, 1914, I, pp. 172-3.

⁹⁰ Cfr. *supra* nel testo, p. 342-3.

⁹¹ O. ARRÓNIZ, *op. cit.*, p. 219.

⁹² J.V. FALCONIERI, *op. cit.*, pp. 23-4. Il documento proviene dai *registros del Archivo del Ayuntamiento: Libro de Acuerdos de 1577 a 1582*.

y haze caen muchos enfermos, que ansy por esto como por las demás caussas que hoy mandaron se le notifique que no rrepresente más en esta villa(...)

Mentre i difensori della pratica teatrale nella sua funzione sociale possono dire:

(...) que en tiempo que no ay buena salud se suelen buscar todos los entretenimientos y solazes para ayudar a entretenerse las xentes para hazer mejor humor y desechar toda malenconia, y ansy antiguamente procuraban los gobernadores de todas las repúblicas entretenerla con comedias y regocijos para alegralla, y que le parece que una de las que al presente ay en esta república es la representación de ganassa, que por demás de resultar della mucha deletación y onesta, y demás del provecho que resulta para los niños expósitos ques una de las limosnas más pías y nezesarias que tiene esta rrepública (...) ⁹³.

Sentaurens ha segnalato come anche a Sevilla vi siano notizie di un tipo di avversione ai comici italiani molto simile a quella incontrata a Valladolid.

Ganassa, chiamato a Sevilla per la celebrazione del Corpus nel 1575, ne approfitta per dare rappresentazioni pubbliche nel *Corral de don Juan*. Il successo popolare è tale che viene accusato di creare impaccio alle normali attività, perché gli artigiani, i bottegai ecc. lasciano il loro lavoro per accorrere alla rappresentazione, con grandi perdite per l'industria e il commercio della città. Il consiglio municipale gli proibirà per questo di rappresentare nei giorni feriali ⁹⁴.

Nel 1582, quando Ganassa torna a Sevilla, il conflitto si allarga, comprendendo anche i comici spagnoli Saldaña e Velázquez. Sentaurens documenta il processo che verrà istituito, che durerà fino al luglio 1586 ⁹⁵. La richiesta del 22 dicembre 1582 da parte del *Veinticuatro* Bartolomé de Hoces presenta una singolare somiglianza con i documenti di Valladolid del 1580 citati *supra*, come nel seguente frammento:

(...) y resultan muchos inconvenientes de que las dichas representaciones se hagan en días de trabajo, en deservicio de Dios nuestro señor y de su magestad, e por ser muy notorios no los refiero.

Si noti la presenza degli stessi termini usati a Valladolid per definire il fenomeno: *muchos inconvenientes*, che, *por ser muy notorios no los refiero*.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Cfr. J. SENTAURENS, *op. cit.*, p. 96-7.

⁹⁵ *Ibidem*. Lo studioso trascrive documenti conservati nell'*Archivo municipal de Sevilla*.

Il *Teniente de asistente* di Sevilla, il 5 gennaio 1583, concede il permesso di rappresentare nei giorni feriali solamente a Ganassa, in quanto beneficiario della *Licencia Real*, proibendolo categoricamente agli spagnoli, decisione confermata poi anche dalla *Audiencia Real*. Il fatto causa grande indignazione soprattutto perché penalizza gli spagnoli a vantaggio degli stranieri, ed è infatti questo uno dei punti essenziali della protesta di Velázquez:

(...) pues los dichos ytalianos que son estrangeros representan conforme a su licencia, no se ha de hazer con nosotros novedad, mayormente questando toda la semana sin representar, no nos podríamos sustentar⁹⁶.

Sentaurens trascrive poi integralmente la richiesta di Velázquez, il 24 gennaio tramite il procuratore Cristóbal de Chaves alla *Audiencia Real*, di rivedere la decisione presa di proibire gli spettacoli feriali ai soli spagnoli. Si tratta di un documento di grande interesse per comprendere l'aspetto sociale ed economico del fenomeno comico professionale: vi si legge infatti, tra le motivazioni dei comici, quella per cui potendo rappresentare nei giorni feriali possono mantenersi e restare in città, contribuendo in maniera determinante anche e soprattutto economicamente alle feste del Corpus; viceversa, «se yrían a otras partes a representar e no se hallaría quien representase la dicha fiesta con las calidades que se requieren»⁹⁷. Contestando l'idea che sottende la proibizione di rappresentare nei giorni feriali, e cioè che tutti i lavoratori della città lascierebbero le proprie occupazioni per assistere alle commedie creando impaccio alla città, il documento fotografa, o almeno così possiamo supporre, il pubblico del corral:

(...) los que van a oyr comedias son tres géneros de gentes, que son eclesiásticos, no solamente clérigos y personas graves, pero frailes, e para un poco de descanso después de aver cumplido con sus ofiços huelgan de oyr una comedia, las cuales no se representan ya de amores lascivos como solía sino ystorias verdaderas y echos de España e cosas que antes ydifican que dañan a las conciencias de nadie; también van mercaderes y cavalleros e personas despada y capa que no tienen ofiços y biven de sus rentas, y éstos en ocuparse allí aquel tiempo mejora un por ventura más servicio de Dios que entender en otras cosas que no serían tan lícitas; y en lo que toca a los ofiziales, si algunos van, éstos no dexarían de yrse a holgar por el campo e a mujeres e de otras suertes y es mejor, e caso que oviese de ser daño mexores que oygan una comedia que no anden disfamando casa; (...) y en una ciudad tan grande como esta, 300 y 400 hombres en una comedia hacen muy poco daño a la república⁹⁸.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Cfr. J. SENTAURENS, *op. cit.*, p.100.

Sentaurens segnala che, nonostante il conflitto con le autorità, nella pratica quotidiana le compagnie non si fecero molti scrupoli ad aprire i teatri senza permesso, con i prezzi dei biglietti superiori a quelli fissati per legge⁹⁹. Questa situazione portò anche agli estremi del carcere nel 1585 per Cisneros e Velázquez, appunto per aver infranto la proibizione. È possibile che Ganassa sia stato incarcerato nel 1582 in circostanze analoghe.

Ma la vera legittimazione del commercio teatrale viene data dal rapporto con le *cofradías*, che traggono il guadagno necessario per sopravvivere. Nel momento in cui le *cofradías* si pongono chiaramente in difesa del diritto dei comici di rappresentare nei giorni feriali, la giustificazione morale-assistenziale è assicurata¹⁰⁰.

In definitiva il conflitto tra autorità e commedianti va ridimensionato: nonostante le proibizioni, le compagnie di mestiere imposero con i fatti una presenza quotidiana dell'evento teatrale nella città. Sentaurens sottolinea come il conflitto in questione, lungi dall'essere l'inizio di un periodo difficile per l'affermarsi del commercio teatrale, è in realtà il punto di partenza dello straordinario sviluppo dei teatri pubblici a Sevilla:

Vingt ans plus tard, la ville prendra enfin acte, à sa manière, de cette éclosion triomphante: elle orientera ses efforts, non plus vers la restriction de l'activité des *corrales*, mais vers la récupération des bénéfices considérables nés de cette activité¹⁰¹.

2.1.4. Aspetti della professionalità: gli *autos* di Sevilla.

Il ruolo dell'attore e delle compagnie professioniste è fino al 1593 molto limitato nelle rappresentazioni del Corpus¹⁰².

Grazie allo studio di Sentaurens possiamo ora affermare che la presenza della compagnia di Ganassa a Sevilla fu di notevole importanza anche su questo aspetto, oltre a costituire un'ulteriore prova della grande versatilità della compagnia dell'italiano, che riusciva a proporre spettacoli a lui estranei ottenendo risultati eccezionali¹⁰³.

⁹⁹ J. SENTAURENS, *op. cit.*, pp. 104-5, viene citato un documento che attesta appunto alcune rappresentazioni di Velázquez e Cisneros in giorni feriali senza permesso.

¹⁰⁰ Cfr. J. SENTAURENS, *op. cit.*, pp. 106-7.

¹⁰¹ Cfr. J. SENTAURENS, *op. cit.*, p. 109.

¹⁰² Cfr. J. SENTAURENS, *op. cit.*, p. 173; trascrive parte di un contratto tra le autorità e gli incaricati dei carri nel Corpus del 1582, dove si nota come non appaia mai il ruolo di *autor* o *representante*, ma gli autori o comunque i responsabili di ogni carro sono designati con la professione che esercitano: *platero*, *carpintero* ecc.

¹⁰³ Oltre a non dover rendere conto, come era invece d'uso, sui contenuti e

Con il suo arrivo le autorità iniziano inoltre a sovvenzionare la costruzione e l'allestimento dei carri, elemento rilevante per l'alto costo che era stato fino ad allora a carico degli attori (o delle corporazioni). Ma questo significa anche una professionalizzazione dell'evento, cominciando a definire con maggiore chiarezza i ruoli e le competenze: nel 1575 la costruzione dei carri è sovvenzionata solo a Ganassa, nel 1578 anche agli altri partecipanti, divenendo prassi assestata nel 1583. Infine nel 1593 ci sarà la copertura totale di tutte le spese per la rappresentazione da parte delle autorità, che durerà fino alla scomparsa dell'*auto sacramental*¹⁰⁴.

Tra il 1580 e 1590 la pratica degli spettacoli del Corpus a Sevilla cambia radicalmente dalla forma ancora di origine medievale legata alle corporazioni per passare ad una struttura decisamente professionale, dove le innovazioni vengono premiate con denaro dalle autorità, creando uno spettacolo di alto livello tecnico e artistico vicino al rinnovato gusto del pubblico per le decorazioni, le scene, le interpretazioni degli attori; un gusto educato nei *corrales*, ormai divenuti un aspetto quotidiano essenziale nella vita della città, in cui è grande l'influenza di Ganassa¹⁰⁵.

2.1.5. Le donne in scena.

Come è noto, in Spagna la prima compagnia che introdusse ufficialmente attrici per i ruoli femminili fu quella dei *Confidenti*¹⁰⁶. Drusiano Martinelli richiede esplicitamente, al suo arrivo, il permesso di utilizzare donne in scena al *Consejo Real* (nella persona di Pedro Puertocarrero). Il motivo principale della richiesta sta nell'impossibilità di rappresentare i propri spettacoli senza la presenza delle attrici, sulle quali questi sono strutturati. La licenza viene concessa il 18 novembre 1587, dove il Consejo specifica che:

forme dello spettacolo che avrebbe rappresentato, come ho già segnalato *infra* nel testo, pp. 346-7, Ganassa risulta guadagnare moltissimo. In un sistema misto di amatori e professionisti la differenza tra le retribuzioni è grande: ad esempio Ganassa nel 1578 guadagna 400 ducati per il suo carro, mentre lo scultore Juan Bautista quattro volte di meno per il suo. Anche rispetto ai colleghi professionisti spagnoli l'italiano guadagnò cifre esorbitanti. Cfr. J. SENTAURENS, *op. cit.*, pp. 179-81.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Cfr. J. SENTAURENS, *op. cit.*, pp. 182-184.

¹⁰⁶ L'inserimento di attrici è considerato uno degli elementi fondamentali su cui si struttura la compagnia di comici dell'arte in Italia. Si veda tra l'altro la descrizione delle «meretrici oneste» fatta da F. TAVIANI, *op. cit.*, pp. 332-40. Nella contrapposizione tra il livello 'alto' della *donna d'arte* e quello 'basso' dello *Zanni* va ricercata per Taviani l'essenza di questa formula teatrale.

(...) así mesmo no puedan representar si no en hábito y vestido de mujer y no de hombre, y con que de aquí en adelante tampoco pueda representar ningun muchacho vestido como mujer (...) ¹⁰⁷.

Questo fatto costituisce una novità per i comici spagnoli, perché permette di portare in scena una grande attrattiva per il pubblico. Sappiamo infatti che fino all'anno precedente ancora si proibisce per decreto la presenza in scena di attrici ¹⁰⁸. È comunque un aspetto ancora da chiarire completamente: ad esempio, nonostante sia largamente noto che nella compagnia di Lope de Rueda i ruoli femminili comici venivano interpretati e con grande successo da Rueda stesso, è da spiegare la presenza della moglie dell'attore-autore. È possibile che Mariana de Rueda, appartenente a tutti gli effetti, per quanto ci è dato di sapere, al mondo dei comici erranti, partecipasse solo come danzatrice e cantante durante gli intervalli della rappresentazione ¹⁰⁹. Rimane in ogni caso interessante la dichiarazione di Pedro de Benavente, cuoco del duca di Medinaceli presso il quale Mariana prestò per sei anni servizio come 'intrattenitrice', prima di sposare Rueda, dichiarazione che recita, tra l'altro: «este testigo bio quel dicho duque se holgaba mucho de vella estar en el abito de honbre» ¹¹⁰.

2.2. *Aspetto letterario e artistico.*

Nel tentativo di stabilire il genere di spettacolo proposto dai comici italiani è ormai comunemente riconosciuta come poco affidabile la nota descrizione delle commedie di Ganassa effettuata da Casiano Pellicer:

Representaban comedias italianas, mímicas por la mayor parte, y bufonescas, de asuntos triviales y populares. Introducían en ellas las personas del Arlequino, del Pantalone, del Dotore. Hacían también los volatines, los titeres, juegos de manos, y tal vez volteaban un mono ¹¹¹.

¹⁰⁷ Cfr. O. ARRÓNIZ, *op. cit.*, p. 275.

¹⁰⁸ Cfr. J.V. FALCONIERI, *op. cit.*, p. 83.

¹⁰⁹ Cfr. LOPE DE RUEDA, *Las cuatro comedias*, ed. a cura di ALFREDO HERMENEGIDO, Madrid, Taurus, 1985, «Estudio preliminar».

¹¹⁰ Cfr. O. ARRÓNIZ, *op. cit.*, p. 182, che riprende da NARCISO ALONSO CORTÉS, *Un pleito de Lope de Rueda. Nuevas noticias para su biografía*, Valladolid, 1903. Il noto processo a cui si riferisce nasce precisamente a causa della richiesta di Mariana agli eredi del Duca del pagamento di 25.000 maravedís per ognuno dei sei anni che passò come servitrice nella casa di Medinaceli.

¹¹¹ C. PELLICER, *op. cit.*, p. 52. La questione rimanda alla più generale problematica sulla formazione delle compagnie di comici dell'arte a cui ho già fatto riferimento *supra* nel testo, «Premessa».

Falconieri infatti replica:

Aunque los procedimientos acrobáticos pertenecieran, desde luego, a este tipo de comedia, quizá el autor confunde la compañía de Ganassa con otro grupo de juglares y acróbatas italianos que actuaban en el Corral de la Pacheca, de Madrid, en 1582¹¹².

L'alto livello professionale delle compagnie di attori a partire da Ganassa dovette permettere una grande varietà di rappresentazioni: iniziando con commedie comiche 'all'uso italiano', basate sull'aspetto mimico-gestuale di sicuro impatto su un pubblico straniero, il repertorio si andrà poi espandendo per rispondere al meglio ai gusti del pubblico pagante. Come si è già chiarito, gli italiani produrranno rappresentazioni religiose di grande successo, e il contratto stipulato nel 1581 da Ganassa con i due musicisti spagnoli testimonia con ogni probabilità una ispanizzazione nelle forme e contenuti¹¹³.

Purtroppo non vi sono testi teatrali tramandati a cui fare riferimento, per cui fino a quando non potremo contare su nuove scoperte d'archivio ogni tentativo di stabilire influenze e legami con la letteratura drammatica spagnola sarà estremamente difficile e rischioso.

Segnalerò comunque alcuni elementi proposti dalla critica che meritano forse maggiore attenzione.

2.2.1. I *lazzi*.

Secondo Falconieri i famosi *lazzi* furono ampiamente adottati dal repertorio degli attori spagnoli, e l'improvvisazione dei dialoghi costituì uno degli elementi principali del *entremés de repente*, di cui un chiaro esempio è dato dal *Entremés de un hijo que negò a su padre*¹¹⁴. Recentemente César Oliva, studiando i *pasos* di Lope de Rueda, ha tentato di stabilire una catalogazione di situazioni drammatiche collegabili al concetto di *lazzo*, senza peraltro proporre particolari relazioni con autori o testi drammatici italiani¹¹⁵.

¹¹² J.V. FALCONIERI, *op. cit.*, p. 32.

¹¹³ Cfr. *supra* nel testo, p. 348. Si noti come sia esplicita nel contratto la richiesta di attenersi nelle esibizioni al *uso castellano* di suonare e cantare.

¹¹⁴ J.V. FALCONIERI, *op. cit.*, p. 85; cfr. inoltre J.P. WICKERSHMAN CRAWFORD, *Spanish drama before Lope de Vega* (1937), Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1968, edizione con supplemento bibliografico di WARREN T. MC CREADY, p. 132.

¹¹⁵ C. OLIVA, «Tipología de los *Lazzi* en los pasos de Lope de Rueda», in *Criticón*, 42, 1988, pp. 65-76.

2.2.2. La comicità: lo *Zanni* e il *gracioso*.

La centralità del ruolo comico negli spettacoli degli italiani, rappresentata dallo *Zanni*, può indubbiamente aver influito nella nascita del *gracioso*. È questa l'ipotesi avanzata da Arróniz, che rimanda tra l'altro al famoso articolo di Edwin B. Place¹¹⁶.

Credo che nel passaggio tra la comicità del *pastor-bobo* e il complesso personaggio del *gracioso* vi sia certamente un influsso dell'esperienza dei comici italiani; ma Arróniz va oltre, sostenendo che la creazione di tipi caratteristica della Commedia dell'arte si ripercuote nella schematica struttura dei personaggi della *Comedia nueva*: seguendo lo studio di Juana de José Prades¹¹⁷ sostiene che le figure tipificate della *dama*, del *galán*, *gracioso* ecc. derivano in qualche modo dalla lezione delle maschere, creando in questo il più evidente vincolo tra attori italiani e poeti spagnoli.

2.2.3. Lope de Vega e la Commedia dell'arte.

È noto che Lope seguì molto gli spettacoli madrileni di Ganassa e soprattutto di Martinelli¹¹⁸, frequentazione che dovette certamente influire nei suoi testi drammatici. Oltre a riferimenti espliciti trasmessi dalle sue commedie, come il personaggio del *Bruneto bergamasco* che introduce in *El genovés liberal*, Nancy D'Antuono¹¹⁹ ha cercato di individuare aspetti più strutturali che rivelino un debito in tal senso. Il suo studio giunge a volte a conclusioni non del tutto condivisibili: l'enorme produzione del *monstruo de la naturaleza*, la varietà infinita di fonti da cui trae ispirazione, dà luogo spesso a supposizioni che si possono rivelare errate. Mi sembra infatti difficile e azzardato riscontrare nella rapida successione di azioni, in giochi comici, in contrapposizioni tra lessemi attanti, un possibile debito 'diretto' di Lope verso la Commedia dell'arte. Così D'Antuono trova *La discreta enamorada* una commedia che, per essere «alegre, vivaz, de diálogo chispeante y jocoso, y de ritmo acelerado», corrisponde esattamente al genere di commedia che portò al successo le compagnie italiane in Spagna¹²⁰. A mio parere può rivelarsi non appro-

¹¹⁶ E. B. PLACE, «Does Lope de Vega's gracioso stem in part from Harlequin?», in *Hispania*, 17, 1934, pp. 257-70.

¹¹⁷ J. DE JOSÉ PRADES, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, C.S.I.C., 1963.

¹¹⁸ Cfr. J.V. FALCONIERI, *op. cit.*, p. 86.

¹¹⁹ N. L. D'ANTUONO, «Lope de Vega y la Commedia dell'arte: temas y figuras», in *Lope de Vega y los orígenes del Teatro Español. Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 217-28.

¹²⁰ N. D'ANTUONO, *op. cit.*, p. 217.

priato cercare in questo modo gli elementi della Commedia dell'arte in Lope de Vega; è tra l'altro da tenere in considerazione che il *Fénix* raggiunge il suo massimo successo proponendo un 'teatro nazionale' rigidamente codificato proprio mentre la fama dei comici italiani in Spagna viene meno¹²¹. Non c'è dubbio alcuno che in lui vi sia una grande influenza italiana, non solo letteraria ma anche e soprattutto di pratica del teatro: le grandi innovazioni introdotte dai comici dell'arte portarono esattamente a quella industria dello spettacolo di cui Lope fu il più importante e prolifico *ingenio*; credo che quello che più interessò Lope fu l'aspetto attorale degli italiani, i quali misero in piedi in pochi anni un commercio fiorentissimo dal quale poi vennero esclusi per lasciare il posto agli *autores* locali.

A mio avviso può dare risultati interessanti una ricognizione della prima produzione drammatica del *Fénix*, molto vicina al periodo di presenza dei comici italiani in Spagna. In questo primo Lope si trovano dei riferimenti alla pratica teatrale italiana che attendono di essere correttamente valutati¹²².

2.2.4. Ganassa e *Quijote*.

La grande fama raggiunta da Zan Ganassa in Spagna fu certamente nota a Miguel de Cervantes, che con ogni probabilità ne stimò le qualità d'attore e le novità introdotte, anche se non ne ha lasciato traccia nel famoso *Prólogo a Ocho comedias y ocho entremeses* (1615).

Sito Alba ha proposto uno studio sugli elementi della Commedia dell'arte nel *Quijote* supponendone l'influsso fin nell'antropomimo del protagonista. La parola *ganassa*, derivata appunto dal popolarissimo comico, e la traduzione spagnola, *quijada*, portano sicuramente, per Sito Alba, all'adozione del nome *don Quijote*¹²³. *Sancho Panza*

¹²¹ Recentemente Stefano Arata ha portato alla luce una *Loa* di Lope de Vega di estremo interesse per comprendere il tipo di aspettativa del pubblico dei *corrales* negli ultimi anni del sec. XVI; S. ARATA, «Una *Loa* de Lope de Vega y la estética de los mosqueteros», in LUCIANO GARCÍA LORENZO e JOHN E. VAREY, (ed.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis, 1991, pp. 327-36.

¹²² Il nome di Ganassa viene citato ad esempio in *El maestro de danzar* (1594), in relazione alle sue abilità nella danza; così come *botargas* appaiono in *Las ferias de Madrid* (1588) e in *Los amores de Albanio y Ismenia* (1591-5) «en dos caballitos de cañas con reguleros». Per quanto riguarda la presenza della lingua italiana nell'intera produzione drammatica di Lope possiamo ora contare sulle indicazioni di ELVEZIO CANONICA, *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1991 (cfr. in particolare «2.2.5 Conclusión: el italiano de Lope», pp. 268-79).

¹²³ M. SITO ALBA, *op. cit.*; nel saggio viene citato il noto passaggio del primo

avrebbe ugualmente un'origine 'italiana': ritroviamo infatti il personaggio di *Zan Panza* interpretato da Simon da Bologna della compagnia dei *Gelosi*¹²⁴. Risulta inoltre l'esistenza di una precisa relazione tra *Zan Ganassa* e *Zan Panza*, coppia comica unita da amicizia in forma umoristica e grottesca¹²⁵, in epoca precedente all'opera cervantina.

Le ipotesi di Sito Alba sono senz'altro pittoresche ma a mio parere poco dimostrabili; è comunque interessante notare come lo stesso tema sia stato contemporaneamente trattato da Augustin Redondo¹²⁶, che giunge a risultati molto simili, condividendo la possibile relazione antroponimica *Ganassa-Quijote*. In particolare Redondo vede nel rapporto carnevalesco *Ganassa-Botarga* un possibile influsso nella nascita della coppia *Quijote-Sancho*, vista nell'aspetto di contrapposizione Quaresima-Carnevale¹²⁷.

Sito Alba propone inoltre di approfondire il personaggio di *San-són Carrasco*: il *bachiller* viene infatti definito dallo stesso don Quijote «...perpetuo trastulo y regocijador de los patios de las escuelas salmanticenses»¹²⁸. *Trastulo* era un personaggio italiano spesso rivale in scena di Ganassa¹²⁹, e la avventura del *Caballero del Bosque* acquistata quindi per Sito Alba una chiara dipendenza dalla Commedia dell'arte. Il suo saggio giunge poi ad associare elementi strutturali dell'opera, come il nucleo essenziale dei personaggi, alla lezione dei comici italiani, basandosi essenzialmente sullo studio di Allardyce Niccol¹³⁰.

capitolo del *Don Quijote de la Mancha*: «Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana». Cito dalla ed. di LUIS A. MURILLO, Madrid, Castalia, 1984; p. 71. Per la più generale influenza della Commedia dell'arte negli antroponimi delle opere di Cervantes cfr. FREDERICK BUSI, "Cervantes' use of character names and the commedia dell'arte" in *Romance notes*, XXV, 3, 1977, pp. 314-19. Per quanto riguarda il teatro di Cervantes cfr. JOHN BERNARD ROTTA, *The "commedia dell'arte" in the theater of Cervantes*, Ph.D. dissertation, Stony Brook, 1976.

¹²⁴ M. SITO ALBA utilizza la documentazione apportata da J.V. FALCONIERI, *op. cit.*, p. 27.

¹²⁵ Cfr. *Lachrimoso lamento...* citato *supra* nel testo, p. 350.

¹²⁶ A. REDONDO, «El personaje de don Quijote: tradiciones folklórico-literarias, contexto histórico y elaboración cervantina», in GIUSEPPE BELLINI, (ed.), *Actas del VII congreso da la Asociación Internacional de Hispanistas, Venezia, 25-30 agosto 1980*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 847-56.

¹²⁷ A. REDONDO, *op. cit.*, pp. 847-50.

¹²⁸ MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, II, 1, p. 89.

¹²⁹ M. SITO ALBA, *op. cit.*, pp. 165-6, propone alcuni luoghi in opere di Lope de Vega e nel *Romancero General* dove i due personaggi vengono citati insieme.

¹³⁰ A. NICCOL, *The world of Harlequin, a critical Study of the Commedia del-*

In definitiva, trovo che l'auspicio di studiare in maniera approfondita la maggiore opera cervantina alla luce di queste supposizioni sia senza dubbio interessante, ciò nonostante credo che alcune 'coincidenze' tra quelle sopra segnalate non siano sufficienti a ipotizzare una particolare dipendenza del *Don Quijote* dai comici italiani piuttosto che da altre forme di teatralità presenti in Spagna nel periodo della sua gestazione. È comunque evidente che lo studio dell'aspetto carnevalesco festivo dell'opera non può prescindere dall'influsso dei comici dell'arte che in epoca contemporanea a Cervantes riempivano i teatri con i loro spettacoli¹³¹.

3. Conclusione.

Dal quadro tracciato mi pare emerga con chiarezza l'importanza avuta dai comici dell'arte nello sviluppo della pratica teatrale in Spagna nel periodo immediatamente precedente la grande stagione della *Comedia nueva*¹³². Tuttavia i dati finora a disposizione mi sembrano molto limitati e manca soprattutto uno studio recente del fenomeno, a parte l'importante contributo di Sentaurens per quanto riguarda Sevilla¹³³. Come ho già segnalato¹³⁴, i nuovi apporti della critica italiana agli studi sulla Commedia dell'arte non hanno per il momento portato ad un corrispettivo approfondimento da parte ispanista.

I contratti dei comici con le *cofradías* ci hanno permesso di

l'Arte, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1963.

¹³¹ Come segnala A. REDONDO, *op. cit.*, pp. 855-6: «El Quijote es, en primer lugar, un 'libro de entretenimiento', concebido en relación con la atmósfera de carnavalesca jocosidad que reinaba en la corte española a principios del siglo XVII. Por ello elabora Cervantes al caballero de la Triste Figura a partir de una divertida combinación de tradiciones folklórico-literarias y de referencias históricas que remiten tanto al alegre mundo del Carnaval y de la 'locura' como a las regocijadas variaciones onomásticas a que da lugar el habla de los moriscos o a la festiva actuación del representante de una categoría social venida a menos y objeto de mofa. De la fina y humana matización de estos componentes surge el inolvidable personaje de don Quijote.»

¹³² È solo in questo periodo infatti che possiamo parlare di contatto tra Commedia dell'arte, nell'accezione stretta del termine, e teatro spagnolo. Per quanto riguarda posteriori presenze di compagnie italiane in Spagna ha approfondito la questione IRINA BAJINI, *Il teatro musicale e magico di Antonio Zamora. Una risposta ai 'trufaldines'*, Tesi di Dottorato, Univ. di Bologna, anno acc.1992/93; cfr. in particolare cap.III, «L'invasione italiana».

¹³³ J. SENTAURENS, *op. cit.*

¹³⁴ Cfr. *supra* nel testo, p. 337.

seguire con una certa precisione la presenza di compagnie come quella di Ganassa, oltre a fornirci interessanti elementi sull'aspetto professionale e organizzativo degli italiani. Tuttavia ancora molti sono i nodi irrisolti che forse nuove indagini in questo senso potranno contribuire a sciogliere. La relazione tra la generazione di Lope de Rueda e la Commedia dell'arte è un tema ancora relativamente oscuro, così come sono da chiarire i rapporti tra la corte e l'invasione dei comici, e la supposta avversione da parte delle autorità locali ad accettare lo spettacolo teatrale come elemento quotidiano nella vita della città degli anni settanta e ottanta del secolo XVI.

Per quanto riguarda gli aspetti puramente letterari, la scarsità di testi scritti ha impedito di ottenere risultati soddisfacenti. Ho cercato di isolare alcuni dei principali temi trattati dalla critica, dai quali credo si possa rilevare la difficoltà di procedere in questo senso. Fino a quando non si potrà contare su nuovi dati dovremo considerare l'influenza della Commedia dell'arte in Spagna fondamentale un fenomeno di tipo tecnico e professionale.

In definitiva non condivido la categorica affermazione di Thomas F. Heck, «The influence of italian *comici* in Spain has long been studied»¹³⁵; lo studioso, nel pur lodevole intento di proporre una bibliografia indicativa al riguardo, sembra non accorgersi della mancanza di consistenti apporti recenti.

Sono vari quindi gli aspetti della questione che maggiormente necessitano chiarimenti: il periodo che ho trattato costituisce un momento essenziale nella pratica scenica spagnola, dove l'apporto delle compagnie italiane va considerato nelle sue esatte proporzioni, per evitare interpretazioni deviate della sua influenza nel teatro posteriore, e per contribuire in maniera proficua agli studi sulla grande stagione della Commedia dell'arte in Europa.

¹³⁵ T.F. HECK, *op. cit.*, p. 161.

Anna Rosa Scrittori

LE SUGGERZIONI DEL TERRORE:
ANNE RADCLIFFE E IL GOTICO

1.

Quando si parla del modello gotico di Anne Radcliffe viene spontaneo citare la formula con cui Todorov lo definì nel celebre saggio sulla letteratura fantastica: il soprannaturale spiegato¹. L'espressione, ormai connaturata con il gotico della Radcliffe, riassume benissimo quella sorta di convivenza instabile tra suggestioni metafisiche e rispetto dei principi razionali che l'autrice seppe mantenere nei suoi romanzi; la soluzione finale è, ovviamente, il punto focale di tale costruzione, poiché, quando ormai gli enigmi si sono infittiti al punto tale da non permettere al lettore di formulare anche una sola ipotesi plausibile per la conclusione razionale della vicenda, il narratore interviene con la sua autorità, per dare una spiegazione logica ai molti misteri, alle presenze occulte e alle immagini sfocate che sembrano presupporre forze occulte, extrasensoriali; a confronto con la sua visione chiara e distinta della realtà, il soprannaturale appare per quello che veramente è, un vistoso errore di percezione, un semplice *qui pro quo*. Con tale tecnica di riduzione, l'autrice tenta di azzerrare l'ansia del lettore, tenuto sospeso sul filo di ipotesi inquietanti, facendogli accettare l'ordine esistente come il più sicuro e conveniente possibile.

La formula del gotico radcliffiano, così diversa dagli eccessi di Lewis e Maturin, ma anche dello stesso Walpole che aveva fondato il genere², sembrava fatta apposta per incontrare il favore del grande

¹ TZETAN TODOROV in *La Letteratura Fantastica*, Milano, Garzanti, 1977, così scrive: "si distinguono... all'interno del romanzo nero, due tendenze: quella del soprannaturale spiegato..., come lo si trova nei romanzi di Clara Reeve e di Anne Radcliffe, e quella del soprannaturale accettato... che include le opere di Horace Walpole, di M. G. Lewis e di Maturin" (pp. 43-44).

² Inizialmente, anche la formula del romanzo di Walpole prevedeva una sorta di equilibrio tra *the powers of fancy* e *the rules of probability*, ma, nonostante le intenzioni espresse nella seconda prefazione del *Castle of Otranto*, per i grandi

pubblico, che mostrò di gradire le opere della scrittrice con manifestazioni di consenso, talora fanatico³, segno evidente che la Radcliffe aveva saputo interpretare, correttamente, bisogni e gusti dei suoi lettori. Nel corso di otto anni, ella dette alle stampe cinque voluminosi romanzi, lavorando ininterrottamente: al primitivo *The Castle of Athlin and Dunbayne* (1789) seguirono *A Sicilian Romance* (1790), *The Romance of the Forest* (1791) per finire con quelli che furono considerati i suoi capolavori *The Mysteries of Udolpho* (1794) e *The Italian* (1797)⁴ che fruttarono all'autrice guadagni considerevoli (rispettivamente 500 e 800 sterline). Quanto al problema dell'incongruenza di una formula romanzesca che tentava di mettere d'accordo suggestioni orrifiche con le ragioni del buon senso, la critica coeva ne aveva preso atto, senza mutare il proprio apprezzamento per un'autrice che era considerata un'autorità in campo letterario⁵.

Sulla forzatura dei finali, Walter Scott, che più di ogni altro, riuscì a cogliere l'essenza del gotico radcliffiano, fece considerazioni che sorprendono per acume e modernità di approccio: *"It may indeed be claimed as meritorious in Mrs Radcliffe's mode of expounding her mysteries that it is founded on possibilities. Many situations have occurred, highly tinged with romantic incidents and feeling, the mysterious obscurity of which has afterwards been explained by deception and confederacy. Her heroines often sustain the agony of fear, and her readers that of suspense from incidents which, when explained, appear of an ordinary and trivial nature; and in this we do not greatly applaud her art. A stealthy step behind the arras may doubtless, in some situations and when the nerves are turned to a certain pitch have no small influence upon the imagination; but if the conscious listener discovers it to be only the noise made by the cat, the*

autori del gotico, scrivere era divenuto un modo per esprimere il bisogno di trasgredire codici letterari affermati e norme sociali vigenti.

³ Il biografo ufficiale della scrittrice T.N. TALFOUR, in "Life and Writings of Anne Radcliffe" pubblicato nell'edizione postuma di *Gaston de Blonderville*, London, Colburn, 1826, (pp. 1-132), così scrive: "Dr. Joseph Warton, the head master of Winchester school, who was far advanced in life when *The Mysteries of Udolpho* was published, told... the publisher... that he was so fascinated, that he could not go to bed till he had finished it..." (p. 11)

⁴ L'ultimo romanzo della scrittrice (1764-1823), *Gaston de Blonderville* fu pubblicato postumo nel 1826.

⁵ Se ANNA LAETITIA BARBAULD, nella sua prefazione a *The Romance of the Forest*, apprezzava l'abilità con cui la scrittrice evitava di confrontarsi direttamente con istanze soprannaturali, la *Critical Review* del 1794 (9, p. 362), recensendo i *Mysteries of Udolpho* mostrava di non tenere in gran conto la soluzione logica dei misteri poiché: "curiosity is raised oftener than it is gratified: or rather it is raised so

solemnity of the feeling is gone... the reader feels tricked, and as in the case of a child who has once seen the scenes of a theatre too nearly, the idea of pasteboard, cords and pulleys, destroys for ever the illusion with which they were first seen by the proper point of view."⁶

L'autore del ciclo di *Waverly* dichiarava apertamente di preferire un'altra strategia – quella che Todorov avrebbe poi chiamato del soprannaturale accettato –, o per dirla con lo stesso Scott "*the more simple mode of boldly avowing the use of supernatural machinery,*"⁷ ma ciò non gli impedì di comprendere le straordinarie capacità creative della scrittrice e di intuire, anticipando i tempi, che le reazioni dei lettori, di fronte alle intense atmosfere suggestive dei romanzi, vanno molto al di là delle intenzioni morali dell'autrice: "*Perhaps the perusal of such works may, without injustice be compared with the use of opiates, baneful, when habitually and constantly resorted to, but of most blessed power in those moments of pain and languor, when the whole head is sore, and the whole heart is sick.*"⁸

L'efficacia del patto di lettura, per la verità, è il motivo principale dei molti assensi e delle perplessità che hanno da sempre accompagnato l'opera della Radcliffe. L'evidente ammirazione di Scott per l'autrice dei *Mysteries* era la stessa che le dimostrarono grandi autori romantici che, evidentemente, non trovavano nulla da ridire sull'instabile equilibrio finale tra ragione e immaginazione. Per Byron e De Quincey, che consideravano Anne Radcliffe una continua fonte di ispirazione, contavano di più le suggestioni romantiche e poetiche delle grandi scene descrittive, che non i difetti di verosimiglianza dei finali: Byron⁹, in particolare, doveva ritrovare nei *villains* radcliffiani la grandezza degli eroi negativi che gli servirono come modello nella vita, prima ancora che nell'arte. Anche Sade elogiò *les bizarres élans de la brillante imagination de Radcliffe*, che egli considera di poco inferiori a quelli dei maggiori autori gotici, in cui ritrovava il vento profetico della rivoluzione, ma egli avvertiva che la formula narrativa del romanzo nero era, di per sé, carica di ambiguità: "*mais que d'inconvéniences présentait cette manière d'écrire... l'auteur du Moine non les a pas plus évité que Radcliffe...*

high that no adequate gratification can be given it".

W. SCOTT, "On Novelist and Fiction", ed. by Ioan William, London, Routledge, 1968, p. 117.

⁷ Ibidem, p. 116.

⁸ Ibidem, p. 105.

⁹ Byron così celebrò la Radcliffe, nel suo *Childe Harold*, a proposito dell'immagine di Venezia, *Otway, Radcliffe, Schiller/Shakespeare's art/Had stamped her image/in me... Childe Harold's Pilgrimage* in Complete Works, Paris, Baudry, 1937, IV, 18, p. 134.

ici nécessairement de deux choses l'une, ou il faut développer le sortilège et dès lors vous n'intéressez plus ou il ne faut jamais lever le rideau, et vous voilà dans la plus affreuse invraisemblance."¹⁰

Mentre i grandi poeti romantici scoprivano affinità profonde con le intense atmosfere poetiche create da Anne Radcliffe, nello specifico ambito della narrativa, la pubblicazione e il successo delle sue opere favorì il dibattito critico sulle funzioni della *fiction*, le innovazioni del *novel* e i limiti del *romance*. Quando ormai le imitazioni dei romanzi radcliffiani non si contavano più, Jane Austen si preoccupò di risvegliare la consapevolezza critica dei lettori contro le esagerazioni del *romance*; alla formula romanzesca di Anne Radcliffe, la Austen dedicava *Northanger Abbey* una sorta di *burlesque* del genere gotico, col proposito di illustrare il corretto rapporto che deve sussistere tra chi scrive un romanzo e chi lo legge; con un linguaggio preciso e raffinato, carico di annotazioni ironiche, l'autrice cercava di smontare e coprire di ridicolo le esagerazioni e gli artifici della scrittura suggestiva della Radcliffe, con l'intenzione di coinvolgere il lettore in una forma di finzione più credibile e consapevole di quella adottata dalla grande autrice; nel corso della storia, tuttavia, l'intenzione parodica diventava, spesso, pura esaltazione del modello e del suo alto tenore di letterarietà¹¹. Jane Austen, infatti, credeva fermamente che il *novel*, ripulito dalle *visions of romance*, dovesse diventare, innanzi tutto, uno strumento di conoscenza, soprattutto per quel pubblico di lettrici che in esso cercava la propria immagine, ma, al tempo stesso, ella capiva il valore di quella specie di reciprocità che si era ormai stabilita – complice anche Anne Radcliffe –, tra *romance* e universo femminile: sarà anche per questo che in *Northanger Abbey* l'elogio del romanzo e la difesa, appassionata, della dignità degli autori, suona anche come una dichiarazione di solidarietà con le scrittrici (altrove, si cita una *sister author*)¹², impegnate sul campo: "I will not adopt that ungenerous and impolitic custom, so common with novel writers, of degrading by their contemptuous censure the very performances, to the number of which they are themselves adding...): Let us leave it to the Reviewers to abuse such effusions of fancy at their leisure, and on every new novel to talk in threadbare

¹⁰ D.F.A DE SADE, *Idées sur le Roman*, Paris, Edouard Rouvigare, 1878, pp. 32-33.

¹¹ Mi riferisco in particolar modo ai capitoli XXI-XXIV di *Northanger Abbey* in cui Jane Austen cerca di creare un'atmosfera di *suspense*, imitando lo stile della Radcliffe.

¹² Si tratta di MARIA EDGEWORTH il cui romanzo *Belinda* non aveva incontrato il favore dei critici.

*strains of the trash with which the press now groans: Let us not desert one another; we are an injured body... (there seems almost a general wish of decrying the capacity and undervaluing the labour of the novelist, and of slighting the performances which have only genius, wit, and taste to recommend them...)*¹³

Contro i romanzi, in genere, si appuntavano non solo gli attacchi dei critici, ma anche i veti di moralisti, preoccupati di educare le donne ad un ruolo sociale che ne esaltasse principalmente la modestia del comportamento e la purezza di costumi, fatto, questo, del tutto naturale, in un periodo che considerava ancora la femminilità con sospetto, la professione dello scrivere e la pratica culturale poco adatte alle donne: così "l'*Evangelical Magazine*" del 1800¹⁴, nella sua graduatoria dei vizi e delle virtù femminili valutava la lettura dei romanzi un male solo di poco inferiore all'adulterio, mentre, Thomas Gisborne nel suo "*an Enquiry into the Duties of the Female Sex*" (1799) esprimeva con più coerenza il suo pensiero: "*to indulge in a practice of reading novels is liable to produce mischief. Such compositions are to most persons extremely engaging... a habit is formed, a habit at first perhaps of limited indulgence, but a habit that is found more formidable and more encroaching... The appetite becomes too keen to be denied, and in proportion as it is more urgent, grows less nice and select in its fare: What would formerly have given offence, now gives none. The Palate is vitiated and made dull...*"¹⁵

Gisborne pensava che il romanzo fosse dannoso all'integrità morale e psicologica delle lettrici perché favoriva una libertà mentale che egli temeva potesse divenire libertà di comportamento e risvegliare la loro confusa sessualità (*the appetite becomes too keen to be denied*), posizione, questa, condivisa anche da Mary Wollstonecraft che, pur rivendicando per le donne indipendenza e autoconsapevolezza, dichiarava esplicitamente che la lettura dei romanzi favorisce un confuso sensazionalismo, anziché aiutare chi legge a "*exercise the understanding and regulate the imagination*".¹⁶

Nelle avventure delle varie eroine radcliffiane, Adeline, Emily o Ellena di Rosalba, le lettrici ritrovavano i precetti che stavano tanto a cuore ai moralisti e, contemporaneamente, la rappresentazione di

¹³ J. AUSTEN, *Northanger Abbey*, London, Dent, 1956, p. 21.

¹⁴ D. THOMAS, "The First Poetess of Romantic Fiction: Anne Radcliffe 1764-1823" in *English XV*, (1964), p. 92.

¹⁵ TH. GISBORNE, *An Enquiry into the Duties of the Female Sex*, 4th edition, London, T. Cadell & W. Davies, 1799, pp. 228-29.

¹⁶ M. WOLLSTONECRAFT, *A Vindication of the Rights of Woman*, ed. by Carol H. Poston, New York, Norton, p. 183.

una intensa vita psichica in cui potevano identificare le loro ispirazioni segrete, i desideri, i piaceri e la voglia di libertà, bandite dalla vita quotidiana. Anne Radcliffe, si sa, aveva fatto sue le regole della *propriety* borghese al punto tale da abbandonare la scrittura quando sentì che la sua immagine – aristocratica –, correva il rischio di venire confusa con quella delle sue volgari imitatrici¹⁷, ma, nonostante il suo conclamato rispetto per le norme, ella si trovò a smentire, senza volerlo, i divieti e le riserve dei moralisti: pur se aborrisceva anche solo l'idea di pubblicizzare la sua professione, si impose come autrice di grande successo “*as subject,... as a person deserving of notice for her own sake*”¹⁸, e, per di più, scelse di soffermarsi nei suoi romanzi, su quella stessa soggettività femminile, sentita come un pericolo per l'organizzazione sociale dell'epoca; ovviamente, l'autrice operò adottando una serie di strategie diversive, una sorta di schizofrenico dire e non dire, pratica, questa, comune a molte scrittrici di fine secolo, che riuscivano a farsi accettare dall'*establishment* culturale (maschile), “*through strategies of indirection, obliqueness and doubling that were the imaginative counterparts of the paradoxical behaviour they were encouraged to cultivate in everyday life*”¹⁹. In omaggio a tale logica di adattamento, Anne Radcliffe tenta di far convivere, in una simbiosi impossibile, la morale femminile dei *conduct books*, i piaceri leggermente trasgressivi dell'immaginazione, così

¹⁷ Con la loro visione aristocratica della vita e dell'arte, Walpole, Lewis e Maturing avevano optato per una estetica dell'eccesso anziché dell'ordine e, con ciò stesso si ponevano, oggettivamente ai margini della cultura borghese illuminista; Anne Radcliffe, invece, rimase sempre saldamente ancorata agli ideali della sua origine e della sua educazione *middle class*; quanto all'*establishment* culturale tardo-settecentesco, ella lo considerò sempre un punto di riferimento ove trovare la propria identità di donna e di scrittrice. In conformità con un ruolo femminile che non godeva di alcun riconoscimento sociale, al di là della sfera familiare, Anne Radcliffe cercò di interpretare al meglio la figura della *proper lady* e, anche la pratica della scrittura, intrapresa su consiglio del marito, potente giornalista, doveva rafforzare tale immagine. Il desiderio di non venire mai meno alle prerogative del suo status, la spinse a ricercare una difficile conciliazione tra domesticità e professione, ma, quando non le fu più possibile mettere d'accordo il suo stile di vita con le esigenze del mercato, rinunciò per sempre a scrivere, perché non sopportava di venire confusa con le volgari imitazioni che circolavano delle sue opere; come scrive Talfour (op. cit. p. 1) “*she was incapable, not only of seeking but of desiring any illegitimate fame*” sulla biografia della Radcliffe si veda: P. ARNAUD, *Anne Radcliffe et le Fantastique*, Paris Aubier-Montaigne, 1976; A. GRANT, *Ann Radcliffe*, Alan Swallow, 1951; C. F. MCINTYRE, *Ann Radcliff in Relation to her Time*, New Haven, Yale U. P., 1920.

¹⁸ M. POOVEY, *The Proper Lady and the Woman Writer*, U. of Chicago Press, 1984, p. 36.

¹⁹ *Ibidem*, p. 42.

come li aveva descritti Addison²⁰, e le emozioni sublimi di Burke. Nei suoi romanzi, il disordine gotico, l'effetto perturbante si costruiscono principalmente nelle psiche delle protagoniste in situazioni, più o meno metaforiche, di minaccia o di pericolo.

Volendo assecondare i precetti dei *conduct books* sulla educazione delle donne²¹, Anne Radcliffe si adoperò ad approfondire, a modo suo, quella figura femminile su cui già si erano soffermati i grandi romanzi del settecento dove, come scrive J. J. Richetti, "*the chaotic self-absorption the satiric tradition identified as the root of female unworthiness becomes the sign of authentic personalities*"²². Tutti i suoi romanzi, come quelli di molte autrici coeve, narrano la storia di legami familiari che si sviluppano spesso ai danni di un'eroina, nelle cui avventure le lettrici potevano riconoscere la propria condizione di precarietà e di isolamento sociale e, contemporaneamente, l'espressione di una vita psichica ricca di emozioni gradevoli quali la paura, l'attesa, la suspense. Figura dalla doppia identità, in cui passività e forza di carattere si equilibrano, l'eroina radcliffiana sta a rappresentare – in una forma estrema – "il potere" del sentimento nelle relazioni sociali. Cercando di sovrapporre alla ricerca dell'effetto gotico l'esaltazione della più borghese delle virtù, quella della *sensibility*, la Radcliffe incorreva, però, in un paradosso ideologico, lo stesso che, percorre il pensiero dei filosofi morali della fine del settecento; ella tendeva infatti a dimostrare, coerentemente con l'esperienza delle sue protagoniste, che la virtù è, non solo una necessità imposta dall'educazione, ma una questione interiore, una forma di buon gusto – come spiega a Emily di St. Aubert il padre morente "*Virtue and taste are nearly the same... for virtue is little*

²⁰ Secondo quanto scrive Patricia Meyer Spacks in "Every Woman is at Heart a Rake", *ECS*, 8, 1974, pp. 27-46, alle donne, si applicava ancora, alla fine del settecento, il motto con cui Johnson intitolò un capitolo di *Rasselas*: "*all power of fancy over reason is a degree of insanity*" e *the pleasures of fancy*, teorizzati da Addison, restavano una esperienza intellettuale di pura pertinenza maschile.

²¹ Come dimostra M. POOVEY nel suo libro, la mole dei *conduct books* sull'educazione delle ragazze è veramente considerevole; tra gli autori più noti, Hanna More e Mary Wollstonecraft occupavano posizioni opposte; la prima voleva rafforzare la morale femminile corrente; sue sono definizioni delle donne, come *frail vessels excellent women...* che sono rimaste nel bagaglio della cultura femminile; sul rapporto tra il tema dell'educazione e le scrittrici dell'epoca si veda: Miriam Leraub, "Mistress of Orthodoxy: education in the lives and writings of late eighteenth century English women writers", *PAPS*, CXXI, 1977, pp. 281-301; N. C. Smith "Sense, Sensibility and Anne Radcliffe", *SEL* XIII, 1973, pp. 577-90.

²² J.J. RICHETTI, "The Portrayal of Women in Restoration and Eighteenth Century Literature" in *What Manner of Woman*, ed. by M. Springer et al. Oxford, Blackwell, 1978, p. 86.

*more than active taste*²³. Pur se incoraggiata dalle convinzioni di illustri pensatori²⁴, la coincidenza tra l'ordine morale, espressione di una società patriarcale fondata sul materialismo, e la ideologia sentimentale, più consona alla natura e all'immaginazione delle donne, non conduce a trasformazioni di rilievo nel finale dei romanzi radcliffiani, forse perché le *softer virtues* come le chiamava Burke, danno a chi le pratica il diritto ad una sorta di libertà vincolata – tutta interiore – che non rinnova la natura del potere. Così invece che portare la sua ipotesi alle estreme conseguenze²⁵, Anne Radcliffe preferisce sospendere il giudizio e, nei suoi finali favolistici, riaffermare visioni ideali della vita in cui *tout se tiens*, anche i misteri. In questa prospettiva anche i suoi romanzi, come quelli di altre scrittrici coeve, sono campo di prova della cultura di passaggio tra settecento ed ottocento²⁶.

2.

Come aveva già notato Walter Scott, il modello gotico di Anne Radcliffe si gioca tutto, non già sulla logica delle azioni, ma sul piano della narrazione, perché è qui che si stabilisce la capacità persuasiva del testo, nei confronti del lettore, facendogli accettare sia l'incurSIONE nei territori del fantastico, sia il ritorno alla normalità. Il narratore gotico, – lo ha dimostrato Claudia Corti nel suo brillante saggio, *Sul Discorso fantastico* –, ha uno statuto paradossale, perché egli si

²³ A. RADCLIFFE, *The Mysteries of Udolpho*, ed. by Bonamy Dobrée, O. U. P., pp. 49-50.

²⁴ Sulla problematica ideologica del romanzo di Anne Radcliffe, sul rapporto con le teorie di Shaftesbury, Hume, e Adam Smith si veda: W. SYPHER, "Social Ambiguity in a Gothic Novel", *Partisan Review*, XII, 1945, pp. 50-60; JANET TODD, *Sensibility*, Methuen, London, 1986; D. COTTOM, *The Civilized Imagination*, C.U.P., 1985; M. POOVEY, "Ideology and the Mysteries of Udolpho", *Criticism*, 4, Fall 1979, pp. 307-30.

²⁵ Mi riferisco alla soluzione data al problema da ADAM SMITH in *The Theory of Moral Sentiments* London, 1759. Scrive MARY POOVEY: *Although Smith postulates an internal "impartial spectator" to assure the morality of man's actions, in claiming that man's fundamental desire urges him to improve his material well-being, Smith anchors the rationale for laissez-faire competition in the theory of moral sentiments itself.* Quanto alla Radcliffe ella annota: "rather than proposing an alternative to paternalistic society and its values, she merely reasserts an idealized, an insulated paternalism and relegates the issues she cannot resolve to the background of her narrative." (art. cit, pp. 314 e 325).

²⁶ Su tale argomento vedi G. KELLY, *English Fiction of the Romantic Period, 1789-1830*, London, Longman, 1989.

trova nella difficile situazione di dover comunicare ciò che per natura non è nominabile, l'insolito, l'abnorme, il perturbante o, addirittura, il soprannaturale; egli adotta, perciò, una strategia di enunciazione che lascia trasparire il suo imbarazzo cognitivo, le sue perplessità, "a causa dell'impossibilità di delimitare concettualmente e per conseguenza di verbalizzare in forme linguistiche adeguate l'esperienza anomala"²⁷ e, con ciò stesso egli rinnova le condizioni per quel patto di lettura che, nel caso del romanzo gotico, è più che mai vincolante.

Il paradosso costitutivo della narrazione gotica diventa ancora più evidente nei romanzi di Anne Radcliffe che, *programmaticamente*, vuole mettere d'accordo il discorso normativo-ideologico con la relazione di eventi fantastici. Per far fronte a tale necessità, il narratore radcliffiano intraprende una sorta di gioco di rivelazioni e reticenze con il suo lettore, provocando ed eludendo le sue aspettative; di fronte all'evento perturbante, che per definizione non si può nominare, egli inventa, innanzi tutto, una serie di *devices* strutturali, al fine di stornare l'attenzione del lettore, dai fatti narrati alla narrazione vera e propria.

Con il *delay*, il narratore rinvia il confronto con un evento perturbante, già acquisito, aprendo una serie spesso infinita di parentesi narrative che spostano l'attenzione di chi legge verso l'agnizione finale. L'esempio classico, a questo proposito, è il modo come il narratore affronta e risolve l'enigma del ritratto coperto dal velo nero, nella prima parte dei *Mysteries of Udolpho*; su tale effigie misteriosa egli ha, in precedenza, convogliato le aspettative dei lettori, riportando le dicerie terrorizzate dei servi, e creando un sottile, ma evidente collegamento simbolico tra la vita e la storia del castello, l'anomalo ritratto di una delle sue abitatrici e proprietarie, la famosa Laurentini, e la situazione, estremamente pericolosa di Emily, prigioniera di Montoni. Così il lettore è indotto a intuire il rapporto di simbiosi che si è creato tra la protagonista e il luogo della sua prigionia, poiché se questo è da lei considerato, ormai, un ambiente domestico, che ella sa percorrere e riconoscere in tutte le sue parti, la ragazza ha, d'altro canto, interiorizzato la configurazione tortuosa della sua nuova casa, lasciandosi sedurre dai suoi misteri: "*her imagination was pleased with the view of ancient grandeur, and an emotion of melancholy awe awakened all its powers, as she walked through the*

²⁷ C. CORTI, *Sul Discorso fantastico: la narrazione nel romanzo gotico*, Pisa, ETS, 1989, p. 46.; sullo, stesso tema, con approccio diverso: G. E. HAGGERTY, *Gothic Fiction, Gothic Form*, Penn State U. P. 1989, pp. 194.

rooms, obscure and desolate... and remembered the strange history of the former possessor of the edifice; This brought to her recollection the veiled picture and she resolved to examine it: as she passed through the chambers, that led to this, she found herself somewhat agitated; its connection with the late lady of the castle, throwing a mystery over the subject that excited a faint degree of terror: but a terror of this nature, as it occupies and expands the mind, and elevates it to high expectation, is purely sublime, and leads us by a kind of fascination, to seek even the object, from which we appear to shrink”²⁸.

Come sempre accade in Anne Radcliffe, il terrore dell'oggetto perturbante è una sorta di sua interiorizzazione, per cui non c'è affatto da stupirsi se, dopo la lunga fase preparatoria, il contatto effettivo di Emily col mistero viene rappresentato da una semplice negazione: “*she paused again, and then, with a timid hand lifted the veil; but instantly let it fall-perceiving that what it had concealed was no picture, and, before she could leave the chamber she dropped senseless to the floor.*” (pp. 248-49) Quando, 400 pagine più avanti, la spiegazione viene data, si trattava di una figura di cera, un *memento mori* che Emily aveva scambiato per reale, questa appare più che altro una brillante invenzione del narratore per aggirare l'ostacolo, cosicché le congetture che il lettore ha fatto, per conto suo, sul legame oscuro tra Emily e la peccatrice Laurentini, mantengono la loro validità e avvalorano un livello profondo dell'interpretazione, al di là delle spiegazioni del narratore. Nel caso specifico, il vuoto testuale – (*it was no picture*) –, ribadito dallo svenimento della

²⁸ A. RADCLIFFE, *The Mysteries of Udolpho*, cit., p. 248. Tutte le successive citazioni dal romanzo si riferiscono a questa edizione. Sulle problematiche del gotico in riferimento alla Radcliffe si veda: M. BILLI, *il Gotico Inglese*, Bologna, il Mulino, 1986 (pp. 73-94; 214-241); A.C. HOWELLS, *Love, Mistery and Misery*, the Athlone Press, 1978, pp. 29-57; M. LÉVY, *Le Roman Gothique Anglais*, Toulouse, publications de la Faculté de lettres, 1977, pp. 213-304; P. NEROZZI BELLMAN, “Terrore e consumo” in *Sherazade in Inghilterra*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1983, pp. 117-142; D. PUNTER, *The Literature of Terror*, London, Longmans, 1980, pp. 61-97; J. M. TOMPKIN, *The Popular Novel in England*, London Methuen, 1932, pp. 243-295; sulla Radcliffe e, in particolare sull'analisi dei romanzi: M. BUTLER, “The Woman at the Window”, in *Women and Literature*, 1, pp. 128-148; D. COTTOM, *op. cit.* pp. 35-67; A. DOODY, “Deserts, Ruins and Troubled Waters” in “*Genre*”, n. 10, winter 1977, pp. 529-572; C. KAHANE, “The Gothic Mirror” in *The Mother Tongue*, ed. by S. N. Garner et al., Cornell U. P. pp. 334-351; G. KELLY, “A Constant Vicissitudes of Interesting Passions”, “*Ariel*”, X, 1979, pp. 45-64; R. KIELY, *The Romantic Novel in England*, Harvard U. P., 1979, pp. 65-80; P. MEYER SPACKS, *Desire and Truth*, Ux. of Chicago Press, 1984, pp. 147-175; J. TODD, “Posture and Imposture”, in *Women and Literature* pp. 25-37; C. G. WOLF, “The Radcliffean Gothic Model: a Form for Feminine Sexuality,” *MLS IX*, 1979, pp. 98-113.

ragazza, induce a credere che Emily possa avere, freudianamente, riconosciuto nella raffigurazione, più o meno macabra, del ritratto qualcosa di familiare, forse la forza di quella propensione alla sensibilità che il padre, morente, le aveva raccomandato di controllare e che, invece, aveva condotto la Laurentini alla rovina e al delitto. Comunque sia, quella sorta di confronto fra la virtuosa Emily e la seduttrice Laurentini, iniziato davanti al ritratto, è poi sviluppato, con alterne vicende, nella grande parentesi narrativa che separa la presentazione del mistero, dalla sua spiegazione.

Per Adeline, la protagonista di *The Romance of the Forest*, l'oggetto perturbante è rappresentato da un manoscritto, che narra la storia di un omicidio, la cui decifrazione è, ovviamente, rinviata alla fine del romanzo, quando si saprà che si trattava del diario del padre della protagonista, condannato a morte dal fratello. In questo caso il narratore crea l'atmosfera di sublime terrore e di attesa, nel lettore, mettendo sullo stesso piano *le labyrinthine conjectures* della protagonista di fronte ad un incombente pericolo, i sogni che sembrano premonire tali future disgrazie, le azioni e i movimenti all'interno dell'abbazia dove essa abita e il contenuto sibillino, incompleto del manoscritto. Tutto sembra fondersi nella percezione di un unico evento terrificante, tanto che il lettore non sa più distinguere tra i diversi piani di realtà, salvo che per questo avvertimento del narratore, anch'esso in negativo: "*the longer she considered these dreams, the more she was surprised: they were so terrible, returned so often, and seemed to be so connected with each other, that she could scarcely think them accidental; yet why they should be supernatural she could not tell.*"²⁹

La moltiplicazione degli intrecci, il raddoppiamento di personaggi e situazioni conseguenti, come nel sogno, allo spostamento del mistero, confondono la memoria e la percezione del lettore, quasi che gli si trovasse al centro di un gioco di specchi. In *The Sicilian Romance*, ad esempio, la storia della fuga di Giulia Mazzini dalle persecuzioni del padre, che vuole indurla ad un matrimonio di convenienza, è ripetuta ossessivamente in molte *stories within the story*, cosicché il racconto principale assume un andamento labirintico in cui riesce difficile orientarsi³⁰; al lettore, così frequentemente perplesso dagli equilibrismi del testo, il narratore concede spesso il

²⁹ A. RADCLIFFE, *The Romance of the Forest*, London, F. C. and J. Rivington et al., 1810, p. 137; le citazioni di questo romanzo si riferiscono sempre alla presente edizione.

³⁰ A. RADCLIFFE, *A Sicilian Romance*, Johnson Reprint Corporation, 1971, 2 vols, pp. 216-239.

piacere del *comic relief*: infatti, per creare una nota di contrappunto al melodramma dell'azione principale, egli, talora, riporta le reazioni ingenuie dei servi dinnanzi al mistero e introduce, così, un elemento di commedia nelle cupe atmosfere del gotico³¹; con tali espedienti, la soluzione finale, in cui tutti i filoni narrativi si sciolgono e si trova una spiegazione logica per tutti i misteri, – o quasi –, assume il valore non già di un momento liberatorio, ma di un artificio, tanto provvidenziale, quanto provvisorio.

È fin troppo evidente che la costruzione romanzesca del narratore radcliffiano riprende alcune delle strategie con cui la formazione onirica occulta i pensieri latenti del sogno, spostamenti, condensazioni, figurazioni simboliche a vari livelli dell'inconscio³².

Quanto alla strategia dell'enunciazione vera e propria, anch'essa, si manifesta, nei romanzi della Radcliffe, attraverso una gradualità di proposte, articolate da un livello superficiale ad uno più profondo del testo, come se il narratore cercasse di rappresentare nel linguaggio il movimento della coscienza dalla fase della razionalità a quella delle suggestioni sublimi.

Una prima presa di posizione, esterna al testo perché riconduce direttamente alla figura dell'autrice, si può cogliere nelle numerose epigrafi, apposte ai singoli capitoli: le citazioni di Shakespeare, di Milton, o di molti poeti settecenteschi (Thompson, Gray, Cowper o Crabbe) hanno, ovviamente, la funzione di anticipare il tono ed il tenore degli avvenimenti narrati, ma anche quello di dare al lettore dei punti di riferimento culturale, indicando i modelli del testo³³. In *The Romance of the Forest*, per esempio, la citazione di un passo del *Julius Caesar*, per introdurre il capitolo in cui Adeline trova il manoscritto con la storia del delitto,... "*When these prodigies\Do so conjointly meet, let not men say\,These are their reasons; they are natural;\For I believe they are portentous things*" (p. 138), riportando il

³¹ In *The Italian*, la *vis comica*, l'atteggiamento ottimistico di Paulo, il servo del giovane marchese di Vivaldi, arrivano al punto da sfidare le regole della prigione dell'Inquisizione.

³² Su tali tematiche si vedano S. ALBERTAZZI, "Figurazioni Oniriche" nel romance "italiano" di Anne Radcliffe, in SpM, quaderni della Facoltà di magistero di Bologna; R. LORETELLI, "The Italian di Anne Radcliffe. Aspetti di retorica dell'Attesa" in Atti del V congresso nazionale A.I.A., Bologna 1983, pp. 119-126.

³³ La creazione di una tradizione letteraria su cui basarsi non è cosa di secondaria importanza per Anne Radcliffe che, non avendo usufruito di una istruzione classica, come accadeva a molte donne scrittrici del periodo, non poteva vantare fonti culturali di rilievo, al di là dei materiali delle sue letture. In tale contesto, la ripresa di scene e personaggi del teatro shakespeariano, impone un collegamento diretto tra i suoi romanzi ed un genere di collaudato successo, quale il teatro rinascimentale.

punto di vista di un altro testo, ha l'effetto di rafforzare l'atmosfera fittizia, puramente letteraria del racconto. Anche l'abitudine a far risalire la fonte della storia gotica e delle sue assurdità ad un manoscritto, fortunatamente ritrovato in tempi moderni, è un modo per rappresentare, o meglio per negare la voce dell'autrice quale emittente del testo; con tale espediente la Radcliffe declina ogni responsabilità sulla materia narrata e allontana la storia gotica nel tempo e nello spazio, come qualcosa di non pertinente al mondo reale dei lettori, – un omaggio, – questo, alla logica del *no commitment*, tanto cara alle scrittrici contemporanee e, al tempo stesso, una trovata brillante per riaffermare la libertà affabulatoria del romance, privo, per definizione dei vincoli e delle responsabilità della “verosimiglianza”³⁴. La versatilità dell'autrice nell'usare questa formula si può riscontrare in *The Italian*, dove, già nella cornice, è introdotto l'elemento perturbante: si tratta, in questo caso di un confessionale, una specie di riduzione del topos del castello, che viene indicato come l'unico testimone di efferati delitti, e la cui funzione, concreta e metaforica, sarà sviluppata nella storia.

Un secondo intervento, che incide più direttamente sul tessuto narrativo dei singoli romanzi, chiama in causa la funzione del narratore, affidandogli il compito di far capire ai lettori che le storie, per quanto fantastiche e imprevedibili, seguono un preciso disegno morale ed educativo: è questo il modo, più diretto ed evidente con cui si dà forma, nei romanzi della Radcliffe, al discorso normativo; tocca al narratore – moralista fare il punto sulle vicende narrate, per dare alle lettrici opinioni e consigli utili, come fa un vero maestro, per esempio, contro gli eccessi della sensibilità: “... *since, in our passage through this world, painful circumstances occur more frequently than pleasing ones... we become the victims of our feelings, unless we can in some degree command them.*” (pp. 79-80) Ovviamente un simile linguaggio ha un ruolo preminente soprattutto nei finali dove il narratore ha il compito di rimettere ordine tra le distorsioni dell'immaginazione; così, egli conclude le peripezie di Emily nei *Mysteries of Udolpho* con espressioni retoriche e una forma esclamativa

³⁴ L'uso del manoscritto ritrovato, come fonte del testo gotico, risale al fondatore del genere, Horace Walpole che, nella prima prefazione a *The Castle of Otranto*, aveva attribuito la responsabilità di una storia piena di prodigi a varie figure autoriali, fittizie; dopo il successo del romanzo, in una seconda prefazione, Walpole rivendicava il proprio ruolo di autore e dava una giustificazione teorica al genere. Contrariamente a quanto aveva fatto Walpole, Anne Radcliffe usa il manoscritto ritrovato come espediente puramente narrativo, per introdurre le sue storie, senza apparire in prima persona.

che danno al suo discorso una connatazione quanto mai artificiosa ed irreal: "*Oh, how joyful it is to tell of happiness, such as that of Valancourt and Emily; to relate that after suffering under the oppression of the vicious and the disdain of the weak, they were, at length restored to each other – to the beloved landscape of their native country, – to the securest felicity of this life, that of aspiring to moral and labouring for intellectual improvement – ...*" (p. 672).

In altre circostanze il narratore si trova a dover interpretare, nel linguaggio, diverse reazioni emotive – da quelle più generali che ci procura un fatto estetico, ad altre, più ambigue e profonde come l'angoscia, l'incertezza, la paura. Per rappresentare la response estetica delle sue protagoniste dinanzi alle grandi scene naturali – montagne, pianure, mari agitati, – attraverso cui esse conducono, con fatica, il loro itinerario di salvezza, il narratore dà spazio alla loro voce interiore nel linguaggio della poesia, in cui, tradizionalmente, la soggettività può esprimersi al di là della censura della ragione. Le grandi descrizioni paesaggistiche, per cui la Radcliffe andava giustamente famosa, sono un modo con cui il narratore esprime l'immagine del bello, collegandola non già ad una qualche forma di verità, ma alle regole della percezione pittorica³⁵, dunque un artificio. "*Nothing could exceed Emily's admiration on her first view of Venice, with its islets, palaces, and towers rising out of the sea, whose clear surface reflected the tremulous picture in all its colours: The sun, sinking in the west, tinted the waves and the lofty mountains of Friuli, which skirt the Northern shores of the Adriatic, with a saffron glow, while on the marble porticoes and colonnades of St. Mark, were thrown the rich light and shades of evening*" (p. 174). La descrizione di Venezia, che tanto affascinò Byron, potrebbe essere usata per commentare una delle versioni che ce ne dà Turner, tanto vividi e caratteristici sono gli effetti pittorici – *tremulous picture... saffron glow... shades of the evening...* e i dettagli, irreali, perché la Radcliffe li derivò da libri di viaggi³⁶. Nel paesaggio il narratore ha modo di riprodurre non soltanto effetti pittorici secondo il gusto dell'epoca – lontananze pro-

³⁵ Le tecniche paesaggistiche della Radcliffe si possono considerare una traduzione in prosa delle teoria del pittoresco di William Gilpin e Uvedale Price; sul significato della percezione nel gotico della Radcliffe: G. CAPONE, "What do I see?..." SpM, X, 1979, pp. 96-114; R. L. FLAXMAN, "Radcliffe's Dual Modes of Vision" in *Fetter'd or Free?*, ed. by M. A. Schofield et al. U.P. Athens, pp. 124-133.

³⁶ Tutto il primo libro dei *Mysteries of Udolpho* segue le tappe delle guide di viaggio, molto in voga al tempo della Radcliffe. Come è noto la scrittrice non visitò mai i paesi latini ma si servì dei documenti di vari viaggiatori e, in special modo, di quelli di Hester Thrale Piozzi.

spettiche, primi piani, oggetti e figure che fanno da perno alla visione – ma di dare anche una dimensione figurativa agli stati d'animo delle protagoniste. Assai interessante, a questo proposito, la descrizione del castello di Udolpho che Emily vede come un oggetto sublime, dalle proporzioni gigantesche e dai contorni oscuri, che la attrae e la respinge contemporaneamente: “*Silent, lonely and sublime it seemed to stand the sovereign of the scene, and to frown defiance on all, who dared to invade its solitary reign.*” (p. 227) Così, nelle situazioni di pericolo, la soglia del controllo razionale si allenta, e il narratore dà voce all'immaginazione turbata della protagonista, alle sue angosce e allucinazioni: il linguaggio si misura con l'esperienza del sublime, “*the state of the soul in which all its motion are suspended, with some degree of horror*”³⁷.

Si è sempre sostenuto che il romanzo di Anne Radcliffe riduce l'effetto gotico all'insistente sensazionalismo di emozioni più o meno orrifiche quali la paura, l'attesa, l'angoscia, la suspense, ... molto diverse dal vuoto metafisico e dallo sconvolgimento conoscitivo con cui Lewis e Maturin concludono le loro vicende; nella versione femminile del gotico, tuttavia, la ricerca di un impossibile accordo tra immaginazione e ragione risulta non meno inquietante della affermazione di una loro totale estraneità; questa formula gotica apparentemente più edulcorata rispetto a quelle classiche, non smentisce la tradizionale libertà compositiva del genere, perché la primitiva giustapposizione ordine reale/creazione fantasmatica, da cui il gotico radcliffiano trae la sua ragione d'essere, apre la via ad una serie di antinomie che arricchiscono il tessuto dei romanzi di tematiche contraddittorie e di una struttura imprevedibile; così morale ed estetica, idillio e melodramma, pittoresco e sublime, linguaggio delle emozioni e della consapevolezza si dividono il campo dell'azione e della scrittura. Si può quindi concludere che il famoso finale a sorpresa, dove il mistero viene svuotato di ogni significato, è l'ultima tessera di un mosaico che tenta di far convivere gli opposti, un gioco ad incastri tra tendenze divergenti in cui la Radcliffe si destreggia con sorprendente abilità. Malgrado il linguaggio colto ed il tono elevato, le sue storie facevano appello ai bisogni emotivi delle lettrici, al loro amore per il melodramma; in seguito, situazioni e personaggi da lei creati sono divenuti dei veri e propri topoi del romanzesco, e continuano ad apparire ancora oggi in romanzi popolari e *soap operas*. In questa prospettiva, una rilettura della scrittrice potrebbe anche riservare

³⁷ E. BURKE, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, in *Works*, London, H. G. Bohn, 1845, vol. 1, p. 98.

sorprese, come accadde a Virginia Woolf alle prese con i *Mysteries of Udolpho*: “*The Mysteries have been so much laughed at as the type of gothic absurdity that it is difficult to come at the book with a fresh eye... But the beauty and absurdity of romance are both present and the book is a good test of the romantic attitude since Mrs. Radcliffe pushes the liberties of romance to the extreme...*”.³⁸

³⁸ V. WOOLF, “Granite and Rainbow” in *Phases of fiction*, London, Hogarth Press, p. 108.

Daniele Serretti

BORIS PIL'NJAK TRA ORIENTE E OCCIDENTE

Al “fenomeno Pil'njak” s'è riguardato da più parti come a una meteora che attraversò l'orizzonte letterario-culturale della Russia rivoluzionaria.

Né epigono né caposcuola, negli anni in cui andava consolidandosi l'edificio del realismo socialista, Pil'njak fu additato come figura rappresentativa di quel nuovo tipo di scrittore che aveva dinanzi a sé un compito ben preciso cui adempiere: dar vita a nuove forme esprimendo quei contenuti affermatasi nella vita russa dopo il “colpo d'ottobre”.

All'ondata rivoluzionaria avevano fatto seguito la guerra civile, la NEP, la collettivizzazione forzata; dal periodo di relativa apertura degli anni in cui non era ancora stato definitivamente stretto il cappio “intorno al collo della letteratura”¹, fino all'avvento del terrore staliniano, l'opera di Pil'njak attraversò varie fasi che testimoniano della crisi e del travaglio interno di una società nella quale i talenti di maggior rilievo non potevano trovare la più piena e libera espressione. L'arresto di Pil'njak (1937), il suo internamento in lager e la sua morte (1939?) in circostanze mai ben chiarite non possono che apparire come una cospicua e fatale espressione dello spirito e dell'atmosfera di quell'epoca.

Quale fu l'atteggiamento dell'autore nei confronti del suo tempo, la sua collocazione e il suo giudizio?

“Io in sostanza sono un anarchico, che si definisce, un po' per davvero, un po' per scherzo, bolscevico, ma non comunista”².

La componente anarchica non venne mai meno nella sua opera:

¹ La definizione qui riportata, coniata da N. Mandel'stam, è citata in: M. GEL-
LER, A. NEKRIČ, *Storia dell'Urss*, Milano, Rizzoli, 1984, p. 223.

² Cfr. P.A. JENSEN, *Nature as code. The achievement of Boris Pil'njak*, Copenha-
gen, Rosenkilde and Bagger, 1979, p. 305.

essa è presente sia a livello stilistico (“nonsenso, dissonanza, turpitudine, informità, rozzezza”)³ che tematico.

Il “romanticismo” di Pil'njak, cioè il suo esaltare gli aspetti emozionali della realtà, dell'arte e dello stile, si afferma positivamente in parallelo all'evidenziarsi del suo “primitivismo”⁴, che va considerato come tratto nazionale russo.

Il vero carattere del popolo russo si esprime quindi appieno nella sua storia pagana, asiatica, orientale. In questa prospettiva “tutto il male della Russia proviene dalla riforma di Pietro il Grande”⁵, il cui tentativo di “europeizzare la Russia è per Pil'njak un inutile travisamento dell'indole di questo Paese, un'erronea pretesa di raziocinio”⁶. Similmente, il tentativo dei bolscevichi di trasformare la Russia, la genuina realtà antropica russa, non può che rivelarsi un'utopia.

Qui si rivela l'estremismo ideale dell'autore: i veri rivoluzionari non sono i bolscevichi, dipinti in *Mogano* come “traditori”, ma quei mentecatti che, come Ožogov, hanno cercato di tenere fede alla purezza di un'idea.

L'ideale si situa quindi al di là di ogni utopia storica. Esso non coincide con una “ideologia”, ma è contiguo a quell'elemento dionisiaco intrinseco all'anima russa, che è per sua natura più prossimo alla follia che all'utopia. La “rivoluzione” dei bolscevichi in quanto utopia, si trova in un punto equidistante dalla verità e dalla follia, che spesso collimano fra loro e talvolta coincidono.

Negli ideali rivoluzionari, importati dall'Occidente, c'è quindi la falsa presunzione di un “ordine” inadeguato alla realtà russa.

Pil'njak, è stato detto, è uno “slavofilo”⁷, ma con una “idea non ortodossa (dal punto di vista slavofilo) della natura fisica pagana del popolo russo”⁸.

Né l'autorità religiosa, né quella civile esprimono l'autentico spirito della “natura” russa, in quanto rappresentano, come ordini costituiti, delle sovrapposizioni quasi parodistiche rispetto all'*Ordo naturalis* del vivere civile.

Così i veri credenti sono *jurodivye*, mentecatti, folli in Cristo.

³ Cfr. R.A. MAGUIRE, *The Pioneers: Pil'njak and Ivanov*, in E.J. BROWN, *Major soviet writers*, New York, 1973, p. 221.

⁴ *ibidem*.

⁵ A.M. RIPELLINO, *I lupi di Pil'njak*, in *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino, Einaudi, 1974, p. 243.

⁶ *ibidem*.

⁷ Cfr. P.A. JENSEN, *op. cit.*, p. 299.

⁸ *Ibidem*, p. 301.

Questi personaggi, che “hanno condito la vita della Russia fin dalle origini, fin dai tempi dei primi zar Ivan, hanno infiorato un millennio di vita russa”⁹, non vengono descritti da Pil'njak nella profonda dimensione di slancio spirituale che dovrebbe muoverli e diffondersi dalle loro anime all'intorno. Essi sembrano piuttosto uomini ancorati alla dimensione naturale dell'essere, vivi e consistenti sul piano della natura: in loro traspare un immanentismo primitivo, legato a un rapporto ancestrale con la realtà: una realtà statica, immutabile, nella quale il tempo sembra essersi fermato. I personaggi di Pil'njak sono personalità statiche, prive di grandi moti interiori, che vivono in maniera passiva, poco creativa il loro rapporto con la realtà, con una natura dalla quale vengono assimilati e colla quale finiscono quasi per confondersi.

A volte si ha l'impressione di percepire, nel destino di quei personaggi, il compimento di una tragedia che aveva già iniziato a consumarsi nella storia della letteratura russa del periodo, o addirittura del secolo precedente. È forse proprio in questo senso che Pil'njak può essere considerato uno di quegli scrittori “che mantennero un legame assai vivo con la letteratura che li aveva preceduti”¹⁰, ma è indubbio che egli fu debitore soprattutto all'arte di Andrej Belyj¹¹: e ciò non solo nel senso di un influsso stilistico-formale che attiene alla cosiddetta “prosa ornamentale”, ma anche relativamente alle tematiche e ai personaggi.

È stato sottolineato da più parti che il romanzo *L'anno nudo* risente dell'influsso di *Pietroburgo* di Belyj, ed è assimilabile ad esso soprattutto in quanto rappresenta “un brano di filosofia della storia”¹².

È opportuno però evidenziare qui anche l'importante debito che quel romanzo di Pil'njak deriva da un'altra opera di Belyj, e cioè *Il colombo d'argento*. Numerosi parallelismi potrebbero essere stabiliti fra le due opere, a livello tematico e stilistico¹³, ma è soprattutto la

⁹ B. PIL'NJAK, *Mogano*, trad. it. a cura di M. Olsoufieva, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 9.

¹⁰ J. MAL'CEV, *L'altra letteratura*, Milano, La Casa di Matriona.

¹¹ Riguardo all'influsso di Belyj sull'opera di Pil'njak, vedi i due saggi: V. GOFMAN, *Mesto Pil'njaka*, G. GORBAČEV, *Tvorčeskie puti B. Pil'njaka*, raccolti nel volume: B. PIL'NJAK, *Mastera sovremennoj literatury. Stat'i i materialy*, Letchword-Herts-England, Prideaux Press, 1973; e inoltre: L. KUZMICH, *Jazyk i stilističeskie osobennosti romana Borisa Pil'njaka "Golyj god"*, New York University, 1967.

¹² D. MIRSKIJ, *Storia della letteratura russa*, Milano, Garzanti, 1977, p. 464.

¹³ A livello tematico sono riscontrabili motivi comuni: l'unione di Olen'ka Kunc con Lajtis, che richiama per il suo significato quella di Dar'jal'skij e Matrëna; la descrizione (con termini comuni) della campagna-Oriente; la presenza dei settari

problematica Oriente-Occidente ad essere riproposta e formulata in modo nuovo nell'opera di Pil'njak.

Laddove Belyj riproponeva il motivo dell'“andata verso il popolo” da parte del suo eroe, troviamo in Pil'njak gli accadimenti e le idee della rivoluzione (contraddistinti per l'autore da una chiara matrice di stampo occidentale) che penetrano nella vita della gente semplice delle steppe e delle campagne russe (che rappresenta l'elemento orientale immanente al popolo russo).

In Pil'njak infatti non v'è più eroe, e il suo romanzo, oltre a segnare una vera e propria dissoluzione della figura dell'eroe¹⁴, rappresenta anche l'esito storico di una frammentazione della realtà e dell'io che viene drammaticamente vissuta dai suoi personaggi. La crisi esistenziale (*krizis žizni*) fomentata dalla “bufera rivoluzionaria”, non conduce più, come già in Belyi, alla distruzione e morte del personaggio (Dar'jal'skij), ma alla sua autodistruzione, al suicidio (il principe Boris Ordynin).

La crisi esistenziale è una crisi storico-cosmica nel cui contesto, dopo i fatti del 1917, non è più nemmeno conciliabile una “andata verso il popolo” come lo era stata, con tono di preconcizio, nell'opera di Belyj alcuni anni prima (1909): essa risulterebbe anacronistica e antistorica.

La realtà russa descritta nei romanzo Pil'njak rappresenta quindi un compimento, o comunque un esito concreto di quegli inizi e di quelle attese vitali già presenti in Belyi, nella cui narrativa dominava il senso di aspettativa e di tensione creativa rivolta al futuro.

In Pil'njak invece non c'è futuro, speranza, illusione, ma soltanto analisi, amarezza e disillusione storica: l'ultimo esito stilistico-formale di questa sua “maniera” sarà il cosiddetto periodo “realista”¹⁵, che comprende gli ultimi anni della sua produzione artistica.

Anche la problematica vitale “della coscienza e dell'*intelligencija* russa”¹⁶ che era nata con la Russia stessa – la dialettica Oriente-Occidente – pur sempre avvertita come presente ed attuale dagli *intelligenty* degli anni postrivoluzionari, non poteva che ritrovare in Pil'njak una connotazione nuova, a partire delle sue personali espe-

nelle campagne etc. A livello stilistico si evidenzia in particolare la presenza di immagini simbolo e di usi linguistici comuni: il “gallo rosso” (associato all'immagine dell'incendio), il linguaggio scilinguato, le forme espressive popolari etc.

¹⁴ Cfr. V. ŠKLOVSKIJ, *O Pil'njake*, in “Lef”, Moskva-Leningrad, n. 3, 1925, p. 132.

¹⁵ Sul “realismo” di Pil'njak cfr. V. NOVIKOV, *Tvorčeskij put' Borisa Pil'njaka*, in B. PIL'NJAK, *Izbrannye proizvedenija*, Leningrad, 1978, pp. 18-28.

¹⁶ D. MEREŽKOVSKIJ, *Vostok ili Zapad*, in *Bylo i budet. Dnevnik 1910-1914*, Peterburg, 1915, p. 301.

rienze e convinzioni, e soprattutto dalla sua concezione del mondo e della storia.

Forze trascendenti, inestricabili e irrazionali muovono la storia e i destini dell'uomo: per questa ragione si spiega il fatto che "il potere comunista in Russia è stato determinato non dalla volontà dei comunisti, ma dai destini storici della Russia"¹⁷. Quel motore irrazionale della storia che sospinge i destini della Russia è lo stesso che ha determinato le sorti di altre nazioni. Nel suo diario giapponese del 1926 Pil'njak scriveva: "Mi sono posto la domanda: 'Quali forze del popolo giapponese gli hanno dato la possibilità – all'unico popolo nel Globo Terrestre di razza non bianca – di diventare una grande potenza, di entrare nell'ordine delle grandi potenze? Rispondo brevemente: 'I vulcani'."¹⁸

Quando le forze irrazionali che condizionano e talvolta determinano i destini delle nazioni e dei popoli entrano in gioco nella storia, ne deriva una realtà spesso volte assurda, che ha del tragico, ma che presenta nel contempo anche aspetti comici. Prende così il via un'ermeneutica della storia dal sapore di tragicommedia: "Guardate d'intorno: in Russia ora è in atto una fiaba. Il popolo crea le fiabe, il popolo crea la rivoluzione; la rivoluzione è iniziata come una fiaba. Non è forse fiabesca la fame, e non è fiabesca la morte? Le città non muoiono forse in modo fiabesco, scomparendo nel diciottesimo secolo? Guardate d'intorno: si tratta d'una fiaba"¹⁹.

La realtà per Pil'njak è simbolica, come lo è spesso la sua scrittura. Quindi nei lati più irrazionali e paradossali della realtà nascosta è simbolicamente per lui racchiusa la verità.

L'unico lume che può rischiarare la storia e renderla intellegibile è l'analisi dei dati della natura e della realtà dell'uomo quale attore della storia finché dura la sua azione sulla scena.

La concezione naturalistica e immanentista di Pil'njak mantiene tuttavia aperture nei confronti delle realtà spirituali, che fanno parte della natura dell'uomo.

La "cultura spirituale" dei popoli è per Pil'njak cultura orientale per eccellenza: essa comunque non è inferiore a quella occidentale²⁰,

¹⁷ Il presente brano, che Pil'njak scrisse il 28 settembre 1923 è riportato in P.A. JENSEN, op. cit., p. 81.

¹⁸ B. PIL'NJAK, *Korni japonskogo solnca*, in *Sobranie sočinenij*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1970, t. VII, p. 64.

¹⁹ Cfr. P.A. GENSEN, op. cit., p. 140.

²⁰ "La cultura spirituale occidentale – ciò è noto già da un secolo – non è superiore a quella orientale" afferma Pil'njak in B. PIL'NJAK, *Korni japonskogo solnca*, cit., p. 63.

che essendo anzitutto una “cultura materiale” si è dimostrata, come tutte le culture dei popoli antichi in genere, incapace di rinnovamento e di un progresso spirituale che stesse al passo con quello materiale.

La Russia frattanto “cresce come un albero, secondo le sue leggi”, e “non c'è paese più miserabile della Russia (...) – in Russia la civiltà agonizza”²¹ dice il nobile Grekov in *Pane nero*.

Le leggi che regolano la vita e la storia della Russia sono leggi della natura; la contingenza di ogni periodo storico appare dilatata ed estesa in una dimensione e in uno spazio più ampi. Non è possibile quindi cogliere le coordinate più profonde e genuine dello spirito e della cultura russa nella loro purezza considerando soltanto un momento o una fase storica particolare (come quella della rivoluzione e degli anni successivi) a prescindere dalle origini, dalle radici della cultura russa stessa e da ciò che è contenuto in esse. La Russia infatti “non è un paese storico, essa è esistita ed esiste a suo modo da molte centinaia di anni”²². Da questa concezione del mondo non può che scaturire una visione critica, fortemente scettica, a tratti ironica nei confronti della rivoluzione intesa come “nuova era”, “nuova aurora” e nuova fase di trasformazione delle sorti della Russia. L'ideologia della rivoluzione non è quindi altro che “romanticismo” che sopravvive, già nel 1922, soltanto nelle menti e nei sogni di quei bolscevichi del sottosuolo che ritroviamo ne *L'anno nudo*.

La realtà storica degli anni rivoluzionari, descritta in maniera realista e simbolica da Pil'njak ha il valore e la consistenza di un sogno passato, al quale il poeta sembra guardare con distacco: “Quegli anni dell'Unione delle Repubbliche dell'Europa e dell'Asia se ne andarono con le officine arrugginite, con le fabbriche distrutte, con le città svuotate, con i treni sotto le scarpate, con i grigi cappotti, con le rotaie, con i falò sulle massicciate, con le canzoni degli affamati, con l'antropofagia della regione del Volga, con le tombe senza croci e senza memoria: se ne andarono con i campi, le sabbie, le paludi, i villaggi e i borghi russi, le locomotive non diventarono aeroplani. E quegli anni furono un romanticismo grandioso, una grandiosa gioia, una grandiosa verità e fede. Ognuno infatti conserva come una reliquia il panciotto in cui s'è portato a casa il miglio, e, ricordando i giorni passati si fa triste”²³. Nella vita di quegli anni sembra esserci “romanticismo”, “verità”, perfino “gioia”, ma non

²¹ B. PIL'NJAK, *Pane nero*, in P. ZVETEREMICH, *Narratori russi moderni*, Milano, 1963, p. 307.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, pp. 316-317.

autentica poesia e bellezza; anzi, sembra dire paradossalmente l'autore, malgrado l'assenza di poesia e bellezza. Come una ironica antifrasi risuona la frase: "La più grande delle purificazioni, la rivoluzione... quale bellezza" ²⁴.

Non meraviglia quindi l'accusa di alcuni critici sovietici secondo cui Pil'njak non coglie la bellezza e l'umanità (*gumannost'*) della rivoluzione ²⁵. Egli ne coglie invece a tratti la disumanità, l'artificiosità e *meccanicità* nel suo incedere fatale, travolgente e cieco, simile a una "bufera" (*metel'*) e a una "enorme macina" (*ogromnyj žernov*) le cui mole finiranno per sopprimere il generale Gavrilov ne *La luna che non si spense*. Perfino nel romanzo *La terza capitale*, in cui "per i lettori emigrati Pil'njak difende la nuova Russia" ²⁶ e si ha una specie di "apologia della Rivoluzione come di un atto della volontà" ²⁷, è presente (assieme all'intrinseca ed apparente esaltazione della Russia come "centro della civiltà mondiale") ²⁸ il tono di denuncia della gravità della situazione del Paese: "Morte, tifo petecchiale, fucilazioni, cannibalismo, tutto ciò che v'è nel mondo *di terribile*" ²⁹.

Per ciò che riguarda la descrizione dei bolscevichi, ne *L'anno nudo*, "buona parte del più squisito sarcasmo di Pil'njak è riservata ad essi" ³⁰.

La rivoluzione per Pil'njak è quindi "non il conflitto di proletariato e borghesia, ma dell'Oriente, rappresentato dalla Russia campestre, e dell'Occidente, rappresentato dalla Russia cittadina" ³¹.

L'ideologia rivoluzionaria è una derivazione del pensiero e della cultura occidentale: quella stessa che ha generato gli ideali massonici. Così "sui berretti dei soldati rossi (...) era già apparsa la stella rossa a cinque punte" ³² che non è altro se non il simbolo massonico del pentagramma: "Sui berretti rossi come un mistico grido s'era acceso il pentagramma (...) esso avrebbe portato, condotto, salvato" ³³. La rivoluzione quindi è un tentativo di conciliazione dell'elemento

²⁴ B. PIL'NJAK, *L'anno nudo*, trad. it. a cura di P. Zveteremich, Milano, 1965, p. 60.

²⁵ Cfr. le affermazioni di V. Novikov: "Fu difficile all'autore comprendere, e tanto più rivelare artisticamente il significato umano della rivoluzione, benché le sue simpatie e antipatie fossero chiare", in V. NOVIKOV, op. cit., p. II

²⁶ P.A. JENSEN, op. cit., p. 202.

²⁷ Ivi, p. 203.

²⁸ Cfr. P.A. JENSEN, op. cit., pp. 194-206.

²⁹ Ivi, p. 196.

³⁰ R.A. MAGUIRE, op. cit., p. 223.

³¹ Ibidem.

³² B. PIL'NJAK, *L'anno nudo*, cit., p. 41.

³³ Ibidem.

orientale con quello occidentale nella vita della Russia: “La Russia. La Rivoluzione (...) Ed ecco lei, la Russia scompigliata, torbida, strisciante, saltante, miserabile. Bisognava, bisognava incrociare la Russia con l'Occidente, mescolare il sangue (...) In chiesa, sull'altare, la Russia si sarebbe incrociata con l'occidente”³⁴. In questa fusione e profana compenetrazione che si compie attraverso l'altare, è possibile scorgere il presagio di una possibile compromissione della Chiesa Ortodossa russa con lo stato portatore di un'ideologia che proviene dall'Occidente. Pil'njak individua segni di tangibile corruzione sia all'interno della Chiesa russa, sia dello stato³⁵: essa è dilagata fin nelle campagne. Ma l'ortodossia, dice l'arcivescovo Silvestro, non è connaturata nello spirito originario della vita russa: “Il cristianesimo ortodosso venne poi, insieme con gli zar, con una autorità straniera e il popolo ne fuggì nelle sette, nella stregoneria, dove vuoi, sul Don, sullo Iaik, via dallo stato”³⁶.

Da queste parole, che riecheggiano il credo anarchico di Pil'njak, la sua incapacità di giungere a una precisa fede religiosa o politica, sembra emergere il bisogno di denuncia della verità storica del suo popolo così come egli la intende. Se in Pil'njak è impossibile rintracciare una filosofia della storia, è presente tuttavia la forte esigenza di riappropriazione delle origini storiche e di un'ermeneutica storica della Russia. È come se vi fosse nelle sue opere un occhio puntato sulle vicende della realtà, desideroso di indagare ed esprimere con profondo realismo (malgrado la figuratività e la simbolica linguistico-formale del suo stile) ciò che accade e di cui si vuole testimoniare con tono, spesse volte, di denuncia. Quest'occhio lo possiamo rintracciare simbolicamente espresso nell'immagine della luna nel racconto *La luna non si spense*: essa è testimone di ciò che gli uomini fingono di non aver visto (la morte del generale Gavrilov).

Le leggi che determinano i destini storici sono sullo stesso piano delle leggi della natura. Così Pil'njak considera, dentro il meccanismo della “ruota della storia” il significato della “bufera” rivoluzionaria e, pur subendone una certa seduzione estetica – nel vedervi un ritorno alla genuina Russia del XVII secolo – non può fare a meno di stigmatizzare molte sue conseguenze, rivelando dunque “di che lagrime grondi e di che sangue”.

Dal punto di vista storico, la rivoluzione è quindi un'*impasse* che

³⁴ Ibidem.

³⁵ Vedi la “dissolutezza del monastero” ibidem: p. 20; ed anche le “autorità cittadine” che “avevano sostituito la politica con la mafia” in B. PIL'NJAK, *Mogano*, cit., p. 15.

³⁶ B. PIL'NJAK, *L'anno nudo*, cit., p. 81.

ha accentuato il contrasto bipolare Oriente-Occidente nella vita russa: da un lato, evidenziazione dell'elemento asiatico (sciatteria, miseria, cannibalismo etc.), dall'altro, accentuazione dell'elemento occidentale (modernizzazione, meccanizzazione, industrializzazione, urbanizzazione).

Essa ha lasciato aperta, ed anzi acuito, nella storia e nella cultura russa, la tensione fra i due poli di Oriente e Occidente (così com'era accaduto anche all'epoca di Pietro il Grande) che riemergeva negli anni venti come problematica vivamente sentita dall'*intelligencija* russa in patria e all'estero.

Nell'anno 1921, quando usciva a Pietrogrado e Berlino la prima edizione del romanzo *L'anno nudo*, appariva a Sofia la raccolta *Ischod k vostoku* che riuniva gli scritti di P. Savickij, G. Suvčinskij, N.S. Trubeckoj e G. Florovskij, esponenti del movimento eurasiatico.

Nell'affermare l'essenza né europea né asiatica, ma euroasiatica della Russia, essi "tentarono di impostare e di risolvere in forma nuova la questione 'Russia, Europa e Oriente'" ³⁷.

Gli eurasisti (in particolare L.P. Karsavin, ma anche Savickij e Kartašev) manifestavano nei loro interventi una significativa aspirazione all'"ecumenismo" ³⁸.

Una decina d'anni prima il filosofo N. Berdjaev aveva parlato del bisogno di "superare sia lo slavofilismo, sia l'occidentalismo" ³⁹ mediante l'unificazione della "verità dell'Oriente con la verità dell'Occidente" ⁴⁰, giungendo ad affermare quell'"autentico universalismo" ⁴¹ di tipo religioso e antropologico che avrebbe dovuto generare una rinnovata "autocoscienza" ⁴² nella nazione russa.

La necessità di un esito e di una risoluzione della problematica Oriente-Occidente era certamente avvertita da parte di Pil'njak in tutta la sua rilevanza. Sarebbe inutile tuttavia cercare nei suoi romanzi delle conclusioni positive e risolutive di quella immanente bipolarità.

In Pil'njak troviamo invece solamente l'analisi di una realtà che, sempre rivolta verso il passato, sembra ripercorrere iterativamente

³⁷ D. TSCHIZEWSKIJ, *Storia dello spirito russo*, Firenze, 1965, p. 331.

³⁸ Cfr. A. TAMBORRA, *Chiesa cattolica e ortodossa russa*, Torino, 1992, pp. 410-415.

³⁹ N. BERDJAEV, *Russkij soblazn'* in "Russkaja mysl", 2, 1910, p. 114.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ivi, pp. 114-115.

alcune fasi del cammino storico e del tragico destino di una nazione fatalmente sospesa fra abissi estremi e inconciliabili.

Pil'njak sa che nella storia russa una conciliazione definitiva ed armonica di quelle polarità contrastanti non s'era mai verificata, e sembra accettare questa dialettica lacerante come una necessità storica. Ciò non gli impedisce però di percepire il bisogno oggettivo di un superamento di quelle barriere storico-culturali che avrebbero potuto finire per ostacolare definitivamente il processo di approfondimento dell'"autocoscienza" e dell'identità del popolo russo.

Avviarsi su quel cammino significò anzitutto per Pil'njak (negli anni in cui la Russia sembrava sempre più isolarsi dal resto del mondo e all'internazionalismo rivoluzionario subentrava il nazionalismo socialista e l'edificazione dell'URSS) voler allargare i propri orizzonti attraverso numerosi viaggi in Europa, in America e in Giappone.

Quest'ultimo paese in particolare ridestò l'attenzione dello scrittore sul problema Oriente-Occidente⁴³, in quanto pur rappresentando uno degli estremi confini del continente asiatico, di antica tradizione spirituale, esso aveva saputo, grazie alla sua antica cultura "indirizzata dalla volontà e dai nervi"⁴⁴ elaborare una elevata cultura tecnologica senza dover rinunciare alla propria spiritualità.

Se il Giappone, paese orientale, è riuscito a conciliare "due grandissime culture"⁴⁵ (quella orientale e quella occidentale), il dramma della Russia consiste nell'essere un paese che "per la sua storia non è né Europa né Asia"⁴⁶, e che pur avendo "accolto in sé la cultura europea e quella asiatica"⁴⁷, non ha trovato ancora in sé una giusta conciliazione, un giusto equilibrio fra quelle.

L'unico possibile superamento della dialettica Oriente-Occidente in Russia, sembra consistere per Pil'njak nell'affermazione di alcuni valori universali, quali l'arte, la solidarietà e la fratellanza fra gli uomini.

L'arte in particolar modo, racchiude in sé, secondo Pil'njak, la possibilità di avvicinare maggiormente gli uomini fra loro, superando i confini dell'Oriente e dell'Occidente⁴⁸.

⁴³ "Quel tema che si sono prefissi tutti gli scrittori che hanno visitato il Giappone, il tema dell'inconciliabilità dell'anima dell'Oriente e di quella dell'Occidente (...) si presentò anche a me": questa la testimonianza di Pil'njak al riguardo; cfr. in B. PIL'NJAK, *Korni japonskogo solnca*, cit., p. 13.

⁴⁴ Ivi, p. 64.

⁴⁵ Ivi, p. 112.

⁴⁶ Ivi, p. 109.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Pil'njak sottolinea che "l'arte dell'Oriente e dell'Occidente sono allo stesso

Lo scrittore ha quindi una missione ben precisa cui adempiere. Con la sua arte Pil'njak sente di dover non solo superare le barriere nazionali e culturali, ma anche di poter conciliare ciò che appare inconciliabile nella realtà, attraverso l'espressione di quei valori nei quali gli uomini dei vari popoli possano riconoscersi:

“Le genti del Globo Terrestre ora vivono un'epoca in cui, nell'economia mondiale, nella scienza e nell'arte si annullano i caratteri e i confini nazionali, ed io vorrei elevarmi al di sopra dei confini della mia nazione, vorrei scrivere un libro necessario non solamente a me in patria, ma in Giappone, in America, in Brasile; e non solo al filosofo, ma anche al commesso viaggiatore (...). In questo libro io racconterò come il mondo – in questo secolo della sua evoluzione – sia consolidato nei suoi legami; come non solamente le navi solchino gli oceani, ma similmente alle navi, attraversino il mondo le idee dell'amicizia e della fratellanza fra i popoli, le idee del rispetto dell'uomo e della fatica dell'uomo”⁴⁹.

modo magnifiche e significative: le loro finalità sono le stesse, benché i mezzi siano diversi”; cfr. *ivi*, p. 115.

⁴⁹ *Ivi*, pp.116-117.

Patrizia Tiffi

IL BOVO D'ANTONA DEL MANOSCRITTO FR. XIV DELLA
BIBLIOTECA MARCIANA DI VENEZIA

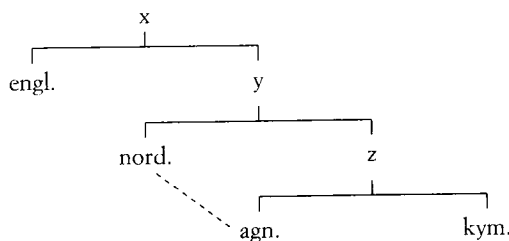
I. L'EPOPEA DI BOVO D'ANTONA

I.1 *Le tradizioni e i testi*

L'epopea di Bovo d'Antona era certamente molto conosciuta nell'Europa del XII-XIII secolo, visto il gran numero di testi che ancor oggi conserviamo e che appartengono alle tradizioni: francese, anglo-normanna, italiana, inglese, gallese, nordica, irlandese, olandese, russa, giudaica e rumena. Le tre tradizioni che comprendono più manoscritti sono:

- la *tradizione anglo-normanna* di cui conserviamo due manoscritti:
 - D (Paris, Firmin Didot., XIII sec.),
 - B (Paris, B.N. fr. n. a. 4532, XIV sec.).

Si tratta di due frammenti che si completano reciprocamente in un testo di 3850 versi, edito da Stimming nel 1899; nella sua introduzione il filologo tedesco ha dimostrato il rapporto esistente fra la tradizione anglo-normanna e le tradizioni gallese, nordica ed inglese, giungendo a questo *stemma codicum*¹:



¹ Ho cambiato le sigle di questo stemma per evitare di confonderlo con quelli seguenti che utilizzano: i nomi abbreviati per le tradizioni, le maiuscole per i manoscritti e le minuscole per gli archetipi o sub-archetipi. Le sigle originali di questo stemma sono: engl. = E, nord. = N, agn. = A, kym. = G.

- la *tradizione francese* comprende sia dei testi in versi sia dei testi in prosa. I testi in versi, editi da Stimming, si suddividono in tre redazioni:
 - la *prima*, contenuta nel solo manoscritto P (Paris, B.N. 25516);
 - la *seconda*, contenuta in 3 manoscritti: P'' (Paris, B.N. f. fr. 12548), R (Roma, Biblioteca Vaticana 1632) e W (Wien, Hofbibliothek 3429);
 - la *terza*, conservata nei manoscritti: C (Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine 405), T (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria R 1639) e V (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana f.fr. XIV), oggetto della mia ricerca ², più il frammento M, di circa 300 versi, conservato all'Archivio di Stato di Modena.
 I testi in prosa sono, a loro volta, suddivisi in:
 - manoscritti:
 - p (Paris, B.N. fr. 1477, cartaceo, XV sec.),
 - p'' (Paris, B.N. fr. 12554, cartaceo, XV sec.);
 - testi a stampa:
 - Paris s.d., presso Anthoine Vérard,
 - Paris 1502, presso Michel le Noir,
 - Paris s.d., presso Philippe le Noir,
 - Lion 1532, presso Olivier Arnoullet,
 - Paris s.d., presso Jean Bonfons.
- la *tradizione italiana* è costituita da due redazioni distinte:
 - la redazione franco-italiana, conservata in:
 - V'' (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana fr. XIII) ³,
 - Andrea da Barberino, *I Reali di Francia* IV libro (inizio del XV sec.), prosa,
 - frammento toscano in prosa (XIV sec.) ⁴;
 - la redazione veneta, contenuta in:
 - Firenze, Biblioteca Laurenziana mediceo-palatino XCIII (cartaceo, XIV-XV sec.) ⁵,
 - frammenti di Udine (Archivi della Cattedrale) ⁶
 - un Bovo datato 1480 ⁷.

² vedi § III.

³ Editto da J. Reinhold, *Die franko-italienische Version des Bovo d'Antone*, Z.r.Ph. 35 (1911), 555-607 e 683-714; 36 (1912), 1-32 e ora da Aldo Rosellini, *La "Geste Francor" di Venezia*, Brescia 1986, 199-233 e 293-373.

⁴ Editto da Rajna, *Avanzi di una versione toscana in prosa*, Z.r.Ph. 15 (1891), 55-87.

⁵ Editto da Rajna, *Ricerche intorno ai Reali di Francia*, 493-566.

⁶ Editto da Rajna, *Nuovi frammenti franco-italiani*, Z.r.Ph. 11 (1887), 162-84.

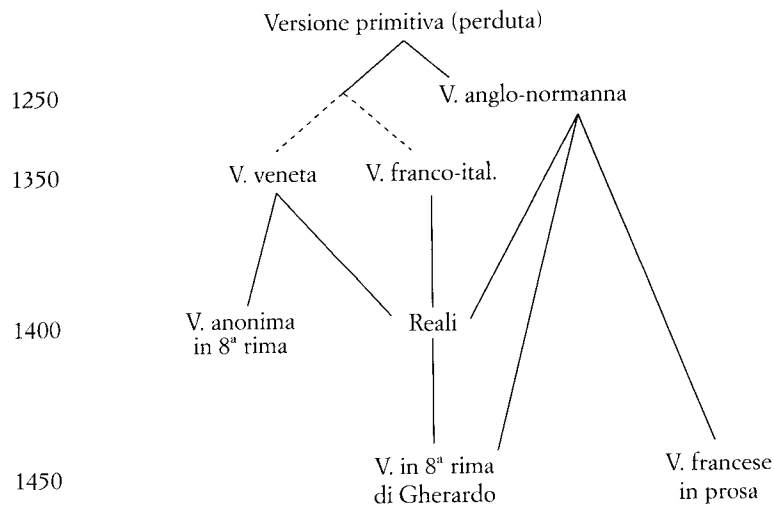
⁷ *Buovo d'Antona*, Bologna per Bazaliero de' Bazalieri, 24 dicembre 1480.

Esistono ancora tre manoscritti:

- Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 2820, vol. 2, in ottava rima (inizio del XV sec.), inedito;
- Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Magl. VII, 1202, in ottava rima, XV sec., chiamato *Buovo di Gherardo* dal copista che si nomina nell'ultimo verso;
- *Buovo d'Antona di Guidone Palladino, Rezunto e revisto*, Bologna, Caligula Bazalieri, 5 aprile 1497 (London, British Library, I.A. 28994).

1.2 Il rapporto fra le tradizioni

Pio Rajna [1872: 114-223] fu il primo ad occuparsi della tradizione italiana del Bovo d'Antona paragonandola ai poemi in lingua d'oïl che, nel 1872, non erano ancora stati pubblicati. Per questo confronto egli afferma di utilizzare il manoscritto V (la terza rama o Vⁿ?⁸) e l'edizione in prosa di Vêrard. Rajna giunge così a riconoscere l'autonomia della tradizione italiana rispetto a quella francese e la rappresenta nel seguente modo:



⁸ Rajna parla di un totale di circa 4500 versi, mentre il manoscritto V ne conta circa 9500.

Gli studi successivi hanno confermato la sostanziale autonomia del Bovo italiano rispetto a quello anglo-normanno, pur riconoscendovi dei parallelismi con la tradizione francese.

Boje 1909 definisce il Bovo italiano una libera elaborazione del Bovo francese, che non può essere direttamente paragonato ad alcuna redazione specifica, probabilmente perché ne manipola più d'una.

Delcorno Branca afferma:

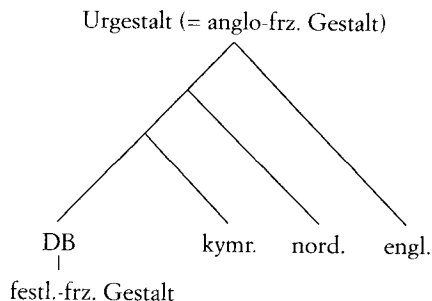
«In ogni caso i testi italiani nel quadro della tradizione europea di questo romanzo presentano alcune caratteristiche ben definite che tendono a provvedere questa fortunatissima saga familiare di una struttura particolarmente compatta, ricca di riprese e di parallelismi.» [1987: 285]

E, più avanti:

«Lungo l'arco cronologico dei testi italiani assistiamo [...] in varia misura al progressivo affermarsi di questa solida mentalità borghese, tendente ad assimilare i modelli romanzeschi e avventurosi, a mettere fra parentesi o a contestare più o meno apertamente i risvolti feudali della vicenda, introducendo per contro elementi consoni al proprio orizzonte culturale e fantastico.» [297]

I rapporti esistenti fra le differenti tradizioni sono complessi e di non facile lettura; questo ha dato origine ad opinioni molto diverse circa il problema dell'*Urgestalt* del Bovo d'Antona. Stimming afferma, contro l'opinione di Rajna, che la tradizione francese deriva da quella anglo-normanna: «d.h. daß die für uns erreichbare älteste Form der Sage [...] ein anglonormannisches Epos gewesen ist, und zwar dasjenige, welches dem mittlenglischen *Bevis of Southamton* als Vorlage gedient hat.» [1920: 227]

Egli giunge così a definire il suo *stemma codicum*:

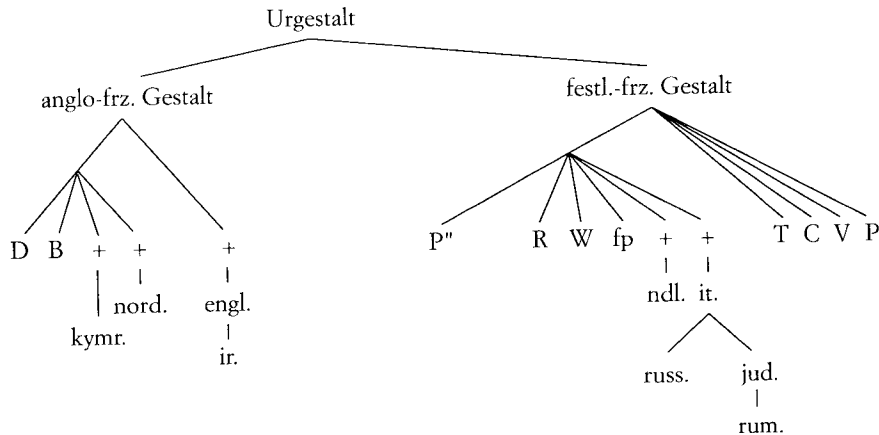


Per quanto riguarda la tradizione italiana, Stimming [1920: 334-5] afferma:

«..., daß die franko-italienischen Fassungen zwar auf die französischen als ihre Quelle zurückgehen, daß aber die italienischen Bearbeiter den Stoff nur auf mündlichem Wege erhalten haben, also von den im Lande umherziehenden französischen Volksängern haben vortragen, d.h. vorsingen hören, wobei ihnen naturgemäß verschiedene Fassungen zu Gehör kommen konnten.»

Di opinione contraria è Boje, il quale afferma [1909: 23]:

«Ich glaube direkt beweisen zu können, daß Stimmings Behauptung falsch ist [...]: Die festländisch-französiche Gestalt enthält sehr wohl von DB abweichende Angaben, die unabhängig von DB direkt als einer gemeinsamen Quelle stammen müssen, als der Urgestalt in meiner Filiationstafel, weil sie nämlich durch die englische Bearbeitung verbürgt werden⁹».



Paetz afferma che esiste, da una parte, una relazione fra le tradizioni anglo-normanna e francese, dall'altra, fra quelle veneta e franco-italiana:

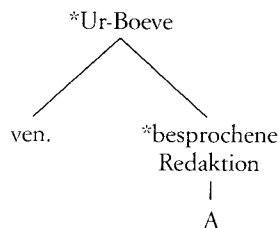
«A (il Bovo anglonormanno) ist durch wiederholte Erweiterungen immer mehr aufgeschwellt worden, der erste Teil der Fassung I hat eine völlige Umarbeitung

⁹ Da questo schema sembra che la tradizione francese (a destra) abbia cinque rami indipendenti. In realtà (vedi § II e III), i sette manoscritti francesi in versi (CPP''RTVW) hanno dei punti di contatto che Boje non ha messo in evidenza. Per quanto riguarda i manoscritti CPTV, vedi § III.2.

erfahren, A und I sind miteinander verschmolzen und in diese Kompilation sind wiederum Teile als den erweiterten Fassungen A und I eingefügt worden. Ven. beruht auf rein mündlicher Überlieferung und J (il Bovo franco-italiano) hat seine Vorlage sowohl stark umgearbeitet, wie auch aus Fassung III ergänzt.» [1913: 133]

Leo Jordan, un altro filologo che ha studiato la tradizione italiana nei suoi rapporti con le altre tradizioni, conclude il suo studio affermando:

«Das Verhältnis zwischen ven. und den übrigen Versionen, als deren ältesten Repräsentanten wir A nehmen, ist:



D.h. weiterhin: Wenn Ven. mit A, oder irgendeiner Hs. seiner Verwandtschaft zusammengeht, so besitzen wir den ursprünglichen Vorgang. An den Stellen, wo dies nicht der Fall ist, haben wir ven. unbedingt den Vorzug zu geben, da es eine wesentlich ältere und treuere Redaktion repräsentiert, als alle anderen.» [1908: 35]

La questione è complessa e le ipotesi rimangono aperte.

II. LA TRADIZIONE FRANCESE IN VERSI

II.1 *L'opera di Albert Stimming*

I sette manoscritti (il frammento M è chiaramente troppo breve per paragonarlo agli altri testi almeno per quanto riguarda la trama) che costituiscono i testimoni della tradizione francese in versi del *Bovo d'Antona*¹⁰ hanno uno sviluppo autonomo gli uni rispetto agli altri pur narrando la stessa vicenda. Tuttavia esistono dei punti di convergenza e questo ha permesso a Stimming di suddividere i manoscritti in tre gruppi e di pubblicare quindi tre redazioni:

- 1) la *prima redazione*, contenuta in P, conta 10.614 versi suddivisi in 208 lasse;

¹⁰ D'ora in poi BA

- 2) la *seconda redazione*, contenuta in P^oRW, conta 19.127 versi divisi in 370 lasse;
- 3) la *terza redazione*, contenuta in C(M)TV, conta 16.391 versi divisi in 452 lasse.

Le redazioni edite da Stimming risultano da una collazione di testi, poiché nessun manoscritto contiene interamente la leggenda¹¹. Ecco perché diventa importante tracciare le linee essenziali del racconto, per studiarne, in seguito, i rapporti¹².

- a) *Infanzia di Bovo*: Beatrice (il nome è attestato soltanto in P), moglie di Gui d'Antona, tradisce il marito con Doon di Magonza e lo fa uccidere. Bovo, suo figlio, scopre il tradimento della madre e rischia di essere a sua volta ucciso [vv. 1-1297]
- b) *Prigione di Bovo*: venduto come schiavo in Armenia, Bovo entra al servizio del re Hermin e di sua figlia Josienne che s'innamora di lui. Egli guadagna la fiducia di Hermin combattendo contro il re di Persia che Josienne aveva rifiutato di sposare. Questo suscita l'invidia di Gonze e Fourré che tramano contro di lui presso il re. Bovo viene mandato, ignaro, a Damasco con una lettera sigillata che chiede al re la sua morte. A Damasco viene quindi imprigionato. [vv. 1298-2437]
- c) *Matrimonio di Josienne e fuga di Bovo*: la principessa Josienne è costretta dal padre a sposare il re Yvorin di Monbrant, ma, grazie ad una magia, il matrimonio non è consumato. Dopo sette anni di prigione, Bovo riesce miracolosamente a scappare. [vv. 2438-2773]
- d) *Fuga dei due amanti e ritorno in patria*: Bovo va a liberare Josienne e fugge con lei. Achoupar, uno degli uomini di re Yvorin che li segue, è vinto da Bovo e chiede di entrare al suo servizio. I fuggitivi tornano in Europa, a Colonia, dove Josienne viene battezzata dal vescovo¹³, zio di Bovo, che poi li sposa. Bovo torna quindi ad Antona, dove non si erano mai interrotte le lotte fra gli uomini di Doon e quelli di Soibaut, vecchio scudiero di Bovo, fedele al duca Gui. [vv. 2774-4980]
- e) *Combattimenti fra i due eserciti*: per il momento, Bovo nasconde

¹¹ A proposito del manoscritto V, oggetto del mio studio, Stimming [1920: 94] sottolinea: «Die Handschrift V enthält nur die zweite Hälfte unserer Erzählung, und ich habe denjenigen Teil derselben, der sich auch in T befindet, nicht kopiert, sondern nur kollationiert.»

¹² Il riassunto si basa sulla terza redazione che è quella che anche V, in parte, trasmette.

¹³ Contraddizione di CT: nella tradizione francese, il re Hermin, e quindi anche sua figlia, sono già cristiani.

- la sua identità e, a fianco di Soibaut, comincia la sua lotta contro Doon. Intanto Josienne, rimasta a Colonia, corre un grande pericolo: Bovo, avvertito in sogno, va a liberarla da Widemer che voleva sposarla con la forza. Bovo svela alla fine la sua identità. In un nuovo combattimento tra i due eserciti, Achoupar muore. [vv. 4981-7180]
- f) *Bovo e Doon a Londra*: Soibaut si reca dal re d'Inghilterra, Guillaume, per lamentarsi di Doon e dei suoi uomini. Il re, dopo aver sentito i due avversari, decide un duello tra Bovo e Doon. Alla fine del duello Bovo uccide Doon. [vv. 7181-7771]
- g) *Ritorno ad Antona e punizione di Beatrice*: Bovo è accolto trionfalmente ad Antona. Vorrebbe uccidere la madre per vendicare il suo tradimento, ma Josienne interviene e la salva: Beatrice sarà rinchiusa in un convento dove finirà i suoi giorni nella preghiera e nel pentimento. [vv. 7772-7858]
- h) *Amicizia di Bovo con Guion*: Josienne rimane incinta. Intanto Bovo diventa amico del figlio del re d'Inghilterra Guion, suscitando l'invidia di quattro parenti di Doon che sono al servizio del re. Guion chiama Bovo a Londra per un torneo in occasione della sua investitura. [vv. 7859-7941]
- i) *Torneo*: Bovo partecipa al torneo con Arondel, il cavallo che Josienne gli aveva regalato quando erano ancora in Armenia, e vince la corsa. [vv. 7942-7997]
- j) *Morte di Guion ed esilio di Bovo*: Guion, spinto dai quattro invidiosi della famiglia di Doon, vuole impadronirsi di Arondel, ma, in questo tentativo, viene ucciso da un calcio del cavallo. Bovo, condannato all'esilio, parte per la Terra Santa con la moglie, il suo scudiero Tiris (figlio di Soibaut) ed il cavallo. [vv. 7998-8647]
- k) *Parto e rapimento di Josienne*: dopo un lungo viaggio, una tempesta spinge i fuggitivi verso le coste dell'Africa costringendoli a sbarcare. Dopo alcune ore di marcia, devono fermarsi e rifugiarsi nella foresta, dove Josienne partorisce due bambini. Ma gli uomini del re Yvorin scoprono il loro nascondiglio: Bovo e Tiris riescono a fuggire, mentre Josienne e i due figli vengono fatti prigionieri. [vv. 8648-9620]
- l) *Arrivo a Sivele e problema dei Saraceni*: a Mont Aufricant, una cittadina sul mare, Bovo e Tiris si imbarcano per la Spagna. Giunti a Sivele, si recano alla corte dove vengono a sapere che il re di Malogre, Escorfaut, è pronto per invadere quelle terre perché la regina Vencadousse (il nome è attestato soltanto in P^oRW) si è rifiutata di sposarlo. Bovo corre in aiuto della regina e vince l'esercito saraceno. La notizia della vittoria si diffonde nel paese

- e tutti i baroni suggeriscono alla regina di sposare Bovo per scongiurare il pericolo dei pagani. [vv. 9621-11041]
- m) *Matrimonio di Vencadousse*: Bovo rifiuta la proposta dicendo che ha una moglie e due figli prigionieri a Monbrant, ma la regina non crede alle sue parole e lo minaccia. Tiris allora gli consiglia di accettare: una volta divenuto re, egli avrebbe potuto andare a liberare la sua famiglia; non sarebbe stato necessario consumare il matrimonio. Bovo sposa la regina, ma, la notte di nozze, egli pone una spada in mezzo al letto. [vv. 11042-11165]
- n) *Giudizio di Josienne*: nel frattempo, Yvorin riunisce i signori del paese per giudicare Josienne, che si discolpa dalle accuse dicendo che è stata data in sposa a Yvorin con la forza, quando era già promessa a Bovo. Yvorin sottopone la questione al re Hermin, che però non può dimostrare il fidanzamento della figlia con Bovo. Josienne resta quindi prigioniera con i suoi figli a Monbrant. [vv. 11166-11509]
- o) *Liberazione di Josienne e ricerca di Bovo*: Bertran, zio di Tiris, parte con il cognato Soibaut alla ricerca di Bovo. Giunti a Monbrant, vengono a sapere che Josienne è prigioniera del re Yvorin. Essi la liberano e la riportano ad Antona con i due figli. Il re Guillaume concede la grazia a Bovo accordandogli di tornare dall'esilio. Allora Josienne, travestita da giullare, parte insieme a Soibaut alla sua ricerca. Cammin facendo, vengono a sapere che Bovo è stato costretto a sposare la regina di Sivele e vi si recano. [vv. 11510-11994]
- p) *Incontro tra Bovo e Josienne e matrimonio di Tiris*: a Sivele, Arondel è il primo a riconoscere la sua vecchia padrona. Bovo ottiene da Vencadousse il permesso di andarsene con Josienne, a condizione di lasciarle Tiris, che poi sposa. Bovo, finalmente riunito alla sua famiglia, può tornare ad Antona. [vv. 11995-12809]
- q) *Maturità e morte di Bovo*: dopo parecchi anni, Bovo muore lasciando i suoi quattro figli (Josienne muore prima di lui) che sono diventati re: d'Inghilterra, d'Armenia, di Scozia e di Gerusalemme. [vv. 12810-16391]

II.2 *Il rapporto fra le tre redazioni*

Stimming [1920: 269] afferma che le redazioni continentali della nostra leggenda hanno una stessa fonte, cioè un poema nato in Francia; questo sarebbe dimostrato da una serie di caratteristiche comuni che allontanano le redazioni francesi da quelle insulari. Le

tre redazioni francesi, pur essendo diverse, si sovrappongono parzialmente nello sviluppo del racconto:

1) vv. 1-1297 (= a¹⁴): III red. = II red.

A tale proposito Dingerling si chiede quale redazione abbia copiato dall'altra:

«Als Antwort darauf ergibt sich, daß T und C die Fassung II benutzt haben. Dies geht vor allem daraus hervor, daß T und C in diesem Teile häufig die beiden Söhne Soibauts erwähnen, die in Fassung II auch fernerhin eine große Rolle spielen, während sie in T und C im weiteren Verlaufe der Erzählung fast gar nicht mehr vorkommen und ursprünglich hier ganz fehlten. Als anderen Gründen ergibt sich, daß die Übernahme dieser Verse nicht von T und C selbständig erfolgt ist, sondern bereits in der gemeinsamen Vorlage dieser beiden Handschriften, in der dieser erste Teil fehlte und durch eine Entlehnung als Fassung II ersetzt wurde, stattgefunden hatte.» [1917: 10]

2) vv. 7942-11041 (= i-l): III red. = I red.: molti errori e lezioni comuni indicano che i quattro manoscritti CPTV hanno attinto ad una medesima fonte¹⁵.

3) Dopo 11166 (= m): il solo manoscritto T presenta 102 versi uguali alla II redazione.

4) Dopo 14155: il manoscritto T si allontana da CV e si sovrappone a P^rRW. La fine del poema si trova quindi soltanto in C e V.

III. I MANOSCRITTI DELLA TERZA REDAZIONE

III.1 *Descrizione*

V: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana 273 (f. fr. XIV)¹⁶

Manoscritto, di una sola mano, in pergamena; 200 x 130 mill., scrittura libraria della fine del XIII-inizio XIV secolo; 191 carte; rilegatura moderna.

La numerazione è doppia: l'una progressiva, moderna, da 1 a 191, l'altra parziale, antica: da 1 a 70, da 1 a 27, da 1 a 91¹⁷; nella prima numerazione parziale è stato erroneamente omesso il 14 (si

¹⁴ Le lettere utilizzate si riferiscono al riassunto del § II.1.

¹⁵ Vedi Stimming [1920: 14-8].

¹⁶ DOMENICO CIAMPOLI, *I codici francesi della R. Biblioteca Nazionale in Venezia*, Venezia, Olschki 1897, pp. 42-5.

¹⁷ Evidentemente, la somma non è corretta. La mia ipotesi è che nella numerazione parziale (la più antica è quasi illeggibile) tre carte siano numerate con lo stesso numero della carta precedente. La numerazione progressiva è di mano molto più recente e dà un totale corretto.

passa da 13 a 15); questa parte conta quindi 69 carte. Alcune carte sono quasi illeggibili e l'ultima, la 191, è strappata dall'alto al basso, cosicché gli ultimi 15 versi sul *recto* e quattordici sul *verso* mancano. Ogni carta conta da 21 a 34 versi.

Il codice presenta tre *incipit* (f. 1r, f. 71r, f. 98r)¹⁸.

Proviene, probabilmente, dal Fondo Recanati¹⁹.

*Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine 405 (L.401)*²⁰

– ff. 7-110: *Romant de Bueves d'Anthone e de Josienne, princesse d'Arménie*.

*P: Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 25516 (La Vallière 2732)*²¹

– ff. 1-75: *Le Roman de Bueves de Hanstone*.

*T: Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria R 1639 (L-II-14)*²²

– ff. 461-576: *La chanson de Beuvon de Hantonne*.

III.2 *Il rapporto fra i manoscritti*

Dingerling²³, che per primo ha pubblicato uno studio sui rapporti fra i manoscritti della terza redazione, ritiene impossibile giungere ad un unico *stemma codicum* poiché si tratta di un'opera di compilazione e nessun manoscritto contiene interamente la storia. Egli divide quindi il racconto in cinque parti:

1) vv. 1-1297 (= a²⁴): è l'inizio della storia, che manca in V e che

¹⁸ Secondo Zanetti 1740 il codice contiene due romanzi: *Doolino di Magonza e Bovo d'Antona*, ma, alla lettura, si è rivelato essere un solo romanzo e precisamente un *Bovo d'Antona*.

¹⁹ Esistono tre inventari della collezione Recanati: due parziali di Apostolo Zeno (1722 e 1729), il terzo, completo, dello stesso Recanati (1734). In questi tre cataloghi appare un "Bove d'Antone", ma senza ulteriori indicazioni utili a definire se si tratta del codice nr. XIII (un Bovo d'Antona in franco-veneto) o del codice in questione (il nr. XIV). Cfr. Zorzi 1987, pp. 250-2.

²⁰ *Catalogue général des manuscrits de France. Départements XXXIV. Carpentras. Tome I. Paris 1901, pp. 210-2.*

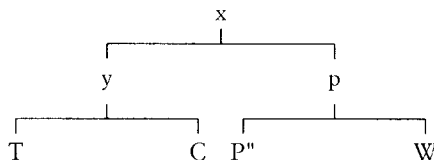
²¹ *Catalogue des manuscrits français de la Bibliothèque Nationale. IV. Anciens petits fonds fr. II. Paris 1902, pp. 617-8.*

²² MAZZATINTI-SORBELLI, *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, Firenze, Olschki 1922, vol. XXVIII, p. 162; E. STENGEL, *Mitteilungen aus französischen Handschriften der Turiner Universitätsbibliothek*, Universitätsschrift Marburg 1873, pp. 11-38. Il manoscritto ha subito dei danni nell'incendio del gennaio 1904, ma è stato restaurato ed è oggi in gran parte leggibile.

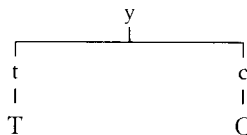
²³ Dingerling 1917: in questo paragrafo mi riferisco a quest'opera, a cui rinvio per gli esempi.

²⁴ Le lettere qui utilizzate si riferiscono al riassunto del § II.2.

corrisponde alla seconda redazione²⁵. La corrispondenza quasi letterale tra C e T contro P'' fa pensare ad un'origine comune per i primi due manoscritti. Questa supposizione è provata dalla presenza di un certo numero di versi in C e T che però non si trovano in P'' e che i filologi riconoscono essere un'aggiunta posteriore. La supposizione diventa quasi certezza allorché tali versi sono isolati nei primi due manoscritti. Questo ha permesso a Dingerling di definire lo *stemma codicum* di questa prima parte:



- 2) vv. 1298-7941 (= b-h): è la parte pervenutaci nei soli C e T. Come per la prima parte, numerosi elementi indicano un ascendente comune: C e T hanno però non solo degli errori e delle lezioni comuni, ma anche alcuni versi che li differenziano. Il loro rapporto è così schematizzato:

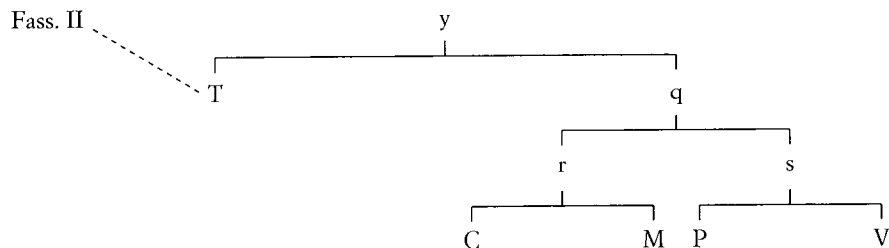


- 3) vv. 7942-11041 (= i-l): questa parte è contenuta nei quattro manoscritti CPTV più il frammento M. Infatti P (= prima redazione) si sovrappone in questi 3000 versi ai manoscritti della terza redazione e V, che ha un inizio proprio, interviene al verso 7998. Il rapporto tra questi quattro testimoni è così riassunto da Dingerling [1917: 43-4]:

«Für diesen [Abschnitt] schöpften die Handschriften CMPTV als einer gemeinsamen Quelle. Am frühesten zweigt sich T ab und entwickelt sich selbstständig unter teilweiser Anlehnung an Fassung II. CPV und das Bruchstück M leiten sich aus einer gemeinsamen Quelle her, welcher die Vorlagen für CM einerseits und PV andererseits entstammen, so daß wir folgenden Stammbaum

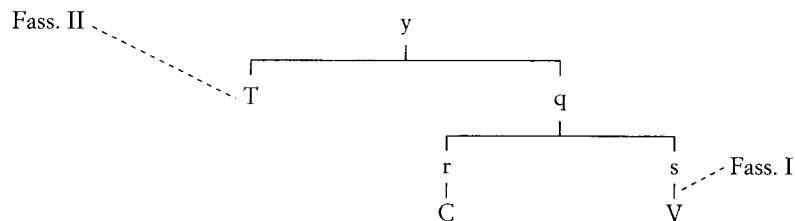
²⁵ Vedi § II.3.

bekommen, in dem wir jedoch für jede einzelne Handschrift noch eine oder mehrere Zwischenvorlagen annehmen müssen:

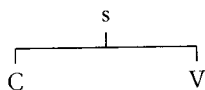


A partire dal verso 11041, P ha uno sviluppo diverso ed autonomo, molto più conciso degli altri manoscritti.

- 4) vv. 11042-14154: parte contenuta in CTV sino a quando T si allontana per sovrapporsi alla seconda redazione. Esiste una stretta relazione tra C e V contro T che già in questa parte possiede delle lezioni comuni con P'RW. Si tratta di tre episodi (vv. 11165-277, 12456-541, 14114-54) che T prende dalla seconda redazione. Lo stemma proposto da Dingerling è il seguente:



- 5) vv. 14155-16391 (fine): gli unici manoscritti che contengono quest'ultima parte sono C e V, anche se in realtà la fine del romanzo è contenuta solo in C poiché V si interrompe bruscamente al verso 16195. I due codici rappresentano due rami indipendenti della tradizione:



IV. IL MANOSCRITTO DI VENEZIA

IV.1 *Il contenuto*

Diversamente dagli altri manoscritti della tradizione francese che iniziano con l'infanzia del protagonista, il manoscritto V non contiene questa parte e, dopo un esordio autonomo di un migliaio di versi, giunge a sovrapporsi a CT. L'esistenza di un primo volume contenente l'infanzia di Bovo è probabile, poiché nel testo vi sono almeno tre riferimenti a questa parte della storia (vv. 66-9, 171-2, 467-8) pur non essendovi contenuta. Rajna afferma: «Ma il romanzo intero era ben lungi dal ridursi a questa misura; ché, a tacere di una trascurabile mutilazione in fine, manca tutta la prima parte, che certo si conteneva in un altro volume, a mio credere non inferiore di mole a quello conservato.» [1872: 117]

I primi 1082 versi pur essendo diversi da quelli presenti negli altri manoscritti, hanno una trama simile a CPT tranne i seguenti punti:

- 1) al contrario di CT, ma conformemente a PP"RW, è Doon che si reca dal re per lamentarsi di Soibaut (vv. 1-54);
- 2) al contrario di CT, Achoupar è ancora vivo ed accompagna Bovo dal re con Soibaut e i due figli (vv. 150-162);
- 3) Bovo uccide Doon in duello, gli strappa il cuore e poi lo decapita, mentre in CPT Doon viene impiccato (vv. 385-509);
- 4) il ritorno di Bovo ad Antona manca in C, mentre in V è raccontato due volte: la prima (vv. 528-589) è simile a quella presente in P"RW, la seconda (vv. 590-616) corrisponde a T ad eccezione di alcuni elementi:
 - a) a questo punto, quindi dopo il ritorno del protagonista ad Antona, Josienne sposa Bovo (v. 556), conformemente a P"RW, mentre in CT si sposano a Colonia dopo il loro ritorno in Europa;
 - b) in V la punizione di Beatrice è raccontata tre volte:
 - vv. 560-582, all'interno del primo racconto del ritorno ad Antona,
 - vv. 637-722, in conformità con T ma: in V Bovo minaccia la madre di bruciarla, in T di ucciderla; in T è Josienne che intercede per la suocera proponendo a Bovo di rinchiuderla in un convento, in V è Beatrice stessa a chiederlielo,
 - vv. 1666-1716, conformemente a CPT;
 - c) dialogo di Josienne con Achoupar (vv. 631-644);

- d) V racconta a questo punto che Josienne aspetta un bambino e che Bovo è diventato amico del figlio del re qui chiamato Gui, in seguito Hugues come in CPT (vv. 723-730);
 - e) Bovo suscita l'invidia di quattro parenti di Doon, in T di due (vv. 731-737);
 - f) episodio del tradimento di Achoupar (vv. 738-788);
 - g) Bovo è invitato dal re e questo suscita l'invidia di quattro cavalieri (vv. 789-821);
 - h) interpolazione: Bovo va a combattere contro gli Irlandesi (questo episodio assomiglia a quello di Maxin in P'RW – vv. 829-922);
 - i) Bovo è invitato a Londra una seconda volta; Josienne, avvertita in sogno, gli chiede di non partire. Bovo invece parte, mentre lei rimane ad Antona. Il re regala due cavalli a suo figlio (v. 994); questo è ripetuto più avanti, conformemente a T (vv. 1023-1028);
- 5) V racconta due volte l'inizio della corsa: la prima ai versi 1053-1082, con la seconda (v. 1083) inizia la corrispondenza con CPT.

IV.2. *Versificazione e caratterizzazione delle varianti*

IV.2.1 *Versificazione*

Il poema conta un totale di 9443 versi divisi in 233 lasse la cui lunghezza è estremamente variabile: la più lunga, la LXXII, è composta da 221 versi, le due più brevi, la XXV e la CCXXV, contano solo 8 versi²⁶.

Il tipo di verso usato è il decasillabo con cesura dopo la quarta sillaba. Il poema, però, contiene anche dei versi anomali:

- a) versi *a maiore*: 258, 285, 1104, 1840, 3523;
- b) versi ipometri: 510, 523, 1373, 2949, 4082, 4088, più diciannove casi in cui il copista (o il suo antografo) usa per nominare il protagonista il caso retto (*Bueves*) invece del caso obliquo (*Boe-von*) in cesura, cosicché una sillaba manca;
- c) versi ipermetri: 560, 667, 1309, 1587, 2146, 2837, 4172;
- d) versi che, pur essendo decasillabi, presentano alcune irregolarità: 2606, 2644, 2722, 3533 in cui la cesura separa il verbo dal soggetto; 1406, 1664, 2463 in cui la cesura separa il soggetto da

²⁶ Da questo punto in poi le mie osservazioni si riferiscono soltanto alle prime due rime, oggetto del mio studio.

un'apposizione; 3525 in cui la cesura separa l'infinito dall'ausiliare.

Un errore ripetuto più volte è l'utilizzo di un verbo al singolare per un soggetto plurale: vv. 1583, 1594, 1961, 1962, 2049, 2054, 2397, 2493, 2762, 3961, 4150, 4376; e viceversa: vv. 432, 573, 1274, 2033, 2609, 3884.

Il copista di V (o il suo antografo) si è spesso sbagliato nei titoli: vv. 1445, 2257, e nelle parentele: vv. 2024, 2604, 3355, 3935, 3956.

I versi sono uniti dalla rima, per quanto è stato possibile al copista, con parecchie eccezioni:

- ans / -ens²⁷ assonanzata: LIX (5 -ant: 1928-31, 1933);
- ant / -ent rimate: XXXI, XL, XLIII, XLVI, LXV, LXVI²⁸, LXIX, LXXXV, XCVIII, CX, CXIV; assonanzate: XX (1 -anc: 777), XXVII (4 -ans: 985-8), LXXII (1 ans: 2540), LXXXVI (1 -eis: 2856), LXXX (3 -ans: 2979, 2998-9), LXXXIX (1 -ans: 3532);
- al rimata: LXXXIV; assonanzata: XCV (1 -art: 3855);
- age rimata: XXIV;
- eir rimate: XIX, XXX, CV; assonanzate: I (molto irregolare; su 10 versi: 5 -eir, 2 -é, 2 -eis, 1 -eil), XXXIII (1 -é: 1183), XXXV (1 -eis: 1226, 1 -é: 1228), LI (1 -eis: 1715), LVII (1 -eis: 1886), LXVIII (3 -eis: 2283, 2307-8), LXXXI (1 -eis: 3056), XC (1 -é: 3563);
- eis (-ez, -és) rimate: XV, XLII, LXII, CVIII; assonanzate: XI (2 -é: 455, 461; 1 -eir: 460), XXXII (2 -eir: 1133, 1143; 1 -el: 1146), XXXVII (1 -eir: 1262), XXXIX (13 -é: 1313-23, 1350, 1352), XLIV (2 -é: 1497-8; 1 -eir: 1510), LII (3 -é: 1723-4, 1733; 1 -eir: 1747), LIV (1 -é: 1819), LXXVII (6 -é: 2880, 2884, 2898-9, 2913-4; 2 -eir: 2900, 2903), CIII (6 -é: 4120-2, 4130, 4153, 4163), CVI (1 -é: 4350);
- é rimata: LV; assonanzate: III (3 -eis: 185, 191, 196; 2 -eir: 194-5), V (molto irregolare; su 81 versi: 28 -é, 26 -eir, 24 -eis, 2 -el, 1 -eil), VII (molto irregolare; su 26 versi: 11 -é, 10 -eis, 5 -eir), XXIX (3 -ex: 1016, 1037, 1046; 1 -eis: 1019), XLIX (2 -eir: 1640-1; 1 -eis: 1642), LX (4 -eis: 1945, 1949, 1957, 1972; 1 -eir: 1935; 1 -eif: 1965), LXXIII (2 -eis: 2744, 2755; 1 -ece: 2713; 1 -eir: 2718);

²⁷ A nasale ed e nasale, avendo lo stesso suono [ã], non si differenziano.

²⁸ Le lasse LXV e LXVI sono divise solo in V, mentre in CPT costituiscono un'unica lassa.

- ee** (-**eie**) rimate: XIV, XVI, XVIII, XXIII, XXVI, XXVIII, XLV, XLVII, LXIII, LXXI, LXXIV, LXXXIII, LXXXVI, XCII, XCVII, C, CIV, CVII, CIX, CXII, CXV;
- el** rimata: XCIII;
- ier** rimate: VIII, XXII, L, LXIV, LXXVIII, LXXXVII, XCI; assonanzate: XXXIV (2 -*iez*: 1220, 1225), XXXVIII (3 -*iés*: 1282, 1285, 1287), LVIII (3 -*iés*: 1903-4, 1920), LXI (7 -*iés*: 1975, 1977-9, 1981, 1983-4), LXVII (1 -*ié*: 2228), LXXV (1 -*iés*: 2812), XCIV (1 -*iel*: 3816), XCIX (1 -*iés*: 4016);
- ie** rimata: CXIII; assonanzata: XII (3 -*ire*: 472-3, 490);
- in** rimata: CXI;
- ine** rimata: LXXXII;
- iere** rimata: CII;
- on** rimate: XVII, XXI, XXXVI, LXXXVIII, XCVI;
- u** rimate: IX, XXV, LXX;
- i**²⁹ assonanzate II, IV, VI, X, XIII, XLI, XLVIII, LIII, LVI, LXXIX, CI.

Stimming afferma: «Es ist aber deutlich zu erkennen, daß er [il copista] bei seiner Bearbeitung eine assonierende Fassung als Vorlage benutzt hat, denn in einigen Laissen ist es ihm, wie wir sehen werden, überhaupt nicht gelungen, die Assonanzen der Vorlage auch nur zu einem erheblichen Teile durch den Vollreim zu ersetzen, in anderen ist wenigstens eine mehr oder weniger starke Mischung von verschiedenen Reimen oder von Reimen mit bloßen Assonanzen geblieben.» [Stimming 1920: 26]

Dalla lista delle rime e delle assonanze, due osservazioni mi aiutano a confutare questa affermazione:

- 1) le lasse più irregolari sono quelle dove un participio passato rima con un infinito: vv. 194, 195, 257, 258, 260, 261, 262, 267, 280, 286, 288, 289, 291, 293, 300, 318, 321, 378, 379, 397, 534, 1133, 1262, 1510, 1640, 1641, 2718, 2900 (infrazione alla legge di Bartsch), 2903; o, al contrario, le lasse all'infinito che rimano con un participio passato: vv. 1226, 1228, 1282, 1889, 1903, 1904, 1920, 2228, 2283, 2307, 2308, 3056, 3563;
- 2) la presenza, alla rima, di consonanti diverse è evidente soprattutto dopo:
 - una vocale nasale: vv. 777, 985, 986, 987, 988, 1928, 1929, 1930, 1931, 1933, 2540, 2979, 2998, 2999, 3532;

²⁹ Le lasse assonanzate in *-i* sono molto irregolari, perché mescolano le finali *-it*, *-ir*, *-is*, *-ist*, con *in*, *-ins*. Non darò quindi le eccezioni, per le quali rinvio direttamente al testo.

- una *e* tonica: vv. 1220, 1225, 1282, 1285, 1287, 1903, 1904, 1920, 1975, 1977, 1978, 1979, 1981, 1983, 1984, 2228, 2812, 3816, 4016.

Questi due fenomeni sono probabilmente dovuti all'indebolimento delle consonanti finali dopo la vocale accentata e quindi ad una pronuncia indifferenziata della stessa sillaba tonica³⁰. Il manoscritto V presenta un solo caso che non può essere ricondotto a tale fenomeno: il verso 2856 (*monteis* in una lassa in *-ant*), ma si tratta evidentemente di un'anticipazione del verso successivo, poiché questo è l'ultimo della lassa LXXVI.

IV.2.2 *Le varianti di V*

I casi da considerare sono i seguenti³¹:

- V *vs.* *y*: a) V *vs* CPT
- b) V *vs* CT (P isolato)

V *vs.* *q*: CP (T isolato)

V *vs.* CPT:

1) **versi presenti solamente in V:**

1085, 1089, 1094, 1099, 1106, 1118-20, 1136, 1164-5, 1302, 1345, 1426, 1480-95, 1579, 1730, 1747, 1820, 1940, 1954, 2212, 2302, 2336, 2346, 2444, 2672-3, 2714, 2765, 2777, 2881, 2922, 2939-44, 3095, 3138, 3207, 3242, 3307, 3329-32, 3371, 3498, 3718, 3883, 4007-8, 4067, 4136, 4246, 4266, 4281, 4311, 4331, 4333, 4348-9, 4386, 4400, 4402, 4430.

Per quanto riguarda i versi presenti soltanto in V, posso ricondurli alle seguenti categorie:

- **versi ripetuti** (quindi errori evidenti): 1165, 1940, 2302, più il verso 1820 che è l'ultimo di una lassa e il primo della seguente;
- **varianti di un verso contiguo**: 2336 *Cil de la rote qui erent par devant* (2333 *Grant fu la rote qui le vat porsiwant*), 3095 *Et tante targe tante lance frainine* (3093 *La veïssiés tante targe Yvorine*);

³⁰ Su questo problema vedi anche § IV.3.

³¹ Le sigle *y*, *q* e *s* si riferiscono a quelle usate da Dingerling nel suo *stemma* (vedi § III.2.).

- **formule:** 2444 *Ke flors et pieres en at jus abatu* (391 *Ke flors et pieres en fait jus trebuchier*, 405 *Pieres et flors en at jus abatu*, 421 *Ke flors et pieres en fait a val chaïr*), 2922 *Dusc'a l'osteil ne si est aresteis* (1261 *Dusc'a l'estable ne si est aresteis*, 1439 *Dusc'a Barlete ne si est aresteis*, 2035 *Dusc'a Monbran ne fera aresteie*, 4289 *Dusc'a Monbran ne ferai aresteie*);
- **l'inizio della II rama**, che non è presente negli altri manoscritti: 3329-32;

La maggior parte dei versi che si trovano solo in V non aggiungono nulla alla narrazione, anche quando sono numerosi: vv. 1480-95, episodio esplicativo che gli altri manoscritti riducono a due versi; vv. 2939-44, altra precisazione secondaria per il racconto.

2) versi divergenti:

a) tradizione uniforme:

versi interi: 1095, 1105, 1171, 1181, 1213, 1231, 1236-7, 1262-3, 1352, 1517, 1542, 1548, 1583, 1612, 1622, 1641, 1692, 1716-7, 1723-4, 1727-8, 1771, 1799-800, 1904-6, 1922, 1942, 2030-1, 2101, 2111, 2157, 2167, 2169, 2260, 2283-4, 2323-4, 2332, 2356, 2457, 2558, 2612, 2621-60, 2684, 2705, 2722, 2742, 2753, 2844, 2868, 2879, 2889-905, 2945, 2950, 2967, 2988, 3038, 3043, 3045, 3063, 3089, 3124, 3205, 3231, 3285, 3321, 3324, 3343, 3449, 3466, 3508, 3517, 3525, 3756, 3760, 3827, 3841, 3846-7, 3901, 3906, 3927, 3951, 3972-3, 4006, 4011, 4022, 4088, 4351, 4366, 4490.

I emistichio: 1116-7, 1129, 1207, 1234, 1255, 1462, 1471, 1585, 1623, 1626, 1681, 1683, 1710, 1838, 1917, 1931-2, 1967, 2001, 2004, 2022, 2065, 2068, 2074, 2108, 2117, 2145, 2151, 2215, 2253, 2265, 2331, 2366, 2379, 2463, 2584, 2712, 2727, 2784, 2960, 3046, 3058, 3060, 3127, 3160-1, 3284, 3317, 3345, 3357, 3395, 3429, 3440, 3470, 3578-9, 3610, 3705, 3737, 3739, 3761, 3800, 4012, 4026, 4030, 4058, 4076, 4115, 4118, 4139, 4310, 4419, 4435, 4467, 4474, 4493, 4546, 4580, 4583, 4630.

II emistichio: 1083, 1096-7, 1131, 1150, 1194-5, 1264, 1266, 1336, 1479, 1536, 1554, 1566, 1578, 1584, 1599, 1603, 1605, 1610, 1642, 1649, 1666-7, 1675, 1686, 1700, 1749, 1773,

1775, 1779, 1783, 1794, 1845, 1849, 1854, 1886, 1899, 1946,
 1986, 2018, 2037, 2120, 2187, 2200, 2224, 2236, 2241, 2255,
 2321, 2322, 2348, 2380, 2398, 2401, 2412, 2417, 2425, 2439,
 2452, 2674, 2713, 2734, 2760, 2781, 2907, 2925, 2930, 2973,
 2998, 3014, 3023, 3072, 3106, 3122, 3163, 3246, 3316, 3323,
 3414, 3430, 3495, 3611, 3658, 3764, 3766, 3887, 3900, 3962,
 4032, 4041, 4062, 4071, 4080, 4090, 4142, 4392-3, 4655.

Per quanto riguarda i versi che distinguono V in rapporto al resto della tradizione (uniforme), posso dividerli in due categorie:

- **varianti “formali”**, in cui il significato del verso è lo stesso di quello degli altri manoscritti: 1095 *Bueves le voit si en ot joie grant V, Quant le voit (vit T) Bueves le cuer en ot (s'ot le cuer T, s'a moult le cuer P) joiant CPT*; 1231 *Dont en estor puet .M. vassas mener V, Dont .M. vassals (baron C) puet (puis C) en estor mener CPT*; 1352 *Je nel ferote por l'or de Duresté V, Pour tout l'avoir qui est en Duresté CPT*; 1542 *Dex! Tante larme i at le jor ploree V, La veïssiés tante larme plouree CPT*; 1583 *A l'osteil vat et se gent toute armee V, A lor osteus en vont (revont C) la gens armee CPT*; 2111 *Vint a le chambre l'anel prist a hocier V, L'anel commenche souvent (belement C, Basement P) a hocier CPT*; 2169 *Il ne donroit de .XX. home un besant V, Ne douteroit .XX. homes un bezant (pain blanc T) CPT* ecc.

Da sottolineare i versi 1236-7, 1723-4, 1727-8, 1779-80 che sono invertiti in CPT rispetto a V;

- **varianti “sostanziali”**, in cui il significato del verso è completamente diverso in CPT rispetto a V: 1181 *Et lor castias abatre et craventeir V, Si les ferai en ma prison geter CPT*; 1262-3 *L'uis trait ariere si vaut a li joweir \ Cant ilh le voit en haut s'est escrieis V, La ont (a CP) Thierris et les varlés trovés \ Thierris les (le CP) voit tou (sen C, tant P) fu espoentez CPT*; 1517 *Ke devenra ceste mala-wiree V, Li ramenbra s'a la coulour muee CPT*; 1641 *Ke nos ne puist durement honoreir V, Que ja mais soit outre (contre CP) vo volenté CPT*; 2332 *L'ait commandeit: Este le vos avant V, Es vous le roy le chemin chevauchant CPT*; 2879 *L'ostes l'oï, si l'en prent grans pieteis V, L'ostes fu preus et (manca C) courtois et senés (acesmez C) CPT* ecc.

Da sottolineare il verso 1692: *Mon pere prist a peir et a molhier V, Mon pere fist ochirre et detrenchier (escillier T) CPT*, che in CPT,

ripete il verso 1672: *Quant a mon pere fesis le chief trenchier CPTV*; o il verso 3508: *Si faitement fëauté averon V, Et (Si CP) faites tout fëauté a Boevon (au baron C) CPT*, che sembra zoppi-care in V.

Lo stesso avviene per le varianti del I e del II emistichio:

– **varianti “formali”:**

I emistichio: 1117 *Et dist li rois V, Respont li rois CPT*; 1207 *Je l'ochiroie V, Si l'ochiés CPT*; 1234 *Jel ferai prendre V, Je le prendrai CPT*; 1462 *Quant se redrece V, Au redrecher CPT*; 2727 *Dusc'al matin V, Tresqu'al demain CPT*; 3058 *Et l'escargaite V, Si que la gaitte CPT* ecc.

Da sottolineare i versi: 1457 e 1518: *L'iawe dou cuer CPTV*, 1548 e 4257: *L'iawe des iex V, L'iawe dou cuer CPT*, che mostrano, in una stessa formula, una certa varietà in V.

II emistichio: 1150 *home de mere neis V, nus homme (homme nul P) qui soit nes CPT*; 1554 *ce doel et ce torment V, ce (cest P) dolerous torment CPT*; 1599 *de purpre a or fresee V, d'une pourpre fresee CPT*; 1603 *se li deschaint l'espee V, sa rechute s'espee CPT*; 1605 *qu'est tote trepenseie V, taisant (pensant T) et trespensee CPT*; 1779 *que solias fu leveis V, ains que jours parut (parust C) clers (cler P) CPT* ecc.

– **varianti “sostanziali”:**

I emistichio: 2004 *Bien puet ce estre V, Sil (Cil C) est preudons CPT*; 2253 *Tiris bias frere V, Pour l'amour Diu CPT*; 2584 *Jë ai vers vos V, Car j'ai vers Diu CPT*; 2712 *Vente ont huciet V, Viande querre (acatent P) CPT*; 2960 *Sa moilher france V, Thierris la femme (sa dame C) CPT*; 3046 *Et si les fait V, Son grant barnage (harnas T) CPT* ecc.

II emistichio: 1194 *et moult fist a prisier V, moult i ot chevaliers CPT*; 1195 *cil jovene chevalier V, cel (le C) jour après (a cel CP) mengier CPT*; 1336 *envers moi entendeis V, por Dieu de maïsté CPT*; 1479 *por le cors saint Vincent V, ne puet estre autrement CPT*; 1610 *teneis vos amedis V, pour le cors saint Felis (Denis P) CPT*; 1649 *par Deu de maïsté V, as tu le sens dervé CPT* ecc.

b) V vs. y (= CT, P isolato):

versi interi: 1590, 1933, 1965, 2307, 2500, 2505, 2530, 2547, 2681, 2693, 2700, 2880, 3073, 3300, 3549.

I emistichio: 1572, 2586, 3526, 3552.

II emistichio: 1591, 1708, 1935, 2056, 2618, 2696, 3003, 3011, 3497, 3773, 4135.

Per quanto riguarda i versi che isolano V *vs.* y, le considerazioni che posso fare sono le stesse delle precedenti anche se i versi in questione sono meno numerosi. Ne darò alcuni esempi:

– **varianti “formali”:**

versi interi: 1590 *La place en est entour li asenblee V, Entour Bueves fu la place moult lee CT, Entour Bueves i ot grant asamblee P*; 1933 *Vin bageraste et clareit et piment V, Vin claré bongraste (borgerasse C) et pument CT, Vin claré bougeraste et pumant P*; 2505 *Cel cop fu bien Josienne voiant V, Ce cop resgarde (esgarde C) la belle au cors vaillant CT, manca P*; 3073 *Et ces eglises ardoir et violeir V, Ardoir mes villes les eglises (moustiers C) violer CT, Ardoir les viles et ma terre gaster P*; 3549 *Li frans dus Bueves a fait son ban criëir V, Puis a fait Bueves encor (errant C) son ban criëir CT, Par mi Sivele a fait son ban criëir P* ecc.

I emistichio: 1572 *Ke vus aveis V, Et vus ara CT, Qu'il vous ara P*; 2586 *Quant li rois l'ot V, Li rois l'oï CT, Li rois l'entent P*.

II emistichio: 1708 *li a faite ensereir V, la le (la C) convint entrer CT, li convient a entrer P*; 1935 *de chi a l'ajorneir V, tant qu'il fu ajorné CT, que jor fu ajornés P*; 2618 *.M. chevaliers errant V, estoient .M. Persant CT, en viennent .M. esrant P*; 2696 *Sarrasin ne Persant V, ne roy ne amirant CT, tous les Turs un besant P*; 3003 *a tant li rois de gent V, a de gent li rois tant CT, a li rois de gent tant P*.

– **varianti “sostanziali”:**

versi interi: 1965 *A Bueves vinrent si descharchant soeif V, Dusc'a la loge sont tantost destrousé (ne se sont aresté C) CT, Dusc'a la loge si descargent lor ble P*; 2500 *Haubier trellis ot bien fort et tenant V, L'auberc rompi qui moult estoit tenant CT, L'auberc ot boin et trillié et poissant P*; 2530 *Sovent trestorne as Turs et as Persant V, Souvent refiert Bueves (a Turs C) en trestornant CT, Sovent rasamble li dus en retornant P*; 2547 *K'al bran forbi n'en fuist pris vengeance V, K'il n'en morust a une honte grant CT, K'il n'en morust a honte moult tres grant P*; 2693 *Li rois et Foukes grant joie vont menant V, Li cris efforce et derriere et devant CT, Li cris enforche grant deul en vont menant P* ecc.

I emistichio: 3526 *Quant li dus Bueves V, Et par Sivele CT*, manca P; 3552 *Ne lit li veie V, S'il wit le trueve CT, S'il ne le trueve P*.

II emistichio: 1591 *et coverte et patee V, espesement peuplee CT, ert la place puplee P*; 2056 *le cortois escuier V, le cors du chevalier CT, dan Tieri le legier P*; 3011 *si ot le cuer dolant V, tous l'en mue (se li mua C) li sans CT, s'en a mué le sanc P*; 3773 *dont trence li cutel V, tint (trait C) l'escu en cantel CT, l'escu tient en cantel P*.

c) **V vs. q (= CP, T isolato)**³²:

versi interi: 1134, 1140, 2503, 2546, 2980, 3022, 3087, 3157, 3602, 3694, 3701, 3989, 4066, 4150.

I emistichio: 1137, 1146, 1211, 1254, 1316, 1473, 2588, 3753, 4220.

II emistichio: 1172, 1311, 1510, 1929, 2195, 2751, 2994, 3272, 3487, 3834, 3854, 3861, 3950, 3964.

Anche per questo gruppo di versi, posso distinguere due categorie:

– **varianti “formali”:**

versi interi: 2503 *Et par le cuer k'en son ventre ot si grant V, Et pour le duel què il ot itant grant T, Et par le duel que a (qu'en P) son cuer a (cors ot si P) grant CP*; 2980 *Mais ses biaux ostes s'en est passeis avant V, Mais li bons ostes li est venus devant CP, Mais Amauris ses ostes passe avant T*; 3022 *Ja forterece ne te sera garant*

³² V vs. i quattro manoscritti isolati o vs. PT e C isolato: *versi interi:* 1086, 1127, 1290-1, 1315, 1350, 1355, 1370, 1376-7, 1645-6, 1784, 1949, 2085, 2174, 2191, 2196, 2214, 2404, 2415, 2480, 2539, 2744, 2754-5, 2763-4, 2776, 2809-10, 2812, 2926, 3065, 3094, 3107, 3119, 3146, 3155, 3202, 3271, 3277, 3279, 3382, 3402, 3438, 3510, 3530, 3709, 3733-4, 3758, 3831, 3858, 3922, 3930, 4086, 4099, 4103, 4112, 4265, 4274, 4320, 4323, 4341-2, 4353, 4364, 4367, 4371, 4373, 4417, 4431, 4486, 4499, 4587, 4589, 4604; *I emistichio:* 1160, 1751, 1792, 1867, 1885, 1925, 1962, 1981, 1992, 2078, 2155, 2189, 2236, 2258, 2536, 2575, 2667, 2675-6, 2811, 2921, 2954, 3000, 3191, 3198, 3276, 3377, 3422, 3477, 3613, 3642, 3693, 3786, 3938, 3940, 3956, 3994, 4044, 4273, 4360, 4388, 4491, 4542, 4594, 4642, 4646; *II emistichio:* 1090, 1130, 1141, 1179, 1183, 1287, 1318, 1343, 1347, 1389, 1506, 1658, 1683, 1701, 1760, 1957, 1987, 2035, 2040-1, 2160, 2232, 2249, 2256, 2287, 2301, 2668, 2678, 2924, 2929, 2933, 2985, 2990, 3061, 3102, 3104, 3118, 3134, 3159, 3224, 3253, 3435, 3476, 3502, 3512, 3532, 3576, 3759, 3826, 3832, 4084, 4095, 4126, 4130, 4248, 4293, 4307, 4340, 4356, 4363, 4385, 4394, 4406, 4549, 4575, 4603, 4614.

V, Ne ti porra fortreche nul garant T, Ne ti serra forteresse garant CP; 3087 Tant ot de gent fait la dame asenbleir V, Tant en (manca C) i fist gent (manca P) la roïne asambler CP, Moult i eut grant gent a la sanler T; 3602 Et mi ensi guenchir et gopillier V, manca T, Quë ensi voi fuir et goupillier (copellier P) CP ecc.

I emistichio: 1137 *Viex est mes peres V, manca T, Mes peres est CP; 1211 Nus ne se puet V, manca T, Ne se seut (pot P) mie CP; 1254 Ja n'i aura V, Ja n'i troverés T, Ne (N'i P) trouverés CP; 1316 Si quoi l'abat V, Si qu'il est mors T, Cil chaî mors CP; 1473 Tost en aroie V, Tot eussiez CP, Ensi eusse T; 2588 K'en soit gardee V, Qui sieut garder CP, manca T.*

II emistichio: 1929 *et cortois et vallant V, moult preus et moult vaillans T, courtois et entendans (avenant P) CP; 2195 com il fuissent d'or mier V, com ors en brassier T, com fait orz (or fin P) en brazier CP.*

– **varianti “sostanziali”:**

versi interi: 1140 *Je nel donroie por l'or de vos chiteis V, Jou n'en prendroie mie quanques vus avés T, Je n'en penroie l'onour de.V. citez CP; 3701 Ja ne serai envers li mariée V, Ja pour lui ni ere (n'ere P) envers Dieu parjuree CP, manca T; 3989 Si k'a la terre tot maintenant l'estent V, Que il l'envoie a la terre sanglent T, Qu'il (Que P) l'en lenvoie (envoie P) seur l'erbe verdoiant CP; 4066 K'il n'out ne voit le veüe a tourblee V, Que il ne seit en demie loee T, Qu'il reprim (se reprim P) a la sele doree CP.*

I emistichio: 1146 *S'en ai conquis V, S'ai sus vainchu CP, manca T; 3753 Voiant Agart V, Et Estorgant CP, manca T; 4220 Isnelement V, Entre sez hommez CP, manca T.*

II emistichio: 1172 *le prist a regardeir V, commenche a loer T, courut acoler CP; 1311 errant fuist afineis V, ja l'eust estranglé CP, errant fust estranglé T; 2751 qu'il soit lonc allé V, que li vaissiaus dalés T, Que Bueves li membrez CP; 2994 en monta aïtant V, est venus errant CP, tost et isnelement T; 3854 qui luist comme cristal V, al poing d'or a esmal T, al poin de boin (d'or de C) cristal CP ecc.*

Segnalo ora i luoghi in cui V si accorda con uno o più manoscritti della III redazione.

s (P = V) *vs.* CT

1) **versi presenti soltanto in PV:**

1344, 1356, 1372, 2446, 2545, 2554, 2562, 2567, 2582, 2590,
2592-3, 2605, 2664, 3181, 3351, 3399, 3485-6, 3571, 3685-6,
3698, 3713-4, 4138, 4238.

2) **versi divergenti:**

a) **PV *vs.* CT (compatti)**

versi interi: 1402-3, 2525, 2552, 2862-3, 2982.

I emistichio: 2671, 2707, 3533, 3581.

II emistichio: 1353, 1588, 1732, 2052, 2201, 2551, 2711,
2852, 3158, 3723.

b) **PV *vs.* C-T:**

versi interi: 1210, 1772, 1806, 2226, 2268, 2318, 2512, 2600,
2666, 2689, 2990, 3154, 3618, 3622, 3740, 4092.

I emistichio: 2509, 2585, 2604, 3306, 3697, 3871, 4153,
4157, 4239.

II emistichio: 1115, 1217, 2128, 2436, 2511, 2589, 2602,
2695, 2756, 3310, 3350, 3649, 3751, 4010, 4185.

CPV *vs.* T

1) **versi presenti soltanto in CPV:**

1134-8, 1146, 1148-9, 1162, 1167, 1184-6, 1197, 1210-1, 1216-25,
1272, 1279-81, 1290, 1300, 1302, 1330, 1338, 1340, 1364, 1367,
1380-3, 1390, 1395, 1404, 1440, 1510-3, 1522, 1539, 1549, 1573-
4, 1589, 1713, 1734-6, 1772, 1792, 1843, 1984, 2058, 2110, 2226,
2240, 2335, 2368, 2430, 2432-4, 2529, 2536-8, 2544, 2571, 2588,
2599-600, 2603-5, 2785-6, 2826, 2830-1, 2884, 2915, 2932-4,
2987, 3118, 3180, 3190-2, 3199, 3270-2, 3274, 3309, 3312, 3338,
3348-50, 3361-3, 3452-6, 3487, 3532, 3535, 3547-8, 3562, 3569,
3573-4, 3577, 3589-90, 3601-3, 3615, 3618-28, 3632-5, 3643,
3648, 3650, 3661, 3669, 3675, 3684, 3692, 3694, 3701, 3704,
3709, 3722, 3733, 3741, 3747-53, 3777, 3780, 3799, 3814, 3818,
3834, 3876, 3878-9, 3888, 3893-4, 3897, 3948-50, 3964, 4000,
4004, 4018, 4053, 4055, 4091, 4103, 4106, 4128, 4131, 4146-50,
4155-7, 4160-2, 4167, 4174-6, 4179, 4183, 4186, 4188-9, 4191-3,
4195, 4197, 4199-200, 4203, 4205, 4207, 4210-4, 4216, 4220,
4223, 4228-32, 4236, 4241-2, 4250, 4252-3, 4255-6, 4258, 4261,
4263, 4265, 4270-1, 4275, 4284, 4287-9, 4291, 4294, 4298, 4302,
4305-6, 4314-7, 4320, 4323, 4326, 4340-2, 4345, 4355, 4361,
4364, 4367, 4373, 4375, 4377, 4382-4, 4388, 4391, 4405, 4408,

4438, 4443, 4494, 4472, 4479, 4514, 4521, 4524, 4526, 4542, 4549, 4567, 4575, 4594, 4602-4, 4627.

2) versi divergenti:

versi interi: 1167, 1215, 1404, 1509, 1561, 1582, 1656, 1663, 1769-70, 1816, 1919, 1939, 2054, 2057, 2110, 2509, 2516, 2569, 2576, 2833, 2888, 2987, 2994, 3054, 3066, 3069, 3481, 3528, 3587, 3660, 3693, 3873, 4023-4, 4068, 4129, 4153, 4234, 4248, 4273, 4292, 4354, 4399, 4407, 4414, 4433, 4502.

I emistichio: 1131, 1441, 2140, 2514, 2701, 2752, 3479, 3681, 3702, 3875, 4262, 4378, 4495, 4595, 4636.

II emistichio: 1092, 1229, 1329, 1337, 1384, 1478, 1499, 1526, 1665, 1807, 2053, 2075, 2097, 2105, 2118, 2183, 2274, 2437, 2497, 2527, 2550, 2563, 2620, 2702, 2746, 2794, 2834, 2848, 2914, 2916, 2920, 3010, 3049, 3150, 3255, 3286, 3297, 3367, 3372, 3640, 3670, 3819, 3845, 3918, 3935, 3980-1, 4104, 4154, 4249, 4276, 4279, 4283, 4347, 4398, 4421, 4513, 4548, 4585.

IV.3. *La lingua del manoscritto di Venezia*

Stimming³³ afferma che il manoscritto di Venezia presenta una *scripta* piccarda. I tratti linguistici che sto per esaminare confermano questo giudizio, anche se si tratta di caratteristiche assai generiche e i tratti strettamente piccardi sono poco numerosi.

Per ogni caso considerato rinvio a Gossen 1970 i cui paragrafi segnalo di volta in volta.

IV.3.1. *Le vocali*

IV.3.1.1 Toniche

A

à [$>$ *ei*; 1 *escouteir*, 3 *chanteir*, 194 *doneir*, 249 *cleir*, 3678 *cleis* ecc.³⁴

³³ Stimming 1920: 94-104.

³⁴ [§ 1] «On trouve abondamment la graphie *ei* représentant le résultat de a accentué, toujours et partout concurrencée par la graphie *e*, d'une part, dans les chartes de la Normandie centrale et occidentale (Calvados, Manche) ainsi que dans la zone avoisinante de la Bretagne, de l'autre, dans celles de l'Est dans une zone très vaste allant des limites du francoprovençal à la Picardie orientale. Elle est particulièrement

a + yod > ai, a³⁵: 2053 *laisier*, 2083 *abaissier* ecc.

-aticu > -age (come in franciano)³⁶: 2214 *mesage*, 2272 *pasages*, 2608 *damage* ecc. (il manoscritto non presenta alcun esempio in -aige).

E

è + 1] > eau³⁷: 373 *eaus*, 614 *fëauté* ecc.
 > iau : 141 *biaus*, 1345 *consiaus*, 2575 *bliaut* ecc.
 > ia : 84 *ias*, 250 *solias*, 390 *hiame* ecc.

Il fenomeno del passaggio dal trittongo *eau* (del franciano) a *iau* è lungi dall'essere esclusivamente piccardo: «on le rencontre dans les *scriptae* de l'Ouest, du Sud-Est, de la Champagne, et à Paris même.» [Gossen 1970: 61]

è + nasale + consonante > en (e nasale); e, i (é) + nasale + consonante > en (e nasale)³⁸.

La grafia *en* (= e nasale) si trova nelle seguenti parole: 184 *nient*, 617 *dedens*, 640 *espoentee*, 1672 *trenchier* ecc.
an per *en* etimologico: 847 *planier*, 1052 *planté*, 1739 *serjans* ecc.

é > oi³⁹: 18 *rois*, 28 *soie*, 32 *avoir*, 712 *ducoise* ecc.

vedere > veïr (infinito caratteristico del piccardo)⁴⁰: 182 *veïs*, 805 *veïr* ecc., ma: 200 *veeis*

e + nasale > ain-e⁴¹: 930 *chaindre*, 1070 *plaine*, 1099 *avainne*, 2300 *clavain* ecc.

rement fréquente dans les *scriptae* wallone et lorraine et peut passer pour un trait caractéristique de la tradition graphique de ces régions. L'aire picarde orientale, surtout la Flandre et le Hainaut, semble en avoir été l'avant-poste.»

³⁵ [§ 6]

³⁶ [§ 7]

³⁷ [§ 12]

³⁸ [§ 15] «E ouvert et fermé + nasale + consonne, toniques et initiaux, donnent le même résultat [...]. Ce trait distingue le picard et le wallon du francien, qui, dès le milieu du XI^e siècle, par confusion avec an (a) < a + nasale + consonne, fait aboutir ces groupes à a.»

³⁹ [§ 16]

⁴⁰ [§ 17]

⁴¹ [§ 19] «Tout ce qu'on peut affirmer pour l'ancien picard est donc: le picard, comme le francien et d'autres parlers d'oïl, a confondu les produits de e + nasale et de a + nasale, mais il a généralisé la graphie *ain*. Il ignore, en revanche, l'évolution à *oin* survenue dans l'Est et dans certains mots de la langue nationale.»

I

-ilius, -ilis > -ius, -ieus⁴²: 264 *gentius*, 458 *fius passim*, ma: 1409 *fil e* 534, 561, 586, 727, 1015, 1039, 1057, 1100, 1174, 1193, 1216, 1292, 1295, 1314, 1416, 1419, 1447, 1557, 1616, 1625, 1887, 1957, 4587 *filb*.

Invece del trittongo *ieu* (< -ilius, -ilis) > -ie: 44 *fiés*, 244 *miés* ecc.

O

ò + l + consonante ha due grafie⁴³:

- o (caduta di l): 375 *cos*, 397 *cop*, 987 *vot* ecc.

- au: 293 *vaut*

Lo stesso esito per ò + l protonica: - 909 *sodoiers*
- 587 *sauoier*, 817 *vauroit*

ó > u (come in anglo-normanno): 38 *corechus*, 550 *buce*, 258 *cuche* ecc.

IV.3.1.2 *Protoniche*

E

e protonica dà due esiti⁴⁴:

> a: 466 *achateréis*, 626 *sorjalee* e particolarmente all'imperfetto del verbo *estre*: *astoit* 324, 938, 1011, 1119, 1312 ecc., *astiens* 952, 1802 ecc., ma: *estoit* 49, 728, 1108, 3500.

> i: 349 *serimens*, 408 *fistu*, 938 *seniscaus*, 3329 *signour* ecc.

Quest'ultimo tratto distingue il piccardo dal franciano.

O

ó + l + cons. > o es. 909 *sodoiers*

IV.3.1.3 *Dittonghi*

ai > a: 11 *Maence*, 28 *pale*, 560 *laens* ecc.

ai > a: 909 *gaang*, 1527 *estrangne* ecc.

⁴² [§ 20]

⁴³ [§ 23] «La vocalisation de l produisit d'abord la diphtongue *ow* qui dut s'ouvrir dans l'aire picarde au point d'aboutir à *aw* (graphie *au*) [...] Mais dans la plupart des textes picards, on trouve à côté de la graphie *au* aussi les graphies *ol*, *ou*, *o.*»

⁴⁴ [§ 34]

ai protonica > i: 97 *signori*, 943 *enchintee* ecc.

ei > e: 66 *ensi*, 2260 *ensengnes* ecc.

ie > i: 239 *vinent*, 372 *s'entrevinent* ecc.

Il dittongo franciano *oi* (< è + i) è semplificato in *i*, soprattutto alla rima: 22 *mi*, 131 *ti* ecc.

Caso particolare: *bos* 925, 1816, 1818, 1833 ecc.⁴⁵

Il dittongo franciano *ue* dopo *v* > *e*

es. tutte le forme all'indicativo presente del verbo *voloir*: 140, 1081, 1206, 1885, 1913 ecc.

IV.3.2. *Le consonanti*

IV.3.2.1 *Gutturali*

c + e, i iniziale e interna dopo consonante, c + yod interna, t + yod dopo consonante > c <tʃ>, <ch>⁴⁶

es. 4 *ciel*, 5 *duces*, 6 *chité*, 24 *chi*, 50 *ochis* ecc.

c + yod, t + yod finali, consonante + -ce > -c(h)⁴⁷: *brach* 441, 1828, 2668, ma: *bras* 452, 1386, 1601, 1613 1880 ecc., *mech* 88, 3506.

c + a iniziale e interna dopo consonante > k (scritto c, k, qu)⁴⁸: 97 *castel*, 349 *escarir*, 602 *cloke*, 670 *franke*, 681 *escapee* ecc.; ma: 820 *chascun*, 839 *chambrelen*, 538 *chastel* ecc. (il manoscritto alterna quasi uniformemente la velare e l'affricata).

g + a iniziale e interna dopo consonante > g (scritto g, gh, gu)⁴⁹: 3189 *ingal* ecc.

IV.3.2.2 *Dentali*

-atu, -itu, -utu, -ate, -ute > -et, -it, -ut⁵⁰:

⁴⁵ [§ 24]

⁴⁶ [§ 38] «Ce traitement de la palatale unit le normand au picard et distingue ces deux dialectes du wallon et des autres parlers d'oïl.»

⁴⁷ [§ 39]

⁴⁸ [§ 41] «En picard et en normand, la gutturale latine garde sa qualité vélaire. Ce fait sépare ces deux dialectes du reste des parlers de la France septentrionale.»

⁴⁹ [§ 42] «C'est la troisième gutturale que le picard et le normand ont en commun.»

⁵⁰ [§ 46] «La conservation graphique du -t final dans ces terminaisons est un

participi passati: 64 *gasteit*, 372 *iriet*, 397 *damagiet* ecc.
sostantivi: 394 *éscut* ecc.

Il manoscritto confonde spesso la *-s-* e la *-ss-*⁵¹: 113 *mesage*, 173 *deüsiés*, 215 *angoisous*, 264 *asist* ecc.; ma presenta anche delle forme corrette: 111 e 2240 *message*, 399, 451, 1848, 1892, 2672 *angoisse* ecc.

s interna davanti a consonante > *r*⁵²: 193 *dervé*, 544 *varlés* ecc.

IV.3.2.3 Labiali

Il suono *v* è spesso reso con *w*⁵³: 343 *awec*, 424 *consiwi*, 624 *liwee*, 794 *wida* ecc.

IV.3.2.4 Liquide

Per è + 1] > *ia*, vedi E Tonica

Assimilazione del gruppo *-sl-* o *-rl-* > *-ll-*⁵⁴: 278 *ille*, 731 *vallet*, 887 *Illande* ecc.

Dissimilazione di *r*⁵⁵: 2119 *habregier*, 2615 *abre* ecc.

Nel gruppo *n'r*⁵⁶ la consonante intercalare *d* o *b* è spesso assente: 131 *venra*, 307 *engénré*, 851 *somonre*, 1222 *donroie*, 1430 *revenreis*, 1517 *devenra* ecc., ma 403 *enbrace*, 462 *demenbrez*, 653 *enbraseie*, 751 *Monbran*, 1338 *chanbres*; essa è sempre presente nei gruppi *n'l*, *m'l*: 7 *ensemble*, 222 *senblant* ecc.

trait caractéristique des scriptae lorraine, wallonne, ardennaise et picarde. Or il faut supposer que, dans les dialectes d'oïl, *-t* après les voyelles accentuées s'était amui vers la fin de la première moitié du X^e siècle [...] Le fait que, dans la plupart des textes du moyen âge provenant des régions citées, ces participes et substantifs sont écrits alternativement avec ou sans *-t* prouve que ce *-t* n'était guère plus qu'une graphie.»

⁵¹ [§ 49]

⁵² [§ 50] «Dans quelques mots, surtout devant *l* et *n*, *s* passe à la sonore *z*, puis à *ð* (> *d* en agnorm.), qui aboutit à *r* en picard.»

⁵³ [§ 51] «La conservation de la bilabiale initiale dans les mots germ. empruntés vers le V^es. sépare le picard, le wallon et le lorrain du francien.»

⁵⁴ [§ 55]

⁵⁵ [§ 56]

⁵⁶ [§ 61] «Dans les groupes secondaires *l'r*, *n'r*, *m'l*, le français intercale une consonne de liaison *d* ou *b*. Cette consonne manque en picard, wallon, lorrain, bourguignon et franc-comtois.»

Grafie *-gn-* e *-ng-*⁵⁷: 35 *plain*, 154 *linage*, 210 *rengne*, 476 *sainiet*, 730 *compangnon* ecc.

La “*l mouillé*” presenta molte varianti grafiche:

- una semplice *l*: 1409 *fil* (unico esempio nel testo)
- una *ll*: 842 *foelle*, 941 *vallant*, 2298 *malle* ecc.
- quasi sempre *lb*: 85 *conselb*, 484 *malbes*, 534 *filb*, 615 *moilbier* ecc.

Al contrario la *l* semplice presenta la grafia *lb* in *ilb* (136 volte in V).

IV.3.3 Morfologia

Pronome personale alla I pers. = *jou* (accanto a *je*)⁵⁸: 143, 760, 1054, 1474 ecc.

Pronome personale tonico alla III pers. masc. = *li*⁵⁹: 71, 388, 531, 602 ecc. Una volta anche *nuli* (763) invece di *nului*

Articolo determinativo fem. al caso retto = *li* [§ 63]: 437, 438, 505, 998, 1782, 2720 ecc., ma: *la* 880, 911, 919 ecc.

al caso obliquo = *le*: 89, 94, 105, 121 ecc., ma: *la* 764, 872, 88 921 ecc.⁶⁰

Casi retto e obliquo dell'aggettivo possessivo fem. sg. = *me*, *te*, *se*⁶¹: 600, 608, 939, 1505, 3620, 3642 ecc.; ma: *ma* 970, 1363, 1430, 1476; *ta*: 175, 569, 3018, 3020, 3230, 3273; *sa* 189, 491, 493, 496, 582, 590.

Forme indebolite dell'aggettivo possessivo: *no*, *vo*⁶²: 676, 845, 847, 1488, 1568, 2422 ecc.; ma: *nos* 1136, 1489, 1636, 3758, 4188.

⁵⁷ [§ 62] «Le problème est en partie d'ordre purement graphique, *n* mouillé pouvant être représenté par les graphies *ng*, *gn*, *ngn*, qui alternent fréquemment dans la scripta picarde.»

⁵⁸ [§ 64] «En picard, *ego* a donné généralement deux résultats: *jou* et *je*. [...] Les deux types se sont ensuite différenciés: *jou* fut surtout employé comme pronom tonique, *je* comme pronom atone.»

⁵⁹ [§ 65] «Le type *mi*, *ti* couvre aujourd'hui encore une aire assez vaste, comprenant la Picardie, toute la Belgique romane et la Lorraine. Il provient du datif *mibi*, *tibi* contracté en *mi*, *ti* dès le latin tardif.»

⁶⁰ [§ 63] «Ce trait est commun au picard et au wallon. L'emploi de *le* pour le féminin n'est pas dû à la perte d'un genre, il est, comme dans les adjectifs possessifs *me*, *te*, *se*, le résultat d'une évolution phonétique.»

⁶¹ [§ 67]

⁶² [§ 68] «Le picard a étendu les formes affaiblies à tous les cas [...] Bien qu'il soit hors de doute que ces formes étaient courantes au moyen âge, elles sont relativement rares dans la scripta. [...] Pour la scripta littéraire, la situation est un

Futuro e condizionale della III e IV coniugazione con anaptissi di *e*⁶³: 190 *averai*, 783 *ardera*, 990 *chainderont* ecc.; ma: 312 *savra*, 1362 *vivrai*, 1483 *vivreis*, 3148 *avrai* ecc.

VI pers. del perfetto in *-isent*⁶⁴: 159 *prisent*, 268 *fisent*, 323 *misent* ecc.; ma: 160 *deskendirent*, 205 *vendirent*, 893 *firent*, 988 *issirent*, 1065 *firent* ecc.

IV pers. del presente in *-omes*⁶⁵: 2141 *sachomes* (l'unico caso nel testo)

Da queste osservazioni risulta che il manoscritto presenta alcuni tratti linguistici che inducono a localizzarlo nel Nord del dominio oitanico.

Per quanto riguarda la datazione, il codice non può essere anteriore al XIII secolo per i seguenti motivi:

- 1) il dittongo *ey* da *e* quale esito di à[si è sviluppato per una tendenza alla palatalizzazione dal XIII secolo;
- 2) abbiamo visto (§ IV.3.2) che nel nostro manoscritto la gutturale *c* mantiene la qualità velare del latino e presenta due grafie: *c* e *ch*; quest'ultima, che si alterna quasi uniformemente nel testo, prende il sopravvento rispetto alla prima nelle *scriptae* piccarde dal XIV secolo;
- 3) le canzoni di gesta più antiche (vedi la *Chanson de Roland*) sono in lasse assonanzate e solo più tardi, nel XIII-XIV secolo, si assiste ad una vera produzione di testi in rima; ma abbiamo visto (§ IV.2.1) che il manoscritto V, pur avendo molte rime, alterna lasse assonanzate a lasse rimate.

Il manoscritto però non può datarsi posteriormente all'inizio del XIV secolo, perché, ad iniziare da tale periodo⁶⁶, la lingua subisce delle trasformazioni evidenti soprattutto per quanto riguarda il con-

peu différente. Les formes affaiblies pouvaient offrir quelque avantage du point de vue métrique.»

⁶³ [§ 74] «Il ne s'agit pas seulement d'une forme analogique d'après le futur de la I^{re} conjugaison, mais d'une tendance phonétique.»

⁶⁴ [§ 77]

⁶⁵ [§ 78] «Sous l'influence de *som(m)es*, existant à côté de *sons* (*sumus*), la terminaison de la 4^e p. du présent en *-ons* a pu être changée en *-omes*. L'analogie s'empare aussi de la 4^e p. du futur. Ces formes se rencontrent particulièrement en picard et en wallon.»

⁶⁶ Charles Beaulieux, *Histoire de l'orthographe française*, Paris 1927.

sonantismo. Se fino al XIII secolo i gruppi di consonanti vengono ridotti, cioè la grafia francese sopprime le consonanti non pronunciate, nel periodo seguente si assiste al fenomeno contrario: la grafia francese si rimodella su quella latina, sovraccaricando le parole di lettere superflue e giungendo quasi ad una concordanza tra francese e latino sia nell'ortografia che nella pronuncia.

I fenomeni più evidenti sono:

- 1) la reintroduzione di *s* davanti a consonante;
- 2) la reintroduzione del gruppo *ct*, anche se la *c* si era da tempo trasformata in *i* e dittongava con la vocale precedente;
- 3) il raddoppio di molte consonanti (*l*, *s*, *t* davanti ad *è*, *m* ed *n* per sottolineare la nasalizzazione della vocale precedente, soprattutto se *o*);
- 4) la reintroduzione di consonanti sonore (*b*, *d*, *g*) in finale di parola.

Essendo tali fenomeni assenti nel codice V, posso concludere che le sue caratteristiche linguistiche e paleografiche riportano ad un'epoca che si estende dalla fine del XIII all'inizio del XIV secolo.

Bibliografia

- CHRISTIAN BOJE, *Über den altfranzösischen Roman von Bueve de Hantone*, XIX Beiheft zur *Zeitschrift für romanische Philologie*, Halle a.S. 1909.
- DANIELA DELCORNO BRANCA, «Fortuna e trasformazioni del Buovo d'Antona», in: AA.VV., *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano*. Atti del I Simposio franco-italiano, Bad Homburg 13-16 Aprile 1987, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1989, a cura di Günter Holtus, Henning Krauß, Peter Wunderli, pp. 285-306.
- DOMENICO CIAMPOLI, *I codici francesi della R. Biblioteca Nazionale in Venezia*, Venezia, Olschki 1897, pp. 42-45.
- LOTHAR DINGERLING, *Das gegenseitige Verhältnis der Handschriften der Fassung III des festländischen Bueve de Hantone*, Göttingen 1917.
- PIERRE FOUCHÉ, *Phonétique historique du français*, Paris 1966.
- CHARLES GOSSEN, *Grammaire de l'ancien picard*, Paris 1970.
- LEO JORDAN, *Über Bueve de Hantone*, XIV Beiheft zur *Zeitschrift für romanische Philologie*, Halle a.S. 1908.
- ADALBERT KELLER, *Romwart*, Mannheim et Paris 1844, pp. 77-85.
- HERMANN PAETZ, *Über das gegenseitige Verhältnis der venetianischen, der franko-italienischen und der französischen gereimten Fassungen des Bueve de Hantone*, I Beiheft zur *Zeitschrift für romanische Philologie*, Halle a.S. 1914.
- PIO RAJNA, *Ricerche intorno ai Reali di Francia*, Bologna, G. Romagnoli 1872, vol. I, pp. 114-218.
- ALBERT STIMMING, *Der festländische Bueve de Hantone*, I Fassung, Dresden 1911;
 II Fassung, I Band, Dresden 1912, II Band 1918;
 III Fassung, I Band, Dresden 1914, II Band 1920.
- MARINO ZORZI, *La Libreria di San Marco*, Milano, A. Mondadori Editore, 1987.

Mario L. Togni

SIMON SUGGS, PICARO AMERICANO

1. "Look here, Mister, if you don't like the smell of fresh bread, you had better quit the bakery." (Charles F. M. Noland)

È del 1845, lo stesso anno della pubblicazione in volume di *Some Adventures of Captain Simon Suggs*¹ di Johnson J. Hooper (1815-62), la teoria del "manifest destiny" degli Stati Uniti d'America proposta dal giornalista John L. O'Sullivan, democratico, che considerava l'annessione del Texas come "the fulfillment of our manifest destiny to overspread the continent allotted by Providence for the free development of our yearly multiplying millions" (O'Sullivan in M. B. Norton e.a. 346) – teoria carica di una retorica ottimistico-trionfalistica che tradisce una inequivocabile ideologia di acquisizione. La realtà storica era ben diversa; i *flush times* erano passati rapidamente, senza mantenere le promesse, e si andavano creando le condizioni che avrebbero trascinato il Paese nel disastro della Guerra Civile: "The new country, which in the 1830s had seemed to offer infinite opportunity, wealth, and security, by 1845 often appeared to have become

¹ Il primo racconto di Simon Suggs ("Captain Suggs of Tallapoosa") era apparso sull'*East Alabamian* nel dicembre 1844 ed era stato ripubblicato da Porter sullo *Spirit of the Times* nel gennaio successivo; le storie seguenti furono pubblicate con lo stesso sistema, finché Porter riuscì ad averne alcune in esclusiva. Come d'uso, alcuni racconti furono ripresi da giornali locali. "How Simon Raised Jack" fu incluso lo stesso anno nella importante antologia *The Big Bear of Arkansas*. La pubblicazione in volume, come raccolta dei singoli racconti divenuti capitoli col titolo *Some Adventures of Captain Simon Suggs Late of the Tallapoosa Volunteers: Together with "Taking the Census" and Other Alabama Sketches* apparve a Filadelfia, presso Carey & Hart nell'estate del 1845. Altre due storie ("The Muscadine Story" e "The Widow Rugby's Husband"), pubblicate nel 1849, ripresero il personaggio di Suggs; sono state qui considerate come parte delle sue avventure. L'edizione più recente, dal titolo *The Adventures of Captain Simon Suggs, Late of the Tallapoosa Volunteers*, include in appendice anche le due storie.

– again, in the imagination – settlements plagued by necessity, poverty, and uncertainty.” (Lenz 80) La narrativa di Johnson J. Hooper contiene questa tensione nel rifiuto di una rappresentazione tradizionalmente ottimistica della carriera del *confidence man* nella frontiera, fuori da uno sviluppo umano e storico, e nella presenza reale di elementi distruttivi quali l'invecchiamento di Simon Suggs, la sua emarginazione da una vita costruttiva e affettiva. L'ambivalenza del testo letterario e dell'atteggiamento del narratore verso Simon corrisponde alla contraddittorietà della realtà della frontiera dell'Old Southwest ed è un tentativo di esprimerla e comprenderla.

“Hooper suspends the reader between two visions of the 1830s, one a comic pastoral in which the confidence man is king, and the other an antipastoral of retribution and wrath” (Lenz 81): la serie di truffe perpetrate dal *confidence man*² Simon Suggs, insaporite dal dialetto del protagonista costituiscono la prima visione, mentre la seconda, più complessa e nascosta, è suggerita da vari elementi quali i segni del passare del tempo per uomini e luoghi, la costante, spiazzante attesa dell'inganno, la spietata rappresentazione della situazione degli indiani, la compravendita degli schiavi, senza mascherature né alibi, l'incalzare di problemi politici legati alla identità stessa del Sud, la percezione disincantata della fine della frontiera.

Hooper si identifica con la tradizione dell'umorista del Southwest, quel tipo di scrittore “first and foremost a gentleman,” di cui, per la sua appartenenza alla cultura della schiavitù, è stato tracciato un ritratto quasi sempre negativo e preconcepito – quando non era passato sotto silenzio – a parte qualche voce entusiasta. La prospettiva in cui il letterato del Sud doveva essere visto era sempre quella del Nord³. Hooper era fedele al concetto (e alla dignità) di gentiluomo del Sud, svolgeva un'attività professionale (avvocato, giornalista, impiegato del censimento, uomo politico); manterrà questo status come *persona* nella finzione della narrazione: “the polite language of the literate gentleman was made to surround and contain the frontier dialect” (Cox in Rubin 104) scegliendo la forma narrativa dello schizzo o del racconto (o raccolta).

² “...In the 1840s a particular imaginative matrix emerged from, imposed itself on, and extended earlier conceptions of the new country – the confidence man, who seeks and wins confidence by deliberate deceit and then abuses that confidence for personal advantage. Writers used the evolving figure of the confidence man to embody a cycle of boom and bust and to act as a mediating structure between the increasingly problematic new country and an anxious national audience.” (Lenz 64)

³ “The Southerner is seen in the dominant Northern imagination as a little more poor, more ignorant, more lazy, more lawless, more violent, and more sensual than the Northerner” (Cox in Rubin 101).

Secondo Hoole è questa la letteratura che esprime più genuinamente il Sud prebellico: "... The predominant literature of antebellum South... – a simple, homemade literature, but a complete one because it is folk-literature of the people themselves and native to the core.... It is the old Southern frontier looking at itself, laughing at itself, and talking about itself." (Hoole 30)

Nel tentativo di conformarsi a un concetto di critica più aperto e obiettivo, si cercherà qui di vedere e capire Hooper nella sua produzione letteraria, nella sua cultura, nel suo ambiente. Come i suoi colleghi, aveva le qualità di un professionista della letteratura narrativa, anche se essa rappresentava nella sua vita un aspetto secondario. Con gli altri umoristi dell'Old Southwest Johnson J. Hooper ha lasciato un panorama unico – sapido, vivo, franco, linguisticamente articolato – di un momento importante della storia e della cultura del Sud; con i suoi personaggi ha aggiunto una voce umana non udita prima. Qui lo si vuole leggere da un'angolazione di genuino interesse analizzando il protagonista Simon Suggs per capire il suo il tono, il suo modo di vedere il mondo, che, vicini alla tradizione del *confidence man*, si avvicinano anche alla sensibilità e alla visione del picaro, inteso come figura mitologica, archetipica.

Simon esprime, anche attraverso il suo linguaggio sperimentale, provocatore, vernacolo, una profonda esperienza nell'ambiente della frontiera nei *flush times* dell'Old Southwest ("Of all the idioms that figure in that literature, Southern speech is the only one that is polyphonic, has modes." Schmitz 308) La sua figura confina con i leggendari eroi del West, come Davy Crockett, con gli iperbolici protagonisti dei *tall tales*, con le infinite varianti della convenzione dei *confidence men*; ma anche con i comuni coloni, avanzi di movimenti più vasti, emigranti che si erano fermati perché non erano stati in grado di andare oltre, senza eroismo e senza fortuna, piccoli malfattori che con fantasia tiravano a campare, la cui biografia è solo qualche truffa ricordata nei saloon o per le strade.

Hooper racconta quegli anni della frontiera appena colonizzata dell'Alabama, in fermento per le trasformazioni e la costruzione di strutture vitali, per processi storici in atto (come l'introduzione della schiavitù, la rimozione degli indiani Creek dalle contee orientali, dove si svolge la storia) a esperienza conclusa, senza evocare patetiche nostalgie né entusiasmi sentimentali per la mitologia della frontiera. Il meccanismo della seduzione dell'imbroglione Simon Suggs e il tono di fondo, cinico e amaro, il complesso gioco dello schema narrativo, la visione spietata della società, l'ansia di proccacciarsi il bottino, l'alternarsi di momenti di ironia, di ambiguità e di confessione sincera, assimilano questo testo al romanzo pica-

resco⁴. È “picaresca” questa visione negativa, problematica, matura dell’America della periferia estrema, di un Sud già destinato a un’inevitabile distruzione – visione non immediatamente percepibile come spesso avviene in testi frettolosamente etichettati come esclusivamente (e genericamente) comici. L’attenzione per Hooper e gli altri scrittori come lui interessati a questa tematica, a queste sperimentazioni linguistiche, permetterà di scoprire e conservare una rappresentazione della vita in una regione e in un momento della storia americana di cui è stato catturato sia il concreto realismo della vita quotidiana, sia più sottilmente la profonda percezione del significato di vivere quei tempi.

Proprio a un eroe del *tall tale*, Mike Fink, connesso con la mitologia di Davy Crockett, si fa pronunciare la frase che esprime il tono di molta letteratura del Southwest: “Where’s the fun, the frolicking, the fighting? Gone! Gone!” Lo scomparire della frontiera (delle frontiere) e dei suoi miti (la cui vita spesso effimera era legata alla tradizione orale, ripresa da questa letteratura), prelude alla scomparsa dopo la Guerra Civile dello stesso Sud – anche politicamente e concretamente: “The Civil War provided real ruin, the ruins of Atlanta, the ruins of Richmond, the ruination of the old South... The North became a nation, the South a region” (Schmitz 306-7). I problemi della schiavitù e le conseguenze della Guerra Civile erano reali. Ma altrettanto reale, vissuta fu la scomparsa del mondo del Sud, compresa l’illusione di creare una nuova aristocrazia: “The Civil War came and the humor of the Old Southwest disappeared beneath the powerful but sobering vision of *Uncle Tom’s Cabin*.” (Cox in Rubin 111-12) Pur nella freschezza e nel gusto della sua comicità, il tono di *Some Adventures* lascia intuire la precarietà del mondo rappresentato.

Dice Pete, un personaggio di Charles F. M. Noland, rispondendo a un rimprovero per il proprio comportamento inadeguato alla società mondana: “Look here, Mister, if you don’t like the smell of fresh bread, you had better quit the bakery” – messaggio chiaro, ma che viene riproposto in un’altra occasione simile con una variante di gusto e di profumo, e anche, sottilmente, di ritmo: “Mister, if you don’t like the smell of the apples, you had best quit the cider

⁴ “A picaresque novel is a form of episodic narrative in which an economic and social outsider relates, from birth to a point of moral/spiritual conversion (either overt or implied), the trick-or-be-tricked techniques necessary for physical, emotional, social, and moral survival in a world rendered violently hostile toward the integration of a socially undesirable person into traditional and thus established bounds.” (Wicks in Seigneuret, 974).

press.”⁵ Per avvicinarsi ai racconti dell’Old Southwest e gustarli come il pane fresco o le mele, appunto, bisogna amarli per quello che sono, nell’inezienza della loro essenza, assaporare il loro linguaggio e la loro inventiva e vitalità, essere disposti a capirli a fondo, ad apprezzare quello che hanno da dare, certo a riderci sopra, senza una gabbia di pregiudizi opportunamente assemblati – possibilmente lasciando perdere esasperate sensibilità attuali. C’è altro da leggere, aggiungerebbe Pete.

“(The con man) must be studied as an aesthetic form within the culture to which it is a response and of which it is an expression.” (Lenz 28) Conviene affrontare questo particolare genere, articolato in forme sue proprie, senza concedere troppo a un’ideologia che ne snaturi l’identità. La lettura di *Simon Suggs* è un approccio alla conoscenza di una cultura – con i suoi valori, la sua visione della vita e i suoi mezzi espressivi – oggi trascurata e svalutata; lo sforzo di capirla non dovrebbe essere estraneo alla prevalente preoccupazione odierna di dare espressione a esperienze basate su razza, classe sociale, storia politica, sesso, genere.

2. “We tell this tale as ’twas told to us” (J.J. Hooper)

La letteratura americana, priva di un medioevo se non filtrato dalle fonti letterarie europee, pur nata nel cerebralismo della teologia puritana, scopre tra il ’700 e l’800 le voci popolari e i loro contenuti. Il *tall tale* diventerà uno dei mezzi espressivi della nuova America, soprattutto dell’umorismo della frontiera:

The tall tale is considered by many to be the oldest American art form. It seems the earliest European colonists had no more landed in the New World than they were writing home lies, or at least shameless exaggerations, of its bountifulness. John Smith solemnly maintained, ‘He is a very sad fisher (who) cannot kill in one day with his hook and line one, two, or three hundred cods...’ (Somers 18).

Le radici dell’invenzione fantastica del *tall tale* sono vicine ai racconti mitologici ed epici delle culture orali. Per Blair “the soaring

⁵ Le due citazioni di Noland apparvero originariamente in due lettere di Pete Whetstone pubblicate nello *Spirit* rispettivamente del 16/3/39 e del 23/4/42 (Fienberg 242). È appropriato anche al nuovo contesto il commento di Fienberg: “For the reader there is immense pleasure in the aroma of fresh bread and tart cider apples. Through Pete, Noland is able to question the artificial, purely ornamental manners of the Southern gentleman in female-dominated society, while he affirms an elemental honesty and vigor in Pete himself.” (*ibid.*)

poetry of folk imaginings is combined with the earthy vulgarity of vernacular speech and low character” e si esprime in “fantasy of strange landscapes, grotesque bestiary, and super and subhuman figures” (Blair 142). I termini “vulgarity” e “low” non vanno intesi come stigmatizzanti ma come indicativi della posizione sociale dei personaggi, in una maniera non estranea alla classica definizione di tragedia e commedia. Alcune caratteristiche del *tall tale* verranno mantenute dagli scrittori dell’Old Southwest: la voce narrante, il suo linguaggio con tutta la ricchezza espressiva dell’oralità, l’accento sulla tecnica narrativa e la recitazione, la presenza di due narratori contrastanti. Essenziale nella forma del racconto del Southwest è appunto la presenza delle due voci canoniche e dei due toni (narratore colto/personaggio vernacolare); si manterrà, capovolgendo la funzione, nella voce di Huck Finn che parla di “Mr. Mark Twain.”⁶

Nel *tall tale* c’è la stessa qualità di esagerazione che si può trovare a un livello epico (Rabelais, Cellini...) ma anche nelle relazioni dei primi esploratori dell’America, negli spettacoli di Barnum con le loro grottesche meraviglie, felliniane mostruosità. Il *tall tale* è un’iperbole ironica e l’ironia è la consapevolezza, l’autoritratto che l’Old Southwest sostituisce all’elemento epico. “The tall tale does not deny or conceal the misery of the squatter” (Schmitz 315): il *frontiersman* non ritrae se stesso al meglio delle sue qualità, anzi si compiace, come fanno certi personaggi di *Simon Suggs*, della propria brutalità e la tratterà con umorismo.

Lo scrittore colto riprenderà questa visione dei “comic barbarians” (si pensi alla lotta bestiale nel racconto “The Fight” di Longstreet) e il contrasto della propria reazione, anche morale, sarà (secondo moduli ottocenteschi, ignorante=rozzo=immorale, in contrasto con l’idea illuministica dell’innocente ma *bon sauvage*) alla base di un certo tipo di umorismo. Lo stretto rapporto fra la tradizione orale e il racconto umoristico è spiegato da uno dei maggiori esperti dell’umorismo americano:

The folk brought tradition of second sort into the humor. As has been indicated by various writers, the oral tales which the menfolk exchanged while strolling around the graveyard after church, on trips to the market, across country, or on riverboats, by firesides – almost anywhere men gathered and talked – were many. Since many such yarns were comic, it was not surprising that a large share of the humor used as its substance the stuff of current oral tales. (Blair 135)

⁶ “You don’t know about me, without you have read a book by the name of ‘The Adventures of Tom Sawyer,’ but that ain’t no matter. The book was made by Mr. Mark Twain, and he told the truth, mainly. There was things which he stretched, but mainly he told the truth.” (*Adventures of Huckleberry Finn*, inizio)

Hooper con i colleghi umoristi del Southwest condivide un interesse e una preoccupazione per la comunicazione con i lettori, connessa a certe qualità dell'oralità nei suoi scritti. Per dare spazio e voce a personaggi vernacoli perfettamente articolati come Simon Suggs inventò un'ortografia fonetica pionieristica (per l'uso che Hooper fece dell'*eye dialect* v. Sharp 33-45). La sua professione di direttore e redattore di giornali lo costringeva quotidianamente al dialogo col pubblico; la comunicazione, dall'ambito locale, ristretto, del racconto orale, arriva a livello nazionale con la collaborazione allo *Spirit of the Times* di New York⁷. Fu grazie a questa rivista che i vari collaboratori dilettanti di provincia, soprattutto del Sud, spesso senza essersi incontrati, giunsero a un riconoscimento reciproco del proprio lavoro, della propria ricerca linguistica e tecnica, e dei contenuti folklorici dei loro racconti, pur senza giungere a formare un movimento letterario. È un passo importante, più di quanto non venga riconosciuto, verso una consapevole letteratura americana centrifuga, lontana dai centri letterari della costa atlantica. A questo processo contribuirono – pare a chi scrive – anche questi voluti gesti di amichevole avvicinamento e anche imitazione e incoraggiamento, lettere private o comunicazioni e commenti ad personam su giornali, esperienze vissute insieme, incontri alle corse dei cavalli, la scoperta di ispirazioni comuni e l'utilizzazione del materiale vernacolo, di approvazione e critica. Ne è prova (la documentazione spesso è data più dal tono che dall'ampiezza dei reperti bibliografici) l'amicizia tra Hooper e William T. Porter dello *Spirit* (Togni 337-39) e le testimonianze dirette dei contemporanei del carattere socievole, gentile e generoso di Hooper⁸. Questa impercettibile presenza di una impalcatura di rapporti sociali e personali amichevoli non viene cancellata

⁷ La trasformazione dal *tall tale* orale al racconto pubblicato su giornali regionali, operata da scrittori come Hooper e Mark Twain, nasce dalla natura stessa del giornalismo locale: "It is a narrative of a length dictated by the necessities of newspaper publication, usually based on the life immediately at hand, and working through the realistic portrayal of characters toward the desired end, laughter. It is a distinct *genre*, the frontier newspaper's contribution to American literature." (DeVoto 243)

⁸ "Delicacy, refinement, and honor were so unaffectedly genuine with him that no amount of provocation, although he was very nervous and sensitive, ever betrayed him into act or utterance that was not most considerate and kindly. His breeding was from the heart, not learned in the dancing school. Those who knew him best used to call him the 'Fool of Quality', so ideal was his chivalry and yet so real." La descrizione di Hooper è di W.H. MILBURN, D.D., "Philip J. Neely and Alabama Five and Fifty Years Ago," *Methodist Quarterly Review*, XV (Jan. 1894), 295-313. (in Hoole 250).

nei racconti di Hooper dalla descrizione della brutalità dei tempi e luoghi di Simon Suggs⁹.

I racconti che costituiscono il testo di *Adventures of Simon Suggs* uniscono all'invenzione fantastica delle avventure di Simon – la sua vita è ridotta a una ripetizione variata di “uscite” – il realismo dell'ambiente, delle situazioni, dei personaggi, del linguaggio. Concretezza delle descrizioni e allusioni alla storia contemporanea (come il potere di annullamento delle leggi federali, i diritti degli stati, la schiavitù e la rimozione dei Creeks; Togni 332-35) assicurano il lettore che si sta parlando del suo mondo, che non si è entrati in una fantasia privata e ne risvegliano la partecipazione ad assumere una posizione personale, a distinguere tra la situazione umoristica (quasi astratta nel suo schema ripetitivo) e la descrizione realistica, ad accettare il gioco della suspense. Il lettore prova quello speciale piacere di chi sa che la storia narrata è costruita solidamente sul mondo della sua esperienza quotidiana, a cui rimane ancorata anche grazie al linguaggio; ma nel contempo viene sfidato nella sua credulità dalla proposta di abissali assurdità. Hooper dà credibilità all'eccesso, alla stravagante, ossessiva ripetizione del rituale dell'inganno continuamente messo in atto da Simon. Il realismo di Hooper non è solo un espediente tecnico, è anche uno stretto rapporto tra parola e referente, tra narratore e lettore.

La storia di Simon, pur verosimile nel dettaglio e anche nell'episodio singolo, diventa nel complesso della raccolta una impossibile parata di fatti straordinari, perché nel testo la vita del protagonista è costantemente a un livello iper. La somma di episodi può essere considerata come un *tall tale*, un'iperbolica affermazione del *confidence man*, una reazione alla più credibile miseria esistenziale di un imbroglioncello di provincia. Il realismo è evidente non solo nell'attenzione per il linguaggio vernacolare: tipi, avvenimenti, ambienti, di cui spesso esiste una corrispondenza concreta, sono sistemati in uno sfondo identificato e identificabile (almeno dai lettori contemporanei) sia nel tempo sia nello spazio. L'opera ha quindi anche “value as social history and commentary on the life of the period,” è una “direct, contemporary view of the manners and mores of folk life, variegated, vividly documented panorama.” (Current-Garcia 259) È

⁹ “Violent, rowdy, and anarchic, in many respects a frontier society, it clearly frightened these gentlemen of professions, who were used to a more stable culture with habits of deference and respect. So, in an eminently understandable way, they attempted to distance their surroundings, to place them in a framework that would make them manageable and known. They tried, in effect, to ‘encode’ them.” (Gray 63)

un realismo in profondità, nell'espressione di ciò che si vede e si conosce, nella percezione stessa della realtà. L'irrealtà delle trame è data dall'intensità, dall'eccesso del dato realistico. L'elemento favoloso – ben lontano dalle invenzioni di un Sud di cartapesta che avrà successo specialmente dopo la Guerra Civile – che nel *tall tale* è congiunto al realismo formale, è qui riscontrabile nel ripetersi degli episodi di inganni, tra i quali sembra non esserci intervallo o soluzione, né uno sfondo di vita normale, con la stessa assurdità di certe tipiche affermazioni del *tall tale*.

Si intersecano livelli di realtà e di invenzione, che il lettore odierno può distinguere solo avvicinandosi all'identità del lettore contemporaneo a Hooper, anche attraverso un approfondimento della realtà storica. Il realismo di questi racconti è anche uno stretto rapporto tra narratore e lettore, nell'uso del racconto orale. Ci si allontana a un livello più formale quando si pone l'accento sull'arte del raccontare in sé, come godimento del modo, dei mezzi usati per esprimere quella realtà. È ciò che accade quando si rilegge un romanzo poliziesco provando piacere nel ripercorrere il cammino dell'investigatore.

Il modo in cui si narra la storia – si pensi alla distinzione di Mark Twain tra la *humorous story* e la *comic story*¹⁰ – l'elemento orale e recitativo prendono il sopravvento, catturano l'interesse del lettore che sa di trovarsi di fronte a una recita, a una drammatizzazione che gusterà quanto la storia. Non aspetterà dunque una soluzione finale (una battuta conclusiva o un *deus ex machina* o un'agnizione o la soluzione di un'indagine) ma tenderà – è il caso di dirlo – l'orecchio perché il divertimento è durante la narrazione, nel narrare stesso. L'iperbole prolungata che è la narrazione delle proprie imprese di imbrogliatore da parte di Simon Suggs unisce l'irreale, il fantastico del *half-alligator* con il quotidiano, vissuto, conosciuto del *half-horse*¹¹.

¹⁰ "The humorous story depends for its effect upon the *manner* of the telling;... may be spun out to great length, and may wander around as much as it pleases, and arrive nowhere in particular;... bubbles gently along,... is strictly a work of art – high and delicate art – and only an artist can tell it;..." S.Clemens, *How to Tell a Story and Other Essays*, New York, Harper & Bros. 1902, p. 3.

¹¹ "Davy Crockett is indeed 'half-horse, half-alligator,' hybrid, trusty, treacherous, and his devious, often curiously deep tall tales provide an apt model for the definitive tales that emerge in the 1840s." (Schmitz 310) Samuel Woodworth nella sua canzone "The Hunters of Kentucky" dice che "every man was half a horse and half an alligator..." parole che divennero parte integrante della tradizione del *tall tale*.

Il narratore è il biografo, il ricostruttore, il ricercatore, solo di quando in quando è puramente ascoltatore delle gesta di Simon, recitate da lui stesso ("We have nothing to say. We are Captain Suggs' biographer," Hooper 28). Un complesso gioco di ironia, di ambiguità, di variazioni di registro lo lega al personaggio. È distaccato mediante la cornice narrativa dal mondo rappresentato ma anche di questo profondo conoscitore, dal di dentro: per questo Hooper può descrivere la frontiera dell'Alabama col suo linguaggio, i suoi tipi, la sua storia, i Creeks, gli schiavi, il gioco d'azzardo, revival religiosi e *camp meetings*. Suggs non racconta se stesso, ma commenta e agisce, non deve autocomprendersi. Il narratore, per farlo vivere nella pagina scritta, deve comprenderlo, e questa conoscenza creerà talvolta posizioni ambigue: la distanza tra il narratore colto e il personaggio vernacolare della cornice sarà percorsa da complessi legami.

Le radici di *Simon Suggs* appartengono sia alla tradizione folklorica locale sia alla letteratura colta europea e americana. La tradizione letteraria europea si rivela nella utilizzazione delle ultime trasformazioni del saggio addisoniano con la presenza preminente del narratore (che filtra il mondo con la sua percezione, la sua sensibilità, la sua cultura, il suo linguaggio e il suo senso morale). Nei racconti di Hooper e di altri scrittori del Southwest si viene delineando una trasformazione del picaro in ambienti e con caratteristiche americane. Non è sicura, e forse nemmeno probabile, una consapevole utilizzazione delle tecniche e dei temi del romanzo picaresco originale. Più possibili le influenze, consapevoli o no, dell'adattamento del picaresco spagnolo attuato dal romanzo settecentesco inglese, forse in particolare DeFoe e Smollett, più vicini ai temi rudi del picaresco spagnolo. Forse si può parlare di un rinascere del genere picaresco, in un ambiente, qual era quello della frontiera, per certi versi simile a quello del *Lazarillo*. La critica ha spesso confuso la tradizione donchisciottesca con quella picaresca, al contrario ben distinte. Hooper comunque doveva conoscere *Don Chisciotte*, non si sa quanto a fondo: e non solo perché ne regalò una copia alla cognata.

3. "Something old in talking might look new in writing" (A. P. Hudson)

Il punto chiave di questa letteratura dell'Old Southwest è il consapevole atto di passaggio dalla letteratura folk, orale al racconto scritto secondo moduli accettati ma anche innovativi, a diffusione

più o meno ampia (giornali e riviste locali, *Spirit of the Times* di New York, raccolte di racconti). DeVoto sottolinea la consapevolezza da parte di scrittori come Hooper e colleghi, consci della propria tecnica, di trasformare materiale orale:

But that the humor of the frontier, specifically the anecdote of character, rests on a basis of folklore does not mean that its emergence into print is in any particular unconscious. The newspaper humor that becomes its vehicle is not a symbolism shaped by some mystical pattern in the folk mind, but the conscientious work of writers, frequently intelligent and sometimes very talented, who knew quite well what they were doing. (DeVoto 243)

La consapevole costruzione di un testo scritto utilizzando i materiali della tradizione orale diventa un atto di autocoscienza culturale di una regione, non solo di un individuo.

La tecnica narrativa degli scrittori dell'Old Southwest è legata alla struttura "a scatola" (*box-like structure*), costituita da un narratore colto extradiegetico e dal protagonista, che interviene anche come narratore omodiegetico di lingua e cultura vernacolare. Mezzo narrativo di lunga tradizione, quasi il naturale strumento per quel tipo di umorismo che vuole evidenziare un contrasto di culture e comportamenti oltre che di linguaggio: era difficilmente concepibile nella realtà dell'Old Southwest del 1830-40 un metodo narrativo che impiegasse un narratore, un punto di vista e una cultura esclusivamente vernacolari, sia per il ristrettissimo interesse locale che avrebbe avuto sia per i concreti mezzi di comunicazione (giornali, riviste, raccolte di racconti) e le loro effettive possibilità di sopravvivenza, sia per il concetto più restrittivo, accettato dalla norma contemporanea, di cultura e di letteratura. Con Hooper e gli altri scrittori del Southwest ci troviamo in una zona di confine, che include una visione tradizionale della letteratura come colta o addirittura *genteel*, legata alla società e alla politica del Sud, ma che si allarga fino ad accogliere non incidentalmente ma intenzionalmente e abitualmente, la voce e il mondo del vernacolo. Il quale ovviamente già si esprimeva, come da sempre, con i mezzi tipici della cultura orale, la cui improvvisazione e precarietà non sempre ne permettevano la diffusione e la sopravvivenza. Aspettarsi da questi scrittori l'articolazione e l'indipendenza che la voce vernacola acquisterà in seguito a un lungo cammino di apprendistato e di autocoscienza, parallelo a trasformazioni culturali e sociali, non è molto realistico. Né condannabile (se mai sia questa la funzione della critica) l'atteggiamento "antidemocratico" dello scrittore e del narratore del Southwest, riscontrato nella preminenza del narratore colto e in un vero o presunto paternalismo verso la cultura vernacolare. L'espres-

sione autonoma auspicata teoricamente sarebbe l'autobiografia di un analfabeta, irrealizzabile in una cultura della letteratura scritta. Un'alternativa migliore, concretamente possibile, non fu attuata, non esiste per noi oggi, poteva forse essere solo il silenzio. Il silenzio venne invece rotto da questi umoristi e dalla loro inclusione, nella propria visione del mondo, di una cultura e un linguaggio che cominceranno con questi testi il loro cammino verso una propria espressione scritta autonoma (Twain esemplificherà questo passaggio nella scelta di diverse tecniche narrative in *The Adventures of Tom Sawyer* e in *Adventures of Huckleberry Finn*). Un folto e variopinto gruppo di uomini creò una narrativa allo stesso tempo fantastica e profondamente legata a elementi autobiografici e crono-topografici, costituita da schizzi e saggi incentrati sull'inespresso, spesso moralmente condannato, mondo vernacolo – visione che non solo rese letterariamente comprensibile e apprezzabile l'Old Southwest prebellico, ma che servì anche da modello, sia tematico sia tecnico, agli scrittori realistici e umoristici seguenti, primo fra tutti Samuel Clemens.

La cornice entro cui si svolge la storia di Simon è la stessa inaugurata da A.B. Longstreet nel suo *Georgia Scenes* (1835) che aveva fatto testo. Il narratore mantiene la distanza dalla biografia del personaggio soprattutto per mezzo di una lingua colta, pronta ad assumere vari toni e registri, che contrasta nettamente col vernacolo di Simon (Hooper sfrutta ironicamente l'origine diversa e la contrapposizione tradizionale *tidewater/frontier*: il narratore proviene dalla costa del North Carolina e Suggs dalla frontiera della Georgia; per uno studio approfondito del dialetto di Suggs v. Sharp).

The Adventures of Simon Suggs è costituito da storie legate insieme fino a formare una biografia (e parzialmente un'autobiografia) inserita in un contesto sociale (le elezioni locali in una cittadina dell'Alabama) e geo-politico più ampio (il Sud degli anni 1830-45 con allusioni agli avvenimenti storici più importanti). Gli episodi, corrispondenti a capitoli e in parte scritti e pubblicati separatamente come racconti, pur costituendo unità autonome e in sé concluse, diventarono facilmente sfaccettature di un unico mondo diegetico; trovano il punto di coesione nel protagonista e nella formula ripetitiva ma sempre nuova dell'arte di spennare i polli. La ricchezza d'inventiva di Suggs, anche verbale, è sempre tesa allo stesso scopo, alla realizzazione della stessa impresa: si muove in vari ambienti della frontiera e tra personaggi diversi, li ristrutturava nel suo universo di *con man* e sul suo palcoscenico, dovunque e a chiunque, fa recitare fundamentalmente la stessa scena con variazioni. Suggs è l'oggetto dell'osservazione e della narrazione del narratore che lo relega in un mondo inferiore, culturalmente e socialmente, ma dimostra la sua

vitalità impadronendosi totalmente della sua storia e dei suoi elementi, anzi imponendo la propria forma, struttura. Simon, nella sua lettera dell'ultimo capitolo, dimostra di riuscire a manipolare anche il narratore – al quale pare non resti altro, a questo punto, che cercare un'alleanza con il lettore mentre il personaggio ha ormai una vita propria. E qui c'è l'ammiccare ironico, da cui resta fuori Simon, sulla presupposta validità dell'impalcatura delle sue avventure, cioè la biografia politica. Per contenere e dare uno sviluppo ai racconti di Simon, Hooper sceglie un involucro che ne sottolinea il rapporto con la storia, la realtà, e al tempo stesso sia un paradosso: la *campaign biography*¹², la biografia di un candidato politico adattata e corretta per la campagna elettorale, con opportuni vuoti di memoria. Nell'introduzione il narratore assume un tono apologetico, pomposo, pedante per giustificare la biografia di un uomo ancora in vita con la spiegazione che questo si fa per chi cerca un ufficio pubblico, dando esempi di personaggi noti. Ma il testo è la parodia di questa forma di biografia, soprattutto per i riferimenti ironici a Amos Kendall, il quale scrisse alcuni capitoli di una biografia di Andrew Jackson, pubblicata nel 1844, che Hooper doveva avere in mente (Hopkins 459-63). Anche fisicamente il ritratto di Simon è una caricatura di Jackson¹³. Poiché la *burlesque campaign biography* – cioè le avventure di Simon Suggs – non è da prendere seriamente, il narratore può apparire come una figura ambigua, un altro *con man* che vuole vendere per buona al lettore la figura di un lestofante, per di più in un contesto notoriamente e universalmente inaffidabile qual è la propaganda elettorale. Ma la conclusione ridarà credibilità al narratore-Hooper introducendo il sospetto (e poi la certezza) che certe affermazioni sulle qualità di Simon sono da leggere in chiave ironica.

La prima parte del cap. 12 è costituita da una lunga lettera di Suggs indirizzata a “te edditur of the eest Allybammyun, La Fait, Chambers Kountry, Al.” (Hooper 134), che si apre con “Dear Johns” (per Johnson; Hooper era chiamato familiarmente Jonce). Questo, e altri riferimenti nel testo della lettera, danno un nome e una concretezza al narratore che diventa così lo stesso autore Hooper. La lettera, la più chiara e completa autodenuncia della scellera-

¹² “Written to present potential political candidates to the voters, campaign biographies normally contained information on the office seeker’s youth, his mature exploits of honor, his portrait accompanied by a physical description, and a statement of his intentions when elected.” (Lenz 67-68)

¹³ Hopkins parla di un “pattern of allusions” (461): Jackson combattè contro i Creeks (1813-14), stabilì la legge marziale a New York (1815), fatti parodiati da Hooper; ma, aggiunge, “the burlesque need not be aimed so much at Jackson.... At no time there is any doubt that Suggs is a comic butt of satire.” *ibid.*

taggine di Suggs, disperde i dubbi del lettore. Quando il narratore riprende il discorso, a mo' di conclusione, il suo tono è inequivocabile: anche se continua la finzione di pubblicità elettorale per Simon, lo stile da comizio trionfalista, l'esortazione ampollosamente retorica, scoprono l'intenzione parodica, la strizzata d'occhio del narratore – ora anche autore – al lettore che è a parte dell'intenzione ironica.

L'ambiguità della frase conclusiva ("If you deem that he has 'done the state some service,' remember that he seeks the Sheriffalty of your county.... Remember him at the polls!"; Hooper 140) si chiarisce come un invito a soppesare con attenzione e con sospetto il passato di Simon e trarne una pratica conclusione al momento del voto. Le virgolette che capovolgono il significato pubblicitario dei "servizi resi" da Simon sono un po' la chiave per l'ultima esortazione: "non votate per lui" è la conclusione di una *campaign biography* che quindi si deve intendere tutta in chiave ironica, soprattutto come dimostrazione che in essa manca, come poteva accadere nell'oratoria politica contemporanea a Hooper, ogni corrispondenza tra affermazione e fatto concreto. L'ultima insistenza sull'imparzialità e l'accuratezza della biografia, l'assicurazione di aver dato un'immagine completa e chiara ("Suggs is before you! We have endeavoured to give the prominent events of his life with accuracy and impartiality"; Hooper 139-40) ora significano che il lettore conosce veramente la figura morale del candidato. Lettore e narratore, a vicenda conclusa, consapevoli di come stanno le cose e di esserne entrambi al corrente, si prendono gioco sia del mondo della *campaign biography* sia del *con man* Simon Suggs.

4. "The confidence man is the youthful new country." (Lenz 72)

Simon Suggs è il *poor white* del Sud, il personaggio che avrà una lunga carriera, più fortunata nel dopoguerra e durante la ricostruzione, ancora più nel '900; "coarse, native, a comic of the first water and a perfect subject to laugh *either at or with*" (Hoole 25), nasce prima della tematica del Sud in rovina: intorno a lui c'è il fermento e il disordine, la violenza e la sopraffazione, ma anche la libertà, l'inventiva, la precarietà di un paese che vive l'esperienza della colonizzazione, della ricerca di una stabilità, della raffazzonata ansia di fondare e mantenere le istituzioni, di ricostruirle ogni volta che vengono meno. Costantemente, in questo sforzo vanificato o malriuscito di dare una forma all'ambiente fisico e umano della frontiera, emerge il bisogno di reagire schernendo, con ironia e sarcasmo, con la satira e la parodia, inventando sopra i fatti quotidiani racconti realistici e

fantasiosi per ridere e far ridere. Questo umorismo era nato come reazione di difesa, come impennata e affermazione di sopravvivenza contro la durezza della natura e della società della frontiera. Il pubblico a cui era rivolto era lo stesso che, a sua volta, lo creava, o che aveva creato dei modelli, dei racconti o aneddoti orali paralleli.

Simon è il *confidence man* dell'Old Southwest, territorio tra il reale e il fantastico già popolato di personaggi letterari: gli avventurieri e i cow-boys specialmente del Texas, gli eroi del Mississippi e della foresta (da David Crockett a Mike Fink, leggendari e folklorici), i neri dei campi di cotone e più a ovest gli indiani, e poi un'altra razza di bianchi delle piantagioni, appartenenti per lo più alla fantasia romantica postbellica. Simon è imparentato con lo *Yankee peddler* e col Poor Richard di Franklin (per l'uso frequente di aforismi), con il più picaresco Huck Finn (quello che capisce di dover utilizzare la società per sopravvivere, che scende a terra dalla sua zattera mitica e s'inventa, credendoci un po' anche lui, di volta in volta la scena adatta a manipolare i creduli di turno), con certi bianchi poveri del Sud di Faulkner, con la fantasmagoria di travestimenti del Confidence Man di Melville, ma anche con certe figure di straniero di Mark Twain, in antagonismo con l'ambiente in cui capitano.

“He viewed the whole affair (i.e. camp-meeting) as a grand deception – a sort of 'opposition line' running against his own, and looked on with a sort of professional jealousy” (Hooper 115). Queste parole individuano il *con man* Simon Suggs nell'ambiente apparentemente serio, ma già minato dall'ironia di Hooper, del *camp-meeting*. In *Adventures of Huckleberry Finn* Mark Twain saprà valorizzare sia la scena di carattere pseudo-religioso (elemento tipico della cultura e dell'esperienza della frontiera colonizzata) sia il tono disincantato e pratico del diseredato – eterno Lazarillo – la cui prima preoccupazione è la sopravvivenza fisica (Simon, spinto dalla moglie, era uscito in cerca di cibo perché la dispensa era vuota). Dove Simon si muove è un terreno di caccia, ci si può divertire ma lo scopo è procacciarsi di che campare. Non è sempre chiaro all'inizio chi saranno le vittime e chi i cacciatori.

La connotazione di parole come “opposition line”, “running”, “affair” suggerisce nel lettore l'idea che la politica sia una cosa importante e seria ma l'angolazione ironica (l'attività politica è equiparata alla saga di un *con man* professionista, qual è la storia di Simon) subito sgonfia ogni pretesa. Hooper ben conosceva, per esperienza diretta personale e per la sua attività giornalistica, il mondo della politica locale e federale. L'ironia sta nel riferire la “opposition line” non tanto all'incombente inganno di Simon (questa volta più

sofisticato, sottile, scenografico del solito: dovrà superare in furbizia sia i tronfi sempliciotti, creduli, avari e vanitosi tra il pubblico sia gli astuti predicatori) quanto, con uno dei frequenti spostamenti semantici, alla politica locale (e non, probabilmente). L'analogia è con i candidati alle elezioni e i loro discorsi rigurgitanti di veementi promesse, come le bugie di Simon: il lettore ricorda che le avventure narrate sono una biografia di Suggs come candidato alle elezioni, sono insomma propaganda politica, con tutte le connotazioni che sempre e dovunque essa si porta dietro.

La "grand deception" per Simon è il mondo, l'affannato rincorrere il quotidiano atto di esistere, l'affermazione di una sorta di biologico certificato di esistenza in vita. Non solo predicatori e fedeli del *camp meeting* sono ingaggiati in una sfida non dichiarata all'inganno reciproco (la donna che si rotola in preda all'estasi, l'untuoso missionario che ne proclama la salvezza, l'aggancio conscio e inconscio che tutti hanno col denaro passato, presente e futuro), c'è anche il professionista che mira al sodo utilizzando in maniera essenziale quella sconfinata esibizione di pietà religiosa, ansia di pentimento e di redenzione, sollievo per il risveglio morale. Simon vede che è solo una farsa. Non vuole svelare il grandioso inganno, lo accetta come un gesto quotidiano, necessario alla vita, un po' sgradevole. Vi aggiunge il suo, veloce ed elegante, con perfetto tempismo e misura e poi si allontana col bottino.

Simon è uno "sharp and vulgar, sunny and venal swash-buckler" (J. W. Davidson in Hoole 183) ma è dotato di una notevole sagacia, una visione chiara e spietata della vita, una disponibilità alla lotta, all'impegno per realizzare il proprio progetto; "tra i primi e più convincenti esemplari di eroe negativo della letteratura americana dell'800" (Gorlier XXIV) ma con occhi smagati vive la realtà quotidiana, si difende e attacca, tiene conto delle proprie responsabilità (figli e moglie da mantenere), si specializza nella truffa di modeste dimensioni, accurata e veloce, come mezzo di sussistenza, la utilizza professionalmente. Sempre con una buona dose di ironia da parte di Hooper e un netto ammiccare da parte di Simon.

I lettori di Hooper, presumibilmente, condividevano con gli ascoltatori dei *tall tales* della frontiera (o delle storie e aneddoti che si scambiavano ovunque si incontrassero) la passione per le gesta del *con man*, e forse il ricordo, tra il divertito e l'amaro, di esserci cascati. In questi aneddoti c'era divertimento, astuzia, battute umoristiche, sorpresa, scherzi. Non ci si identificava con il *con man* (che non era un Robin Hood) né con la vittima (che non lo era troppo, per la sua disonestà o ingenuità): si era passanti, pubblico, spettatori, ascoltatori attenti, percettivi, ironici, distaccati. È questo distacco

emotivo, messo da parte solo da una eventuale suspense ironica in attesa di come ce la farà questa volta Simon, un segno distintivo dell'umorismo del Southwest. Ne nasce sapore, vivacità, libertà di movimento, destrezza, trasgressività divertita e scanzonata, genuino divertimento e forse sfogo di qualche frustrazione. Nella migliore tradizione c'è una sospensione del giudizio morale – è dato per scontato che il lettore implicito non è bugiardo né imbroglione, ma forse i lettori un po' lo sono, e anche vittime qualche volta. Lo *swindle*, come la morte nei romanzi polizieschi, è solo un fatto, fa parte delle caratteristiche di un personaggio; come la puntigliosa ricostruzione della vita della vittima attraverso l'indagine ricreerà una fetta di umanità, così l'attuazione della seduzione da parte del *con man*, l'utilizzazione delle debolezze altrui, la raccolta di informazioni e il rischio, la recita di una storia vera e fantasiosa, l'assunzione di un nuovo sguardo, una nuova voce, una nuova identità, il cedere troppo facilmente incantati da una troppo mutevole patina esterna, servono a rappresentare una fetta di umanità. Il narratore si libera della preoccupazione di attaccare un'etichetta morale ad ogni atto, ad ogni personaggio: vuole ammaliare, forse con una seduzione non dissimile da quella del *con man*, con il gioco di abilità e di equilibrio di Simon.

Le avventure di Simon Suggs non si svolgono in un breve e intenso arco di tempo, che dia abbastanza lustro da creare una mitologia. In una sorta di Bildungsroman al contrario si segue la crescita dell'uomo e l'affermarsi delle sue capacità truffaldine, dei suoi successi più vivaci, ma anche l'apparire di segni inequivocabili di sgretolamento, il preannuncio della fine di una carriera. Al giovane Simon, all'alba della sua avventura, quale è presentato nei primi capitoli, si va via via sostituendo l'uomo maturo abile nell'impersonare e nel convincere, infine un Simon antieroe che invecchia, lascia scoperte le proprie debolezze e la propria vulnerabilità, fa intravedere aree di fallimento, in precario equilibrio tra famiglia e società, e da entrambe alienato. Simon è, nel mondo mutevole della frontiera che si fa e disfa come un circo, l'uomo bianco che non ha avuto successo, che sta a galla con espedienti, che non si difende più con l'astuzia ma con un avvocato, che viene alla fine presumibilmente sommerso dal mutare dei tempi, dalla povertà, dalla solitudine, dalla propria inadeguatezza, dalla vecchiaia. Simon invecchia: il mito diventa biografia, cronaca. Cambia con il cambiare del mondo intorno a sé. Finita l'epopea indiana con la cacciata dei Creeks, che dà un tono indignato e addolorato a una narrazione quasi sempre frizzante e spensierata, la frontiera con l'annessione del Texas si sposterà e si allontanerà dall'Alabama: il Southwest finisce qui nelle

ultime affermazioni di vitalità prima della guerra. "Hooper deploys suggestions of real violence throughout these chapters, enlisting historical details when possible to create an undertone of frontier anxiety.... These specters of violence remind the reader that life on the frontier is not all confident fun and confidence games" (Lenz 84-5). Quella di Simon non è una storia di cose finite, ma di consapevolezza – sfuggente ma ineluttabile – dell'incrinatura delle certezze esistenziali. Anche per questo Hooper esaurì praticamente con le storie Simon Suggs la sua vena creativa (o la propria convinzione) di scrittore umoristico.

"(Hooper) drew his hero from many scraps and odd ends of individual characters to be encountered at the time in the country towns and upon the rural highway of the South" (Watterson in Link 508). Si è voluto dare a Simon Suggs l'identità concreta di un concittadino di Hooper, Bird H. Young (Hoole 52). Stranamente, si ha l'impressione che Simon non sia un personaggio letterario, la caricatura di un contemporaneo che via via assurge alla dignità di una creazione letteraria, ma l'opposto: Simon, nonostante il supporto della tecnica della biografia e del racconto realistico (famiglia, origini, luoghi e tempi precisi, dialetto, raccordi con la storia) sembra partire da una complessa origine folk, letteraria, umoristica e saggistica, picaresca e giornalistica, per concretizzarsi dopo i fuochi artificiali delle sue prodezze in un piccolo, concreto uomo del Sud, che tradisce la sua incapacità a tenere a bada vecchiaia e fallimento. Contribuisce a questa visione la lettera di Simon nell'ultimo capitolo, che mostra un antieroe paradigmatico del sottobosco di piccoli imbrogliatori in un mondo di eroi letterari e non, qual è la mitica frontiera nella narrativa del West. Simon è la sua parlata concreta e locale, la sua ostinata caccia al grullo di turno con una complessa seduzione, il suo tempismo nelle fughe per farla franca col suo modesto bottino, le miserie un po' umilianti della vita di famiglia, le sue goffe e senili avances con Betsy, la robusta fattoressa che mira al sodo coi giovanotti di cui valuta le attrattive concrete.

"The career of Hooper's opportunistic protagonist... is a graphic and detailed account of chicanery pervading all places of life on the Alabama frontier..." (Justus 230). Simon Suggs esemplifica, nella sua attività di *confidence man*, la mobilità del colono (imitando anche la biografia di Hooper); proviene dalla frontiera della Georgia, dove si svolge l'azione dei primi capitoli, e, dopo un vuoto di vent'anni, opportunamente celato (ladro di cavalli?), continua il suo movimento, senza mai propriamente stabilirsi, nel nord-est dell'Alabama, nelle terre che gli indiani dovranno abbandonare. La sua è una storia di spostamenti, avviene a cavallo, su una barca, in diligenza; o, tra

un arrivo e una partenza, nella camera di una locanda di posta o nella sala da gioco di un bar. Simon disegna una mappa dell'Alabama della decade 1830-40 con le piccole città dai nomi indiani, la vecchia capitale Tuscaloosa, le contee colonizzate, il territorio degli indiani, le sedi dei tribunali dei giudici itineranti, dei revival religiosi, dei mercati degli schiavi: "(Simon Suggs) becomes an imaginative projection of what his creator clearly felt was the restless, the unnering mobility and unintelligibility of the 'new world' and its 'new people'." (Gray 65)

Di questa mobilità, di questa mutevolezza casuale Hooper lascia una traccia ferma, che dura fino a oggi, di un tempo e di una vita altrimenti scomparsi: trova un linguaggio, un paesaggio e un personaggio rappresentativi, ne traduce con i modi solo in parte datati dell'umorismo del Southwest gli elementi volatili in un messaggio comprensibile e resistente.

"On his own terms he succeeds in domesticating the space he shares with others in the anarchic social jungle of frontier Alabama" (Justus 230): la maggior pretesa di Suggs alla dignità sta in questo "on his own terms". La misura, la scelta, talvolta l'eleganza, la cura per il particolare, la battuta ironica, il tocco di burla defilata aggiunta per il piacere del gioco e del racconto, sono il suo logo. Il suo adattamento consiste nel camuffare la sua identità dall'interno, assumendo la parlata adatta, il tono e il vocabolario, lo sguardo, pronto a sfruttare ogni nuovo dato che l'avversario gli lasci scoprire. Segue le regole del rito dell'inganno. In Simon c'è l'eredità di eroi e ribelli mitici come Beowulf, Till Eulenspiegel, Robin Hood, Jonathan Wild; la sua vita, la sua astuzia e accortezza partecipano del fantastico dell'aneddotica folkloristica ma rimane con gli stivali impolverati dalla strada della cronaca quotidiana nell'Alabama rurale degli anni 1830-40.

Simon partecipa delle caratteristiche più realistiche della cultura locale a partire dalla coerenza al *true to nature* del ritratto del *poor white* con aderenza grafica al linguaggio e allo sfondo; ma si sente la potente spinta all'astratto tipica del magico, del *tall tale*, del folklore, della fiaba, di un certo tipo di umorismo. L'astratto è anche nel movimento interno della raccolta che è di rotazione-rivoluzione, intorno ai singoli episodi che si ripetono diversi e uguali, ma spostando percettibilmente la storia verso una conclusione umana, esistenziale: l'invecchiamento di Simon, la fine dell'avventura, l'allontanarsi della frontiera. Simon non sarà più al centro di un aneddoto comico e pittoresco. Diventa una figura mitica e realistica, imparentata ai picari delle varie versioni letterarie, ma emigrata nell'Old Southwest, in uno spazio e un tempo concreti e storici.

Simon Suggs è il filo conduttore, come avviene nel genere picaresco; a un tempo crea il mondo della frontiera del Southwest e ne è espressione. Come nel *Confidence-Man* di Melville la carrellata di umanità e di vita della frontiera, mitica e concreta, è creata attraverso la serie di trasformazioni di Simon in vari personaggi in ambienti diversi. Simon *diventa* qualcun altro. La sua resa della nuova personalità viene effettuata attraverso espedienti linguistici e manierismi da attore: "(he) gesticulated his willingness to listen"; "with a very facetious wink and a smile"; "pulled down the lower lid of his left eye, with the forefinger in his right hand" (Hooper 44, 56, 133). Piange spesso, e vere lacrime; nella scena in cui rappresenta un capitano, intercala il suo racconto con opportune sorsate di whiskey...; quando parla, diventa il narratore degli *oral tales* della frontiera, recita anche se stesso. Simon è di volta in volta giocatore d'azzardo (e baro), speculatore terriero, uomo politico, eroe di guerra, allevatore di porci, *indian fighter*, finto convertito al *camp-meeting* e ladro, anche di cavalli, commerciante di schiavi e spacciatore di banconote false, imputato a un processo e corteggiatore, adultero e padre e marito a caccia di cibo, giudice di un improvvisato tribunale di guerra¹⁴.

La scelta stessa degli ambienti, il tono della descrizione, il comportamento degli altri personaggi costruiscono una realistica visione dell'America. Non un villaggio, ma una regione in movimento, non ridotta solo a un microcosmo. I luoghi di sosta di Simon diventano i suoi palcoscenici; negli arrivi, nelle partenze si percepisce un "oltre" che supera già la sosta, il costante proiettarsi in avanti è suggerito dalla menzione di altri luoghi, dal senso di apertura e di precarietà del presente. L'atto stesso, ripetitivo, di Simon di intervenire in un sistema in costruzione qual è l'ambiente umano della frontiera, spezzandolo, interrompendolo, vanificandolo suggerisce un'immagine mossa, frammentata e provvisoria della vita.

Simon Suggs non è soltanto una figura emblematica dell'Old Southwest. In misura diversa emergono dal testo altri aspetti più profondi. Si capisce di più lo sradicamento e l'alienazione di Simon (anche in questo vicino al picaro) evidenziandone i legami con gli altri personaggi, i quali entrano in qualche modo nel gioco del *confidence man*. Simon come figlio diciassettenne si esprime soprattutto in ter-

¹⁴ "As elaborated by Hooper the confidence man is a representative of a marginal society; Simon Suggs exploits a new country characterized by greed, hypocrisy, and shiftiness. The confidence man's roles form a catalogue of flush times activities; Suggs' career includes bouts as card sharp, speculator, politician, war hero, Indian fighter, camp-meeting enthusiast, and slave trader." (Lenz 20)

mini di difesa dall'autoritarismo e dalla violenza fisica e psicologica del padre; è un marito che fa ingelosire la moglie e ne è a sua volta umiliato, la trascura ma non si ritrae dagli obblighi di sostentatore della famiglia; è un padre che non si perita di utilizzare per i propri scopi la presunta malattia dei figli, ma all'occorrenza lascia intravedere una genuina preoccupazione e sollecitudine; come corteggiatore anzianotto scopre un lato debole di sé, viene sconfitto e un po' ridicolizzato; come compagno è sempre e volentieri pronto ai riti della socievolezza, anche con vittime e avversari. Simon ha anche un rapporto con se stesso, negli "intervalli" parla da solo, si mostra per quello che è, senza una personalità acquisita, nel suo io più profondo: la fine degli scherzi lo lascia con una serietà che è noia, sazietà, assuefazione. Tutto sommato i suoi rapporti con le persone – di ostilità, di distacco, di incomunicabilità, di distanza fisica, di infastidita sottomissione, di mancanza di fiducia o inequivocabile diffidenza – fanno di Simon un individuo solitario. Il palese senso di alienazione dalla società, la difficoltà ad adattarsi ai cambiamenti sono anche segni dello svanire dei miti del Southwest. Nelle sue avventure segue un ritmo di arrivo e partenza (o fuga a inganno riuscito) sempre solo e in sordina; la sua più concreta comunicazione è nell'inganno stesso, in cui gli altri sono per lo più avversari. Poche figure qua e là, per lo più disadattate o marginali, gli sono compagne al di fuori da questo duello solitario. "Suggs, avventuriero fanfarone, recita una parte pubblica che vale come contropartita del suo intimo fallimento" (Gorlier XXV). Il narratore con saggia distanza non esprime facili giudizi moralistici. Il rapporto fra Simon e il mondo, espresso attraverso le sue funzioni nella società e nella famiglia e attraverso il confronto con i personaggi minori, via via crea nel corso del romanzo uno spessore e una complessità che invalidano quegli atteggiamenti critici semplicistici, abbastanza consueti nei confronti del comico.

Dopo i primi due capitoli, in cui Simon si difende dal padre – violento, ottuso, fanatico, vanitoso e ignorante, pronto a imbrogliare il figlio – e dalla madre – figura appena accennata, sempre arrendevole nei confronti del figlio – che rappresentano una specie di sgretolamento del concetto di famiglia corrispondente un po' a quanto avviene al picaro, Simon attaccherà la chiesa, l'esercito, la giustizia. L'antagonismo di Simon-picaro verso le istituzioni della società non è solo una posizione individuale. Esprime la sfiducia di chi, come Hooper, avendo vissuto l'esperienza della frontiera, è lontano dagli idealismi, ingenui o ipocriti, di Washington. Hooper non oppone semplicemente la brutalità della frontiera agli strumenti della civiltà, non è così facilmente manicheo. Gli uomini che, nel romanzo, deten-

gono questi strumenti cedono a Simon perché gli sono inferiori: disonesti e sciocchi, imbroglioni e ingenui, vanitosi avidi e incapaci. Solo eccezionalmente si stagliano figure di malvagità ributtante, presentate con sdegno, come Eggleston, incarnazione del bianco sfruttatore, il quale inganna e deruba brutalmente la giovane indiana Litka e suo padre, il capo Sudo Micco. La reazione di Simon è di vendetta e anche di rivalse verso questi tre poteri, vuole dimostrare la propria superiorità (e dignità) in un ambiente in cui la brutalità, la stupidità e l'avidità individuali corrompono e vanificano anche le strutture sociali.

5. *"Who wins it all then, daddy?" (J.J.Hooper)*

È la risposta di Simon all'ammonimento pedante del padre (che ricorda il fieldinghiano Thwackum; Lenz 69), "And don't you know that them that plays cards always loses their money" (Hooper 21), che ribalta una visione morale ed esistenziale tradizionale. Simon dichiara di voler stare, nel gioco delle carte, dalla parte di chi vince, di chi guadagna, di chi sa giocare bene o, presumibilmente, barare bene; l'abilità acquisita e le sue capacità gli impediranno di essere la vittima. È la risposta di chi attraverso le esperienze concrete della vita ha acquisito i modi e i mezzi per la sopravvivenza. Il vecchio Jed'diah crede di "sapere", il giovane Simon impara e agisce. La sua prima seduzione (capp. 1 e 2), che afferma il potere e l'autorità di chi ha capacità reali, avviene capovolgendo i ruoli: Simon, sorpreso a giocare a carte, convincerà il padre che voleva punirlo a lasciarsi andare a una scommessa e con un trucco opportunamente celato da parole rassicuranti e da una finta ingenuità – che in realtà è la caratteristica del padre – vincerà la posta della scommessa ed eviterà le legnate. Questa prima seduzione, paradigmatica, ha la destrezza di un gioco di abilità, condotto con un preciso contrappunto (a ogni mossa del padre corrisponde la sterzata del figlio che condurrà il vecchio Jed'diah nella direzione voluta), ed è anche estremamente simbolica: il diciassettenne Simon si sta difendendo con le proprie risorse da un avversario ottuso e prevaricatore e il premio che vincerà, come nella più fresca tradizione della rappresentazione della ribellione adolescenziale, sarà un cavallo per la sua libertà (Lenz 72). Le parole di Simon vogliono non solo servire da autodifesa ma soprattutto affermare la consapevolezza di sé, delle proprie capacità, della volontà di decidere di sé: "It ain't no use, daddy.... I'm gwine to play cards as long as I live. When I go off to myself, I'm gwine to make my livin' by it. So what's the use of beatin' me about it?" (Hooper 17)

Dallo sfondo umano emerge una fondamentale disonestà, una tendenza alla menzogna e all'inganno. Simon, sfruttando il suo acume e la sua immaginazione, gioca con le debolezze altrui, quasi sempre intese anche moralmente. Si crea nel lettore un certo senso di giustizia poetica che gli fa vedere nella truffa perpetrata da Simon una sorta di punizione (e beffa) del colpevole. Qualche volta è il narratore stesso a suggerire che Simon ha superato i limiti di tolleranza anche morale, come nell'episodio (cap 9) in cui ruba la posta delle scommesse per la scenografica partita di *lacrosse* fra le due tribù indiane, forse l'unico atto veramente crudele di Simon. Qui l'*understatement* è lancinante: "A volley was fired, and when smoke cleared away, the pony was seen struggling in the river, but there were no Indians in sight" (Hooper 110). Normalmente si ha la consapevolezza che il gioco di seduzione del *confidence man*, rivolto sia alla vittima sia ai lettori tenda a risolvere l'episodio in un puro, astratto divertimento, soprattutto per la forma con cui viene effettuato. Con tempismo, sicurezza, leggerezza, Simon entra nel suo ruolo. "Outcheating the cheater" è ogni volta la sua sfida, che lo mette in una posizione di agonismo piuttosto che di sopraffazione (come appare qualche volta nel picaresco). Il gioco di Simon, la cui posta è la vittoria psicologica e la vincita (un bottino di denaro) deve includere il divertimento, per il lettore e per Simon stesso. Tra gli imbrogliatori, come tra i fessacchiotti (o entrambi insieme) Simon sceglierà la sua vittima, che ci casca sempre: "a hypocritical or greedy fool who gets what he deserves" (Oriard 22), uno sciocco che, pare di capire da questo panorama umano che emerge dal testo, nell'ambiente della frontiera, dove notoriamente non mancano furbi e avidi, non avrà vita facile o semplicemente non potrà sopravvivere. Anche questa è una scelta realistica da parte di Hooper. "The victim's own fear and avarice give Simon the opportunity to speculate on him" (Lenz 76): il personaggio Jones, come tanti, si candida a vittima perché vede rispecchiata negli altri la propria disonestà e per questo li teme. Quando Simon affermerà che "honesty is the best policy" (Hooper 37) sarà un apparente paradosso: Simon alla vittima prescelta non racconta complesse bugie, sarà essa stessa a interpretare erroneamente le parole di Simon (per l'ansia di attribuire loro il proprio intenzionale significato). Paradossalmente, appunto, è attraverso la propria onestà che la vittima potrebbe "salvarsi"... Simon lascerà fare, da astuta creatura dell'Old Southwest.

"Simon adapts himself to and takes advantage of public expectation" (Justus 230) in una sorta di naturalistico adattamento all'ambiente. Benché nella scelta delle vittime ci sia una demolizione dell'ordine costituito, l'intento non sembra essere quello della critica

sociale, ma di provocare il divertimento e suggerire una visione che ha al fondo un tono beffardo e amaro, quasi melvilliano (*Confidence-Man*) o twainiano (N. 99, *The Mysterious Stranger*, "The Man That Corrupted Hadleyburg"). La serie di truffe non costruisce, con la punizione degli ipocriti, un mondo migliore, ma lascia dietro di sé terra bruciata, senza salvare nessuno. Le vittime disoneste sono punite da un disonesto più astuto. L'incalzare degli episodi, la percezione dello scivolare nella vecchiaia, nell'impossibilità di difendersi e di sopravvivere, non lascia pietà o simpatia per quasi nessuno. Vincitori e vinti (anche qui si sente una forte somiglianza con il clima del picaresco) passano con le loro debolezze e furbizie, con pochissima innocenza (intesa come assenza di colpa – la dabbenaggine, invece, non è garanzia di onestà), si sostituiscono altri giochi, altre schermaglie. La figuraccia di Simon nei confronti della concupita bellezza rustica ("The Muscadine Story") fa presagire che il suo ruolo, come in questo episodio, si andrà ribaltando in quello di beffato, ingannato, derubato, vittima insomma, forse non proprio per una sorta di giustizia poetica ma per una naturale trasformazione della vita, come l'invecchiamento. Il tono pessimistico di Hooper, in un'opera in gran parte di leggero e assoluto divertimento, pare preludere all'annientamento della Guerra Civile verso cui il Sud sta inesorabilmente scivolando. Si cancellerà il Sud e il mondo di Simon Suggs e vi perirà lo stesso Hooper.

Quella di Simon non è un'azione moralizzatrice, ma nelle sue vittime devono esserci delle colpe, delle caratteristiche negative. Dennis e Pullum nel racconto "The Widow Rugby's Husband" sono deboli (un aspetto che può essere anche positivo, come nella generosità di Dennis verso Simon o nella preoccupazione – non solo di buscarle – di Pullum per la moglie). Sono docili e spaventati dalle loro mogli, non onorevolmente ma in maniera codarda, spegnendo in quella paura la propria personalità. C'è in loro un sorta di disonestà, di sotterfugio, di meschinità – realistica e per così dire rassicurante: queste vittime, tutto sommato, non dobbiamo compiangerele troppo. Se l'atto di Simon è pur sempre condannato dalla legge e dalla morale, i suoi sprovveduti comparì non hanno fatto nulla per assicurarsi la sopravvivenza. O forse hanno fatto abbastanza per cadere nella rete di Simon.

La seduzione del *con man*, per essere credibile, perché ci si fidi di lui, deve essere attraente, deve conquistare, dopo aver fatto cadere le difese, a un qualche livello personale. Simon capta di volta in volta il comportamento adatto a un determinato ambiente, e nei confronti di determinate persone, poi si trasforma adottando una personalità ad hoc. Il gioco di seduzione è attento, anche nell'uso di

un linguaggio estremamente sensibile al momento adatto, come una musica d'accompagnamento appropriato, suonata per produrre gli effetti emotivi voluti (si tratta spesso di lasciar credere e assicurare, come quando Simon si rivolge a degli sciocchi trattandoli come persone intelligenti). "Suggs is a nice man in his talk" (Hooper 167): la parola e la retorica del *con man* sono strumenti essenziali; Simon si identifica con l'uso della parola che nella sua bocca diventa un materiale duttile, modificato da tono, gesti ed espressioni del viso che sottolineano, trasformano, capovolgono, mettono in dubbio ciò che le parole esprimono. Simon è il retore, colui che convince, l'uomo della pubblicità. Con la parola crea mondi inesistenti, che rimangono in piedi, come fondali di cartapesta, attraenti, per il breve tempo che dura il racconto. Ma, aggiunge Mrs.Dennis, "Smooth talk never paid for flour and bacon" (Hooper 168): le vittime di Simon e del suo *smooth talk*, invece, devono pagare, anche come compenso per aver partecipato alla rappresentazione della truffa.

Nell'episodio del *camp meeting* si mette spietatamente in chiaro che la religione è solo una mascheratura ipocrita: la sostanza sono la caccia al denaro (altrui), esibizionismo e vanità, abbracci rubati e mascherati. In questo contesto Simon utilizza molto scopertamente un linguaggio da casa da gioco ma, ironicamente, senza suscitare percettibili reazioni nei predicatori. L'assimilazione qui è sottile, Simon si adatta allo *spirito* della cosa (la volgarità, l'avidità, l'ipocrisia dei predicatori), è più diretto: come dicono certe leggende sui personaggi della malavita, non può fare a meno di svelarsi un po', di lasciare tracce qua e là, in un gioco sottile e ironico con le sue sciocche vittime. Il narratore è consapevole dello scarto e ce lo comunica apertamente (p.es. "Said Simon, still indulging in his favourite style of metaphor..." Hooper 122).

La seduzione che Simon intraprende è una complessa e attenta costruzione, collegata con la tradizionale commedia degli errori per l'uso dell'equivoco, di travestimenti, scambi di persona, complicazioni, agnizioni (Lenz 78). Usa parole, gesti, sguardi, suoni ed espressioni con l'attenzione di un attore, attento a suggerire senza affermare, lasciando che la vittima finisca con l'interpretare secondo la propria volontà. Come un attore, piange e gioca sugli effetti delle sue vere lacrime ("give effect to the scene..." Hooper 58), usa il protocollo dell'amicizia ("shake hands", "look in the eye", con offerte di fedeltà, di sincerità e di aiuto) per svuotarla, si abbandona a sottili giochi basati sul fingere di sbagliare, sul non capire, sull'ambiguità dell'equivoco ("wickedly seeming to blunder..." Hooper 63).

Simon combina la casualità con una consapevole manipolazione cogliendo senza esitazione l'opportunità e adattandosi alla circo-

stanza, spingendo poi la situazione nella direzione voluta. Le sue qualità non vengono sminuite dal narratore, ma sottolineate con ironia: "Any fool, he (Simon Suggs) reasoned, could speculate if he had money. But to buy, to sell, to make profits, without a cent in one's pocket – this required judgment, discretion, ingenuity – in short, genius!"; "What's a reasonable man to do? Ain't I been workin' and strivin' all for the best? Ain't I done my duty?" (Hooper 31,169). L'affermazione assurda è in realtà indice di una consapevolezza più profonda dello stato delle cose. La tanto condannata separazione tra narratore colto e personaggio vernacolo, con conseguente divario morale, in realtà sfuma in una visione più complessa e consapevole: il narratore diventa piano piano parte del gioco di verità-apparenze di Simon, in quanto compilatore di una biografia per un candidato elettorale, notoriamente un ambiguo miscuglio appunto di verità e apparenze; e Hooper, tirato in ballo in prima persona alla fine del romanzo come destinatario di una lettera di Simon, si schiera onestamente, portando con sé i lettori, sul palcoscenico del mondo umano di Simon, ancora una volta accentuandone il realismo di fondo: siamo tutti un po' *con men*, a seconda dell'opportunità, o vittime, una volta ingannatori e una gabbati, né troppo furbi né completamente sprovveduti.

"Well, mother-wit kin beat book-larnin' at *any* game.... Human natur' and the human family is *my* books..." (Hooper 49): Simon è picarescamente orgoglioso delle sue capacità (anche secondo la convenzione anti-intellettualistica della frontiera), in contrasto con la visione tradizionale e moralistica che lettore implicito e lettori reali possono avere di un *con man*. Ma i lettori di Hooper sono un po' come il pubblico nelle gesta di Simon: tutti potenziali vittime e imbroglioni, spesso entrambi. La vanità sciocca e non sostanziata è invece quella di personaggi come James Peyton, il presunto nipote, che, trionfo per il favore di Suggs, "turned his head to see whether the company noted it" (Hooper 60): la compagnia infatti nota l'attenzione di Simon alias Colonel Witherspoon per il giovane, ma sarà anche spettatrice di ciò che in realtà sta accadendo e di cui non si accorge nessuno: Simon sta beffando e derubando l'ingenuo e vanitoso ragazzo e tutta la compagnia.

...These figures inhabit a symbolic frontier where opposed pressures intersect and intermingle. Thus the fool, lording over his bauble, forms an ambiguous doppelganger of the king ruling his court, and the confidence man, who abuses frontiersmen, functions as an analogue of those Americans who exploit the frontier. Thus the confidence man embodies and recapitulates the continuous struggle between order and chaos in nineteenth century America. A child of the frontier, the confidence man embodies its ambiguities; ruled by these ambiguities, he is also defined by the

frontier and bound to it. Temporally and spatially, the confidence man symbolizes in a conventional literary form the flush times in the new country. (Lenz 74-75)

La presenza di Simon crea nell'ambiente in cui entra una tensione apparentemente positiva (corrispondente al credergli e al cadere nell'inganno), in un secondo tempo negativa, di condanna, quando i gabbati scoprono la verità e la propria dabbenaggine, il danno e la beffa; questa tensione, insolita in un'opera comica, si rileva nel tono con cui è dipinta la realtà di questa frontiera: un mondo disincantato e duro, di lotta per la sopravvivenza e di sopraffazione, ma anche nella visione della vita qual è generalmente espressa dagli umoristi dell'Old Southwest, franca e priva di illusioni, senza sogni e senza eroi.

6. *"Into an imperfect world and into the confusion of life (play) brings a temporary, a limited perfection."* (Johan Huizinga)

"For Suggs is, after all, the old picaro reborn as the frontier confidence man" (Cox in Rubin 107). Il mito picaresco spagnolo, già passato attraverso varie trasformazioni nelle letterature europee, riemerge sotto le spoglie di un personaggio autoctono, tutto americano, nato dalle particolari caratteristiche dell'ambiente della frontiera e ridefinito come *con man* dalla sua attività. Ma come è rappresentato nel personaggio di Suggs partecipa anche delle archetipiche qualità del briccone o *trickster*, agente del disordine:

Disorder belongs to the totality of life, and the spirit of this disorder is the trickster... His function in an archaic society, or rather the function of his mythology, of the tales told about him, is to add disorder to order and so make a whole, to render possible, within the fixed bounds of what was permitted, an experience of what is not permitted.

Picaresque literature has consciously taken over this function.... In Spain the picaresque novel constituted as a literary genus and remained the sole means of revolt against the rigidity of tradition. (Kerényi in Rabin 185)¹⁵

¹⁵ "Following Kerényi's train of thought, then, we might say that every picaro and picara, themselves role players and shape shifters in their specific fictions, is a metamorphosis of the trickster archetype, which, in turn, has many metamorphoses in many mythologies. In approaching picaresque fiction through the trickster archetype, we not only illuminate its narrative nature both diachronically and synchronically, we also begin to explain the stubborn persistence of *picaresque* in critical and even popular usage well beyond and outside of the historically identifiable and self-conscious tradition of the Spanish *novela picaresca*. It seems that Spain gave us the

Il picaresco, mito e tema, va qui inteso non storicamente (nella forma più “pura” della *novela picaresca* spagnola come canone cronologicamente, esteticamente e tecnicamente caratterizzato, dal *Lazarillo* in poi) ma come un “modo” del narrare, insieme un tono, una visione del mondo, un’espressione ambigua e genuina, una frammentarietà della narrazione indicativa di un’esperienza e di una conoscenza altrettanto frammentarie. Caratteristiche che dicono come questa letteratura abbia oggi una voce viva, se capita nel suo linguaggio. Il tema è chiarito da Ulrich Wicks (in Seigneuret 974) in termini particolarmente vicini alla letteratura americana moderna: “The picaresque is a recurrent literary theme of homelessness and the tension between integration and disintegration, between inclusion and exclusion, embodied in the adventures of a *pícaro*.” Sia la tradizione del *trickster*, sia quella del picaro (e del *confidence man*) vengono viste come il modo di esprimersi dell’agente del disordine con la propria voce, opponendo una propria realtà personale e fantastica (come gli inganni di Simon Suggs) al mondo istituzionalizzato. Simon fa parte di questo sforzo di una realtà rifiutata (socialmente, moralmente, esteticamente) di inserirsi, anche linguisticamente – con l’articolazione proposta da questa letteratura del Southwest – nel mondo accettato. La struttura stessa delle *Adventures of Simon Suggs* dimostra lo sforzo del personaggio di impossessarsi dell’istanza narrativa, di strapparla al narratore colto della cornice, di imporre la propria lingua e il proprio punto di vista (l’esempio più ovvio è la più volte citata lettera di Simon al narratore. C’è una costante tendenza (che tradisce l’approfondimento e la comprensione di Hooper per il tipo del *confidence man*, non disgiunti, in ultima analisi, da una umana e sorridente simpatia per il personaggio) a trasformare una distaccata serie di schizzi, attraverso un processo di identificazione, in una autobiografia – il mezzo espressivo per antonomasia del picaro, adatto a rivelare al lettore non solo l’autenticità del suo punto di vista e del suo tono, ma anche la complessità della sua manipolazione del lettore, del destinatario, del testo, della sua propria consapevolezza. Simon lascia intuire che la voce di un picaro – e per questo quella di Huck lo è – ha la libertà di dire ciò che chi è più integrato nella rete sociale non può permettersi di lasciarsi dire (per la sua stessa integrazione non *sa* dire); suggerisce livelli di libertà di espressione e autonomia di visione non suggeriti per esempio da ben più accettati scrittori nordisti antischiavisti.

name we needed for the literary form in which the primordial image of the trickster is reenacted and re-perceived from age to age.” (Wicks 343)

Questa libertà di espressione è vicina a quella convenzionale del *fool* del teatro elisabettiano: “Like the figure of the fool in Elizabethan drama, the confidence-man makes his audience – the readers, not his victim – laugh, but it is laughter always tinged with anxiety: he who laughs at the fool’s antics also laughs at himself, for the fool symbolically mirrors folly to which every man is prone.” (Lenz 74)

L’interpretazione della figura del *confidence man*, che spazia dal mitologico agli elisabettiani al picaresco, s’impenna sulla fondamentale presenza dell’ironia. È attraverso l’ironia che Simon Suggs esprime lo scarto tra lo spumeggiante rubensiano affresco delle gesta del *con man* (ripetute incessantemente, come inevitabili seduzioni di un Don Giovanni) nella vivacità del presente e la consapevolezza dell’assenza di uno scopo per questi giochi che, a parte il vantaggio immediato, non costruiscono nulla, lo lasciano intimamente vuoto, produrranno anzi un inarrestabile effetto di emarginazione. Fuggendo diciassette dalla casa paterna, oltre l’esilarante momentanea sensazione di libertà conquistata e di potere sugli altri e sulla propria vita, aveva scoperto l’esistenza in sé di un vuoto da riempire subito, con un’avventura, prima di avvertirne il gelo. La ripetizione della fuga dopo ogni bravata è quanto dà forma alla sua vita; lasciare la costruzione creata dal suo inganno e ricominciare in un’altra città con altre vittime diventa una metafora del movimento della colonizzazione. La frontiera si va spostando a ovest, cambia il modo di vivere e di essere, scompaiono i personaggi e l’esistenza stessa stessa di un villaggio o di una regione. È quasi un ciclico ritorno del territorio alla *wilderness* dopo la colonizzazione, un fisico reinselvatichirsi delle campagne. L’urgenza di raccontare la storia della propria vita, usando la lingua assorbita nell’esperienza quotidiana fra emigranti e coloni di passaggio, nel dolceamaro mondo dell’inganno, attraverso la registrazione del narratore colto (che osserva, con distacco ma comprensione, l’esibizione del *con man*) diventa l’eterno sforzo di conservare qualcosa di sé.

L’ambiente americano è qui caratterizzato soprattutto da un senso di precarietà dell’edificio della civilizzazione che i coloni vogliono (o credono di) costruire; la frammentarietà della visione di Simon, la stessa struttura episodica del racconto, il finale aperto, acuiscono questa pervadente critica dell’attivismo entusiastico della frontiera, in modo più distruttivo che attraverso la satira o la denuncia. C’è una serie di intuizioni e minacce di pericoli, avvenimenti spazzanti, atti di violenza che creano uno sfondo, solo qua e là percepibile, della difficoltà, pericolosità, precarietà della vita in cui il *con man* si muove. L’effetto delle allusioni alla violenza storica e all’insicurezza e paura esistenziali costruisce un vago ma reale

“undertone of frontier anxiety” (Lenz 84). La visione senza occhiali rosa che Hooper offre, pur nell’abbandono a un franco umorismo, possiede una serietà e un’onestà che non sempre la letteratura impegnata dell’epoca (alla *Uncle Tom’s Cabin*) in fondo contiene. Lo sguardo con cui Hooper segue questo processo rivela una consapevolezza profonda:

In this, Hooper reveals a new aspect of frontier humor, compassion for the confidence man, which will be fully developed by Harris, Melville, and Twain. The discovery of Simon’s depth, his complexity of character, is Hooper’s own, and implies an ambivalence toward the confidence man and an uncertainty of his identity as a mere comic device. (Lenz 78)

Simon esprime ed è parte integrante di questa frontiera, e nel contempo suo avversario, decostruttore e superatore. Assimilato alla figura archetipica del “briccone” diventa un personaggio universale. La frontiera dell’Old Southwest come la Grecia arcaica: la tendenza alla costruzione di un ordine, alla razionalità, alla legge, alla misura, deve confrontarsi con la consapevolezza e la presenza ineliminabile del disordine. La raggiunta armonia di una voce prelude alla ricerca di un’altra voce attraverso un’opposta disarmonia, che non cancella necessariamente la prima. Hooper se ne rendeva conto mentre, contribuendo alla mitologia del *con man*, raccontava le avventure di Simon Suggs.

Opere citate

- BLAIR, WALTER. “Traditions in Southern Humor.” *American Quarterly* 5 (1953): 132-42.
- CLEMENS, SAMUEL LANGHORNE. *Adventures of Huckleberry Finn*. New York & London, Norton, 1961
- COX, JAMES M. “Humor of the Old Southwest” in RUBIN, Louis D. Jr. *The Comic Imagination in American Literature*. New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1973 (pp. 101-12).
- CURRENT-GARCIA, EUGENE. “Alabama Writers in the *Spirit*.” *Alabama Review*, 10, 1957, pp. 243-269.
- DEVOTO, BERNARD. *Mark Twain’s America*. Boston, 1932.
- FIENBERG, LORNE. “Colonel Noland of the *Spirit*: The Voices of a Gentleman in Southwest Humor.” *American Literature*, 52:2, May 1981, pp. 232-45.
- GORLIER, CLAUDIO. Introduzione a *Gli Umoristi della Frontiera*. pp. VII-LIX. Vicenza, Neri Pozza. 1967.
- GRAY, RICHARD. *Writing the South. Ideas of an American Region*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- HOOLE, W. STANLEY. *Alias Simon Suggs: The Life and Times of Johnson Jones Hooper*. University, University of Alabama Press, 1952. Introduction by Franklin J. Meine.

- HOOPER, JOHNSON JONES. *Adventures of Captain Simon Suggs, Late of the Tallapoosa Volunteers*. With an Introduction by Manly Wade Wellman. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1969.
- HOPKINS, ROBERT. "Simon Suggs: A Burlesque Campaign Biography." *American Quarterly* 15 (Fall 1963): 459-63.
- JUSTUS, JAMES H. "Hooper, Johnson Jones." *Encyclopaedia of American Humorists*. Stephen H. Gale ed., Vol. 1, New York, Garland, 1988.
- KERENYI, KARL. "The Trickster in Relation to Greek Mythology." in RADIN, PAUL. *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*. (orig. *Der Gottliche Schelen*, 1954) New York, Schocken Books, 1972.
- LENZ, WILLIAM E. *Fast Talk and Flush Times*. Columbia, MO. University of Montana Press, 1985.
- LINK, SAMUEL ALBERT. "Southern Humorists: Longstreet, Baldwin, Hooper, W.T. Thompson, Davy Crockett and Others." *Pioneers of Southern Literature*. Vol. 2. Nashville, M.E. Church South, 1900, pp. 465-545.
- NORTON, M.B. ET AL. *A People and a Nation. A History of the United States*. Boston, Houghton Mifflin, 1986.
- ORIARD, MICHAEL. "Shifting in a New Country: Games in Southwestern Humor." *The Southern Literary Journal*, Vol. XII, Spring 1980, no. 2, pp. 3-28.
- SHARP, ANN WYATT. *The Literary Dialect in the Simon Suggs Stories of Johnson Jones Hooper*. DA, The University of Alabama, PhD, 1981.
- SCHMITZ, NEIL. "Forms of Regional Humor." *Columbia Literary History of the United States*. E. Elliott gen. ed. New York, Columbia University Press, 1988.
- SEIGNEURET, JEAN-CHARLES, ed. *Dictionary of Literary Terms and Motifs*. New York, Greenwood Press, 1988.
- SOMERS, PAUL JR. *Johnson J. Hooper*. Boston, Twayne Publishers, 1984.
- TOGNI, MARIO L. "Flush Times/Hard Times in Alabama: Aspetti della Vita e dell'Opera di Johnson Jones Hooper, Umorista dell'Old Southwest (1815-62)." *Annali di Ca'Foscari*. XXXI, 1-2, 1992, pp. 329-55.
- WICKS, ULRICH. *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions: A Theory and Research Guide*. Westport, Conn., Greenwood Press, 1989.

Eliana Vicari

LA TRADUZIONE LETTERARIA: UN ESERCIZIO DI STILE FRA COERCIZIONE E CREATIVITÀ

Le riflessioni che seguono, suscitate dalla traduzione di *La belle Hortense*¹ di Jacques Roubaud, non intendono porsi come paradigmi ma piuttosto come testimonianze di un'elaborazione intellettuale fra le più coercitive e screditate, quella del traduttore letterario. Nel romanzo preso in esame, gli aspetti più significativi e vincolanti per il traduttore sono risultati essere: da un lato, il lavoro sul corpo semantico, il fenomeno della moltiplicazione delle scritte e delle riprese testuali, il plurilinguismo che pervade l'intera opera; dall'altro, il lavoro sul corpo sonoro, la componente musicale, l'uso massiccio di allitterazioni, assonanze, rime, paranomasie.

Il lavoro sul corpo semantico

Una delle particolarità più appariscenti della *Belle Hortense* è indubbiamente il suo plurilinguismo. Il romanzo, che si configura come un "mélange de fleurs musicales populaires, autant que luxueuses, savantes" (B. H., p. 206)², nasce infatti da un'operazione di intarsio, fusione di diversi strati e registri linguistici, dalla contaminazione fra un lessico letterario, colto, punteggiato di rimandi preziosi, e un lessico familiare, popolare, argotico, vivacissimo e brioso. Non di rado, infatti, stili e toni ben distinti sono compresenti in uno stesso paragrafo o addirittura in uno stesso periodo, dove accanto a voci o strutture sintattiche tipiche della lingua parlata, si trovano espressioni ricercate, parole forbite, di matrice scientifica oppure filosofica. È il caso di questa brevissima frase: "Sinouls *proposa* de lui *casser la gueule*, pourvu que nous lui *tinssions* les pieds et

¹ JACQUES ROUBAUD, *La belle Hortense*, Paris, Editions Ramsay, 1985.

² Con B. H. si rinvia all'opera testé citata.

les bras pendant ce temps" (B. H., p. 231) che racchiude elementi inconciliabili: da un lato l'espressione popolare "casser la gueule", dall'altro la presenza del passato remoto e del congiuntivo imperfetto, relegati – specialmente quest'ultimo – a un uso esclusivamente letterario.

Vista l'importanza del fenomeno, l'analisi che segue sarà quindi incentrata soprattutto sulle differenti manifestazioni del plurilinguismo dell'opera.

Letterarietà e iperletterarietà

Nel romanzo confluiscono lessemi e stilemi tipici del registro elevato, nonché echi di molti autori. *La belle Hortense* è costellata di costruzioni e vocaboli colti, raffinati, talora rari o addirittura arcaici. Se ad esempio termini o sintagmi come "nuitamment" (B. H., p. 32), "corruscant" (B. H., p. 42), "parantèle et avenir" (B. H., p. 102), "augustes flancs" (B. H., p. 93) sono letterari o desueti, altri, come "embrunir" (B. H., p. 68), non vengono nemmeno riportati dai dizionari correnti.

L'autore impiega anche costruzioni di sapore arcaico del tipo "reçu [...] en héritage d'un sien cousin anglais" (B. H., p. 245) oppure tipiche dello stile poetico, ad esempio, "il est" (B. H., p. 226) al posto di "il y a".

Immagini e *topoi* lirici, variamente manipolati, sono accumulati in modo singolare nel ritratto di Ortensia, dove allo stereotipo viene spesso giustapposta una sorta di traduzione prosaica, come quella che figura all'inizio della descrizione: "ses cheveux [...] resplendissaient plus que fils d'or; nous dirons plus précisément qu'elle était presque blonde, d'un châtain clair assez doux" (B. H., p. 139)³.

Tutto il libro risulta inoltre punteggiato di citazioni colte, adoperate generalmente in modo parodico. I fenomeni di intertestualità esterna pongono un dilemma al traduttore: trovare citazioni equivalenti nella letteratura di destinazione oppure conservare quelle del testo di partenza?

Se si opta per la prima ipotesi, si dovrebbe allora effettuare una traduzione transculturale totale. Le reminiscenze letterarie rappresentano infatti solo un aspetto della civiltà francese di cui è imbevuta

³ All'origine del brano testé citato si trova una reminiscenza letteraria. Vedere al riguardo il frammento del ritratto di Isotta, riportato come modello di descrizione in JACQUES ROUBAUD, *Le grand incendie de Londres*, Paris, Editions du Seuil, 1989, p. 127.

l'intera opera, che è ambientata a Parigi, in un quartiere ben preciso, riconoscibile nonostante le deformazioni dei toponimi. La sostituzione di un verso di Vigny con un verso di Leopardi comporterebbe, quindi, una serie di modificazioni consequenziali; la scena andrebbe trasportata in una città italiana e tutti i tratti peculiari della civiltà straniera dovrebbero essere eliminati: così un'*entrée* di cetrioli e funghi diventerebbe un piatto di spaghetti. Questo tipo di traduzione transculturale – sulla cui validità si potrebbe discutere a lungo – nella fattispecie era comunque precluso poiché era già stato tradotto, senza subire questa trasposizione semiologica, *L'enlèvement d'Hortense*⁴, il secondo volume di quella che per il momento è una trilogia dedicata a Ortensia.

Va poi detto che gli echi extratestuali, disseminati in tutti e tre i romanzi, non sono sempre e soltanto di matrice letteraria o francese. Di conseguenza anche ipotizzando di trovare, ad esempio, un equivalente nella lingua d'arrivo del frammento della *Chanson d'automne* di Verlaine, inserito nel terzo tomo⁵, come comportarsi poi con le riprese scespiriane, presenti nella stessa opera, oppure con quelle di matrice filosofica, introdotte nella *Belle Hortense*? Bisogna tuttavia ammettere che, agendo in questo modo, si corre il rischio di privare il lettore del piacere sottile che accompagna la scoperta di una citazione.

D'altronde questo rischio esiste, seppure in grado minore, anche per il pubblico francese. Tanto più che lo scrittore molto spesso altera la fonte e, certe volte, la rimaneggia profondamente secondo le modalità tipiche dell'Oulipo⁶, benché non manchino casi di alterazioni minime o addirittura pressoché impercettibili⁷. Comunque sia,

⁴ JACQUES ROUBAUD, *L'enlèvement d'Hortense*, Paris, Editions Ramsay, 1987. Trad. it., *Il rapimento di Ortensia*, Milano, Feltrinelli, 1988.

⁵ Cfr. JACQUES ROUBAUD, *L'exil d'Hortense*, Paris, Seghers, 1990, p. 60.

⁶ Così accade, ad esempio, per questo riferimento a Agrippa D'Aubigné: "Une rose d'automne est plus qu'une autre exquisite" che diventa nell'*Exil d'Hortense*: "Un coqu'licot d'décembr' est plus qu'un autre exquis", op. cit., p. 112.

⁷ La correzione formale più esigua compare forse nel terzo volume consacrato all'eroina (cfr. *L'exil d'Hortense*, p. 14), dove un riferimento a Mallarmé è stravolto grazie all'introduzione strategica di una semplice virgola. Un celebre verso del sonetto *A la nue accablante tu* viene reimpiegato da Jacques Roubaud nella descrizione di una vasca da bagno, definita: "basse, de basalte et de lave". L'aggiunta del segno di interpunzione cambia completamente il senso dell'originale e consente una duplice isotopia poiché "basse" diventa aggettivo nel romanzo, pur conservando in modo virtuale e implicito il suo significato iniziale. Se si riconosce la citazione, non si può rinunciare a riprodurre l'intervento dell'autore, perché ciò impedirebbe ad altri – pochi o tanti che siano – di provare la gioia intellettuale e il senso di complicità con lo scrittore suscitato dalla scoperta. Anche perché, nella fattispecie,

questi echi, spesso inseriti in contesti sorprendenti, contribuiscono alla produzione del senso nell'opera di Roubaud, dove assumono un valore nuovo, anche grazie alle manipolazioni. Il tentativo di conservarle non è dunque ozioso, sebbene l'uso e la variazione di materiali letterari rappresentino soltanto un aspetto di un ben più vasto lavoro di trasformazione del *notum* in *novum*, effettuato a tutti i livelli linguistici.

Nella *Belle Hortense* le reminiscenze risultano tanto più divertenti quanto più il contesto in cui vengono inserite è lontano da quello di provenienza. In questo romanzo lo scrittore riutilizza, ad esempio, un verso della *Maison du Berger* di Vigny, per spiegare il motivo per cui Eusèbe – uno strano “voyeur” – passa le sue giornate a sbirciare soltanto una categoria ben precisa di donne: le turiste. La sua predilezione per le turiste è dettata dall'inconscia adesione al motto del poeta “aimez ce que jamais on ne verra deux fois” (B. H., p. 16). Nel testo di Vigny queste parole condensavano tutta la tematica del poema romantico, in cui veniva contrapposta la natura indifferente ed eterna alla donna condannata all'effimero.

Ma vi sono citazioni ancor più sorprendenti. A un certo punto Roubaud afferma che se qualcuno avesse chiesto al gatto del romanzo, Alexandre Vladimirovitch, la ragione per cui si lasciava accarezzare esclusivamente da Veronica Boillault, questo avrebbe probabilmente risposto: “Parce que c'était elle, parce que c'était moi” (B. H., p. 33), riprendendo e variando la frase celebre con cui Montaigne motivava la sua amicizia per La Boétie.

Nella scena finale degli amori di Ortensia, una vera e propria scena teatrale, l'eroina separandosi dal suo principe-scassinatore, non poteva invece che citare gli alessandrini di Racine: “Dans un mois, dans un an comment souffrirons-nous s..... que tant de montagnes me séparent de vous.” (B. H., p. 240), eco deformata però riconoscibilissima delle parole di Bérénice nell'omonima tragedia del grande autore classico.

L'italiano si dimostra stranamente generoso. L'equivalente letterale di “basse” è infatti “bassofondo”, la cui provvidenziale variante grafica “basso fondo” permette di mantenere il gioco raffinato della doppia lettura possibile. Nella malaugurata ipotesi che questo lessema non figuri in nessuna traduzione italiana della poesia, il sintagma “di basalto e di lava” dovrebbe bastare a innescare il rimando nel lettore che conosca Mallarmé. Nella versione sarebbe però necessario giustapporre un sostantivo maschile alla parola “vasca” ovvero sostituirla con l'accrescitivo “vascone”, giustificato dalle dimensioni di “quarante et un mètre carrés” della “baignoire” (cfr. *L'exil d'Hortense*, p.14).

Vi sono, inoltre, altri riferimenti a Racine, Baudelaire, Pascal, Queneau, Brassens, a gag famose come quella che si trova anche nel *Petit Prince* di Saint-Exupéry, e che ricompare in questi termini nella *Belle Hortense*:

“– Je bois pour oublier [...] / – Oublier quoi? / – Oublier que je bois.” (B. H., p. 120).

Non mancano nemmeno le riprese testuali interne, le autocitazioni, né i rimandi virtuali a testi di scrittori famosi, come nel caso della descrizione della tempesta equinoziale in cui l'autore invita il lettore a rifarsi a Victor Hugo e Conrad per maggiori particolari.

Nella traduzione i fenomeni di intertestualità esterna sono stati resi nel modo più fedele possibile: sono state riprodotte le variazioni di Roubaud ed è stata data una versione quasi letterale dell'autore citato per consentire di riconoscere la reminiscenza sia a chi ricorda la fonte sia a chi ne ha letto una delle versioni italiane.

Lingua familiare e popolare

Gli elementi letterari e iperletterari disseminati lungo tutto il romanzo rappresentano però soltanto una tessera del mosaico, e sono inseriti in un tessuto linguistico ricco di espressioni tipiche del registro familiare o addirittura popolare. La traduzione del francese che sarà definito, per comodità, orale o parlato⁸ implica un approccio e un tipo di lavoro particolari poiché è spesso necessario allontanarsi dalla lettera per conservare nella lingua d'arrivo la vivacità dell'originale, che altrimenti andrebbe perduta. Quel che conta è ricreare, attraverso vari espedienti, l'impressione di oralità e di immediatezza che si prova leggendo il testo di partenza.

Talvolta è arduo trovare l'esatto equivalente italiano di lessemi diffusissimi nel francese parlato. Non esiste una traduzione perfetta, pienamente soddisfacente di parole come “boulot”, “pot”, “bouffer”, che sono ormai quasi prive di connotazioni sociali negative e sostituiscono puntualmente nella lingua orale i sinonimi “travail”, “verre”, “manger”.

Per non appiattire il testo a volte ci si può servire di espressioni peculiari dell'italiano familiare, anche se meno comuni; altre volte si può ricorrere a procedimenti di compensazione.

⁸ Non è semplice, infatti, individuare l'esatta appartenenza di una parola a un registro; c'è, in proposito, molta fluttuazione anche nei vocabolari, sia italiani che francesi, e l'oscillazione diventa ancora più evidente per la definizione “volgare”, legata a interpretazioni soggettive.

Così, ad esempio, la frase “les premiers clients, *les lever-tôt*⁹, étaient déjà partis vers leurs *boulots* respectifs et les autres n'avaient pas encore mis le nez dehors” (B. H., p. 47) è stata resa con “i primi clienti, *quelli più mattinieri*, erano già andati a *guadagnarsi la pagnotta* nei rispettivi posti di lavoro e gli altri non avevano ancora messo il naso fuori dalla porta” (B. O., p. 36)¹⁰. “Lever-tôt”, deformazione di “lève-tôt”, poteva essere tradotto con la perifrasi “quelli costretti alle alzatacce” ma questa soluzione avrebbe appesantito il periodo. Quanto alla locuzione popolare o familiare “guadagnarsi la pagnotta”, se per frequenza nell'uso non corrisponde perfettamente al vocabolo “boulot”, ha almeno il merito di poter essere applicata a qualunque tipo di lavoro, di essere priva di connotazioni peggiorative, mentre espressioni come “andare/mettersi allo sgobbo”, “sfacchinare”, “sgobbare” implicano sforzo, fatica, e sono più vicine al verbo “bossier”.

Per contro una frase come “*Bordel de bordel, je n'arrive pas à les obliger à avoir un peu d'ordre dans cette foutue baraque!*” (B. H., p. 109) è stata tradotta avvalendosi di meccanismi compensativi. In essa figurano: l'imprecazione popolare “bordel” abbastanza ricorrente, di cui esistono anche varianti più volgari; il lessema “foutu”, participio passato di “foutre”, ugualmente definito popolare dai dizionari, spesso reso nella nostra lingua con “fottere” benché i due verbi non coincidano affatto per connotazione e distribuzione¹¹; e la voce “baraque”, che sostituisce “maison” nella parlata familiare, senza alcuna sfumatura negativa¹², di cui non abbiamo trovato un equivalente soddisfacente in italiano. Visto che era impossibile mantenersi fedeli ai valori semantici, si è tentato nella fattispecie di conservare almeno il ritmo e il tono dell'originale: “*Maledizione, stramaledizione, se ne fregano di quello che dico e non la smettono di incasinare questa dannatissima casa!*” (B. O., p. 81).

In qualche occasione, poi, sono stati impiegati termini dialettali. Ciò è avvenuto, ad esempio, nella traduzione della frase: “*Rentre ton bide, gros père, lui disait Armance*” (B. H., p. 245). Il corrispettivo popolare di “bide” è indubbiamente “trippa”, nondimeno “Tieni

⁹ I corsivi sono sempre nostri.

¹⁰ Con B. O. viene indicata la traduzione italiana di *La belle Hortense*, vale a dire *La bella Ortensia*, Milano, Feltrinelli, 1989.

¹¹ In francese si dice correntemente: *La mayonnaise est foutue. Quel foutu caractère! Qu'est-ce que tu fous là? Où est-ce que tu as foutu mon journal?*

¹² Sebbene il *Petit Robert* ne dia la seguente definizione: “casa mal costruita, poco solida, scomoda”, in realtà questo termine può benissimo designare un'abitazione decorosa, perfino una villa.

dentro la *panza*, paparone, gli diceva Armance” (B. O., p. 179) risulta più credibile e funziona meglio di “tieni dentro la trippa”.

Il registro di lingua familiare non prevede soltanto l'uso di un certo lessico, ma comporta ovviamente particolarità grammaticali ben precise. Nella *Belle Hortense* si ritrovano anche a questo livello alcune caratteristiche salienti del francese informale vale a dire: l'uso della forma interrogativa fatta tramite la sola intonazione della voce (tu viens?); la soppressione della particella “ne” nella frase negativa (je veux pas); la sostituzione del pronome “tu” con “t” (t'as pas encore fini?); l'uso del “futur proche” che nella lingua parlata tende a soppiantare il futuro regolare (cet été, je vais partir au Maroc); l'anticipazione o la ripresa del sostantivo tramite un pronome pleonastico (tu en as de la veine!); l'impiego enfatico e massiccio dei pronomi tonici (moi je); l'uso delle preposizioni in costruzione assoluta, non seguite dal complemento (j'ai pris mon parapluie et je suis sortie avec).

Un'eccessiva fedeltà alla lettera comporterebbe l'eliminazione di aspetti importanti del testo. Così accadrebbe per l'omissione della particella negativa “ne” il cui valore sociolinguistico andrebbe fatalmente perduto in una traduzione letterale, ma che potrebbe essere conservato in una versione più libera. Ancora una volta le peculiarità orali delle due lingue non coincidono perfettamente e non si può contare quindi su ricette già pronte, applicabili in ogni contesto. È pertanto necessario trovare la soluzione caso per caso, sfruttando le potenzialità diverse dell'italiano parlato e attingendo ai fenomeni generalizzati che lo contraddistinguono.

Ad esempio la frase “*ça a au moins cent ans, ce tableau*” (B. H., p. 19), caratterizzata dalla presenza del pronome “ça” – impiegato nella lingua familiare per anticipare il soggetto – è stata resa con “ha almeno cent'anni *sto* quadro” (B. O., p. 16) in cui appare la variante familiare e popolare dell'aggettivo dimostrativo.

Per tradurre invece “mon papa est le plus grand, mon papa a un grand couteau et *il coupe les viandes avec*” (B. H., p. 186), in cui la preposizione “avec” assume la funzione di avverbio, è stato introdotto il pronome pleonastico “ci”: “il mio papà è il più alto di tutti, il mio papà ha un coltello grande grande e *ci taglia la carne*” (B. O., p. 137).

Anche per riprodurre, nella lingua d'arrivo, lo scarto dovuto all'ellissi della particella “ne” è stato necessario ricorrere a diversi stratagemmi. Spesso è stato usato il rafforzativo familiare “mica” (di cui esistono le varianti “un'acca”, “un fico” o il più popolare “un tubo”), come in questo caso: “Remarquez, *je dis pas qu'ils font pas ça bien, mais quand même!*” (B. H., p. 19) “Guardi, *non dico mica*

che non li sappiano fare bene, ma insomma!” (B. O., p. 16).

Altre volte, per dare l'impressione di oralità, è sufficiente inserire vocaboli oppure locuzioni particolari, come in questo intervento del narratore “*Dans mon métier, il faut savoir placer de belles phrases, c'est pas l'Auteur qui l'aurait trouvée, celle-là!*” (B. H., p. 21) “Nel mio mestiere, bisogna saper mettere qualche bella frase al posto giusto e *l'Autore se lo sogna di trovarne una così!*” (B. O., p. 17).

È stato sfruttato lo stesso espediente per ricreare il tono della lingua parlata di questa frase “*Le chiendent, [...] Louise, c'est pas quand il y a pas de suspect, c'est quand il y a pas de mobile!*” (B. H., p. 144), che nella versione italiana suona così: “Louise, [...] non importa se non c'è neanche un sospettato, ma se manca il movente, allora sì che sono guai grossi!” (B. O., p. 107).

Inoltre, in certi casi, sono stati impiegati i pronomi pleonastici che spesso anticipano i complementi nel registro familiare. Ad esempio, la battuta: “*T'en fais pas, Anselme, tu trouveras la solution, tu trouves toujours!*” (B. H., p. 147), è stata tradotta con: “Dai, non prendertela, Anselme, *la troverai la soluzione, la trovi sempre!*” (B. O., p. 109).

Sono stati, infine, adottati procedimenti analoghi anche per rendere lo sfogo del direttore della collana, innervosito dalle continue intromissioni dell'autore e del narratore: “ [...] *vous allez pas arrêter? Qu'est-ce que les lecteurs en ont à foutre de vos histoires?*” (B. H., p. 227), dove abbondano gli elementi tipici del parlato – interrogativa fatta tramite l'intonazione della voce, omissione della particella “ne”, uso del verbo “foutre” e del pronome pleonastico “en” –. Nella versione “[...] *la volete piantare? Cosa gliene frega ai lettori delle vostre storie?*” (B. O., p. 167), figurano infatti, oltre alla forma pronominale pleonastica “gliene”, i lessemi familiari o popolari “piantare” e “fregare”.

Il livello linguistico

Jacques Roubaud non si limita però a fondere registri e stili, ma inserisce nel romanzo anche frammenti di un livello linguistico tipico delle persone poco scolarizzate. Mentre il registro è legato alle circostanze, alla situazione della comunicazione – uno stesso locutore può possederne più d'uno –, il livello di lingua dipende dal grado di istruzione del parlante.

Un campione esemplare, in proposito, ci viene offerto dalla lettera di Marguerite, la presunta amante del principe Gormanskoi:

“C'est de l'*hosto* que je t'écris, mon pauvre Gogor, je ne sais pas ce qui m'a pris encore, *c'est des maladies que ça se voy' pas quand c'est ça qu'y a*, alors je suis à l'infirmerie de la prison de l'abbé-faria.” (B. H., p. 198).

Il testo, che si ispira a una canzone di Aristide Bruant¹³, condensa parecchi elementi popolari o scorretti, e cioè: il vocabolo argotico “hosto”; il sintagma “quand c'est ça qu'y a”, che comporta l'omissione del soggetto impersonale, frequente nel parlato; e infine l'espressione “des maladies que ça se voy' pas”, che presenta oltre all'uso del familiare “ça” e all'eliminazione della particella “ne”, un errore di ortografia “voy” e uno di grammatica. Il solecismo “que ça”, impiegato al posto del pronome “qui”, è ricorrente nel francese popolare, il quale tende a ridurre i molteplici relativi all'unica forma “que”, spesso confusa con l'omofona congiunzione e quindi combinata con un pronome.

Il tentativo di riprodurre questo livello linguistico è stato attuato attingendo al lessico familiare e popolare, voci del tipo “beccare” o il rafforzativo figurato “cavolo” oppure la forma del dimostrativo “sto”, “sta”. Prendendo poi spunto dal fenomeno ricorrente di deformazioni frutto di un'arbitraria estensione analogica, è stato inserito nella versione il vocabolo “infermeria”, coniato sul modello di “infermiere” nonché il sintagma “quando che”, simile a numerosissime congiunzioni composte e locuzioni congiuntive. Sebbene quest'ultima forma non sia diffusa in tutto il paese, è stata impiegata ugualmente perché registrata in alcuni dizionari e sicuramente adoperata in Veneto. Lo stesso dicasi per la locuzione “non so cosa che”, in cui al pronome interrogativo improprio e familiare, è stato aggiunta la congiunzione “che”.

Il risultato complessivo della traduzione è il seguente: “Ti scrivo dall'ospedale, povero il mio Gogor, *non so cosa cavolo* mi è capitato *sta* volta, *quando che ti becchi ste* malattie non sai mai *cosa che hai* perché da fuori non si vede niente e così sono nell'*infermeria* della prigione dell'abbé-faria.” (B. O., p. 145).

Idiomatismi – frasi fatte – proverbi

Il plurilinguismo che caratterizza il romanzo si manifesta anche attraverso l'uso massiccio di frasi fatte, locuzioni, espressioni stereotipate, proverbi, formule, che appartengono al patrimonio comune di

¹³ Citata *infra*.

un popolo e che raramente possono essere trasferite in modo automatico da una lingua all'altra. Nell'opera abbondano gli idiomatismi sul tipo di "il te tiendra la jambe" (B. H., p. 233) "ti attaccherà un bottone" (B. O., p. 171) o "tous ceux [...] qui ne lui arrivent pas à la cheville" (B. H., p. 260) "tutti quelli [...] che non sono neanche degni di lustrargli le scarpe" (B. O., p. 291) o ancora il familiare "L'Auteur a bonne mine" (B. H., p. 225) reso con "Ci fa proprio una bella figura l'Autore" (B. O., p. 166).

In brani come questo: "Il avait [...] confié ainsi quelques-uns des secrets du métier au père Sinouls, alors célibataire et débutant: *ils n'étaient pas tombés dans l'oreille d'un sourd.*" (B. H., p. 41), il problema sta tutto nel riconoscere il modo di dire usuale in francese per poterlo rendere, quindi, con un corrispondente altrettanto usuale in italiano: "[...] aveva confidato alcuni segreti del mestiere al vecchio Sinouls, allora scapolo e alle prime armi, *che ne aveva fatto tesoro.*" (B. O., p. 31).

Ugualmente, a una combinazione prevedibile di lessemi come "être dépassé par les événements" (B. H., p. 52), deve fare pendant nella lingua d'arrivo un sintagma preconfezionato sul tipo di: "trovarsi in balia degli eventi" (B. O., p. 40).

Maggiori difficoltà di traduzione comporta, ad esempio, questa formula di giuramento, pronunciata stranamente da un ispettore: "Croix de bois, croix de fer, si je mens je vais *en enfer*" (B. H., p. 58). La frase presenta oltre alle rime "croix-bois", "fer-enfer", la ripresa del suono "en" in "mens-en-enfer". Bisognava, dunque, trovare un equivalente familiare, infantile, dotato di un certo ritmo; abbiamo optato per "Lo giuro su Dio, sulla Vergine Maria e se dico una bugia che il diavolo mi porti via" (B. O., p. 51) che comporta fra l'altro le rime "Maria-bugia-via" e la coppia paronomastica "Dio-dico" che allittera anche con "diavolo".

Molto spesso poi, nella *Belle Hortense*, le locuzioni convenzionali appaiono manipolate, deformate e danno luogo a creazioni originali. Per rivitalizzare le espressioni stereotipate Jacques Roubaud ricorre a vari procedimenti. Alle volte introduce spiegazioni che attirano l'attenzione sul significato letterale delle parole, come in questo caso: "Hortense [...] *se trouva nez à nez (quoique avec une distance décente entre les nez)* avec le jeune homme de l'autobus T" (B. H., p. 125) "Ortensia *si era trovata faccia a faccia (benché a una distanza decente dalla faccia)* con il giovane dell'autobus T" (B. O., p. 93). Altre volte riadatta sintagmi convenzionali per renderli più appropriati al mondo animale, come quando dice che un cane, spaventato a morte dal gatto del romanzo, "n'osait presque plus *mettre une patte dehors*" (B. H., p. 31) "non osava quasi più *mettere zampa fuori di casa*" (B. O.,

p. 25), oppure quando afferma che il repentino risveglio del filosofo Orsells costringe Alexandre Vladimirovitch e Tioutcha a interrompere il loro “patte à patte” (B. H., p. 252), il loro “zampa a zampa” (B. O., p. 184), espressione coniata sul modello di “tête-à-tête”.

Tale espediente è frequentissimo nell’opera. L’autore si compiace infatti nel rinnovare i cliché, inserendo elementi imprevedibili in una catena di parole prevedibilissime. Così dopo il sintagma “traite des”, ci si potrebbe aspettare “des Noirs, des nègres, des Blanches, des femmes”, ma certo non “des touristes” (B. H., p. 192). Eppure, conoscendo il contesto, è chiaro che Eusèbe può preoccuparsi soltanto di un’eventuale tratta delle turiste, visto che il loro “studio” è la sua unica occupazione.

La stessa sorpresa si prova leggendo che i genitori di Ortensia sono ben lungi dal trovarsi in ristrettezze finanziarie perché appartengono al fior fiore “de la Haute Charcuterie” (B. H., p. 80) che non è l’alta finanza, né l’alta moda e neppure l’alta società, bensì l’Alta Salumeria.

Un ulteriore esempio di rinnovamento di segmenti linguistici fissi è fornito dalla descrizione di un’uggiosa giornata invernale, dipinta in questi termini: “C’était [...] une de ces journées sans couleur, *en gris et blanc*” (B. H., p. 57). Ovviamente nella traduzione è stato necessario invertire l’ordine delle parole perché il modello italiano è “in bianco e nero”, mentre quello francese è “en noir et blanc”.

In altri casi Jacques Roubaud ringiovanisce vecchi proverbi come quando spiega che, sebbene le gemelle Orsells fossero delle piccole pesti, le gemelle Sinouls erano perfettamente in grado di tenerle a bada, non per niente si dice: “à jumelle jumelle et demie” (B. H., p. 205). Malgrado le sostituzioni semantiche, la struttura nota resta riconoscibile e permette di risalire all’espressione “à trompeur, trompeur et demi”, la cui traduzione letterale è “a imbrogliatore, imbrogliatore e mezzo”. Per riprodurre questo tipo di lavoro siamo partiti dal proverbio italiano “chi la fa se l’aspetti” per arrivare a “chi fa la gemella se l’aspetti” (B. O., p. 151).

Talora, infine, lo scrittore contamina più idiomatismi¹⁴ o li accumula all’interno di uno stesso periodo, deformandoli in parte. Ad esempio nella frase “Mais *revenons à nos moutons*, je veux dire à notre *mouton noir*, le dernier chapitre du présent roman.” (B. H., p.

¹⁴ Si veda, ad esempio, l’espressione esilarante “il s’en battait l’oeil jusqu’au coude” (B. H., pp. 173-174), composta dal popolare “s’en battre l’oeil” che significa “infischiarvene”, e da un frammento della locuzione “se fourrer le doigt dans l’oeil jusqu’au coude” che vuol dire “sbagliarsi di grosso”.

264), l'autore accomuna alla formula di antica matrice letteraria "revenons à nos moutons" il sintagma "mouton noir", formato sul modello di "bête noire", "bestia nera"¹⁵. Il tutto è stato reso in italiano con "Ma *torniamo a bomba*, intendo alla nostra *bomba innescata*, l'ultimo capitolo del presente romanzo" (B. O., p. 194) dove l'idiomatismo "tornare a bomba" significa, come quello della fonte, tornare in argomento, mentre il sostantivo "bomba" permette una duplice isotopia conservando l'accezione figurata di "cosa clamorosa" e il senso proprio di "ordigno pericoloso", pronto a scoppiare, suggerito dal participio passato.

Deformazioni – neologismi – parole composte

La creazione di elementi originali, a partire da materiali conosciuti, avviene anche a livello dei singoli lessemi. Molte deformazioni sfruttano la complessità dell'ortografia francese che può trascrivere uno stesso suono in diversi modi, facilitando i giochi tra omofoni. L'italiano invece ha un'ortografia fonetica che di rado consente di riprodurre in maniera soddisfacente l'effetto ludico o polemico del testo di partenza.

Talvolta non è stato possibile conservare lo scarto. Questo è avvenuto, ad esempio, per voci come "pique-nique" di cui Roubaud ha fornito una trascrizione quasi fonetica "piknike", già presente nella lingua d'arrivo.

Qualche volta il "gioco" è stato trasferito su un altro livello, come nella traduzione della frase: "Le père Sinouls faisait tous les montages lui-même, changeait les *connexions*, soudait les *soudures* [...]" (B. H., p. 117), in cui sono state rafforzate le ripetizioni introducendo un secondo poliptoto: "Il vecchio Sinouls faceva tutto da solo, si occupava del montaggio, cambiava e *collegava i collegamenti*, *saldava le saldature* [...]" (B. O., p. 88). Del resto non avrebbe avuto senso mantenere la deformazione: l'alterazione di "connexion" in "connection" sfrutta, infatti, le potenzialità del francese in cui il fono [ks] può essere realizzato da grafemi diversi ("x", "ct", "cc"). Per di più l'ortografia aberrante scelta da Roubaud è logica, giustificata dall'esistenza di parole come "connecteur" o "connecter", conforme quindi a un criterio di semplificazione invocato da molti e in primo luogo da Queneau.

¹⁵ Nonostante la somiglianza, il sintagma "mouton noir" non ha nulla a che vedere con l'espressione italiana "pecora nera", il cui equivalente idiomatico francese è invece "brebis galeuse".

Alcune manipolazioni riguardano, inoltre, termini di origine straniera di cui riproducono la pronuncia deformata in base alle norme del sistema francese. Questo fenomeno, molto diffuso oltralpe, genera spesso incomprensioni: non tutti riescono a intuire immediatamente che [Frœd] e [Froïd] rinviano entrambi al noto psicanalista viennese. In questa categoria rientrano parole come “Neviorck” o “Vikende”, un po’ desuete, rese rispettivamente con “Novaiork” e con la trascrizione fonetica “uichend”, oppure nomi propri come “Neuton” e “Inchtin”, la cui grafia rispecchia la dizione corrente di quelli che per noi sono Newton e Einstein, o ancora un vocabolo come “pedigré” che, modificando l’ortografia inglese, offre un esempio di scrittura fonetica auspicata anche da certi dizionari¹⁶. Altre deformazioni concernono poi parole dotte, altre ancora sono dettate da motivi sonori come accade in questo passo del testo: “On sortit les gâteaux: il y avait six gâteaux bien grémeux de chez Mme Groichant” (B. H., p. 116), dove l’alterazione di “crémeux” in “grémeux” sembra essere scaturita dalla contiguità dei lessemi “gâteaux-Groichant”. Nella traduzione è stata scartata la soluzione “paste ben premose”, in cui andava comunque perduta l’allitterazione con Groichant, e si è optato per l’alternativa: “Poi arrivarono le *paste*: c’erano sei *paste ben pastose* comprate dalla Signora Groichant” (B. O., p. 87), che contempla oltre al poliptoto “paste-pastose”, l’affinità sonora tra “arano” ed “erano” nonché la ripresa della consonante “p” inclusa nei termini “poi-paste-pastose-comprate”, e la cui variante sonora appare nell’avverbio “ben”.

Accanto alle deformazioni di termini noti, nel romanzo in questione, abbondano i neologismi. Molto spesso la creazione di nuove unità lessicali avviene per derivazione: a una parola conosciuta viene cioè aggiunto un affisso. Sono coniati in questo modo aggettivi come: “écrasable” (B. H., p. 14) da “écraser” più “able”, suffisso con valore principalmente passivo, reso con “schiacciabile” (B. O., p. 11); “pizzatique” (B. H., p. 102) da “pizza” più “ique”, suffisso ricorrente in vocaboli scientifici e chimici, in italiano “pizzatico” (B. O., p. 77); “casserolière” (B. H., p. 51) da “casserole” più “ière”, tradotto con “composizione pentolaria” (B. O., p. 38) perché “tegmarmaria” o “casseruolaria” risultavano cacofonici; “roman-photoesque” (B. H., p. 130) da “roman-photo” più “esque”, suffisso che si trova anche in “romanesque”, reso con “fotoromanzesco” (B. O., p. 97); e “fromagère”, che appare in questo contesto: “il saisit la soupière

¹⁶ Cfr. JOSEPH HANSE, *Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne*, Paris-Gembloux, Editions Duculot, 1983.

odorante et fromagère" (B. H., p. 152); scartato il vocabolo "formagiera", la scelta del neologismo era vincolata dalla necessità di riprodurre nella lingua d'arrivo non solo i valori semantici ma anche le rime e le allitterazioni dell'originale, per cui si è optato per "prese [...] la zuppiera profumata e formaggiata" (p. 112).

Sfruttando lo stesso procedimento, Jacques Roubaud inventa parecchi avverbi o sostantivi come "ronronneuse" (B. H., p. 93) dal verbo "ronronner" più il suffisso "euse", frequentissimo nei nomi di professione. Questa parola è applicata a una gatta, assunta da un filosofo per fare le fusa, e che di mestiere fa quindi la "fusatrice" (B. O., p. 70).

Per trovare l'equivalente italiano di questi neologismi bisogna dunque risalire al lessema conosciuto, analizzare il tipo di affisso impiegato ed esaminare il contesto, individuando le eventuali motivazioni foniche del testo.

Talvolta però le cose si complicano: è il caso di "sphinxoïde" (B. H., p. 7), aggettivo formato da "sphinx" più il suffisso "oïde" ("simile a"), che colma una lacuna del francese. Ora, l'italiano dispone di un aggettivo letterario, "sfingeo", che ricopre esattamente lo stesso significato del neologismo, e che è stato quindi utilizzato nella traduzione (B. O., p. 7).

La base per la creazione di nuove unità lessicali può essere anche fornita da una parola di origine straniera. Così avviene per il verbo "baby-sitter", coniugato come quelli del primo gruppo e coniato a partire dal sostantivo "baby-sitter". Nel testo si legge ad esempio che Armance, sempre alla disperata ricerca di denaro e affetto, tentava di far quadrare il bilancio: "en baby-sittant à tour de bras" (B. H., p. 111), vale a dire "baby-sittando a tutto spiano" (B. O., p. 83).

Il verbo "punter" nasce da un'operazione analoga: al sostantivo inglese viene incorporata la desinenza "er". L'anglicismo non è stato tuttavia conservato nella traduzione per due motivi: in primo luogo perché "punt" è registrato in dizionari francesi come il *Larousse*, ma in nessuno dei vocabolari italiani in uso; in secondo luogo perché il brano, in cui è inserito il neologismo, costituisce una sorta di autocitazione e rimanda, anche testualmente, a *Les canards de Cambridge* (poème franco-britannique) dove viene spiegata l'origine del verbo¹⁷. "Puntire" o "puntere" non era convincente e non avrebbe potuto sortire lo stesso effetto nel lettore italiano.

¹⁷ Cfr. JACQUES ROUBAUD, *Les animaux de tout le monde*, Paris, Editions Ramsay, 1983, pp. 18-19.

Tra le invenzioni lessicali compaiono, infine, alcune parole composte, *les mots-valises*, che nascono dalla contaminazione di termini diversi. Rientrano in questa categoria vocaboli come “Touristude” (B. H., p. 13), formato, presumibilmente, da “touriste” più “étude”, reso con “Turistologia” (B. O., p. 11); “philosophophones” (B. H., p. 206) che visto il contesto, rinvia implicitamente a “francophones” poiché si parla di un incontro, svoltosi a Montreal, tra i filosofi “filosofofoni” (B. O., p. 152) dei due continenti; e il misterioso “patafouillis” (B. H., p. 220), applicato con connotazione dispregiativa al filosofo Orsells, definito lo specialista del “patafouillis”. Il lessema in questione dovrebbe derivare dall’incrocio fra “pataphysique” (termine coniato da Jarry per designare la scienza delle soluzioni immaginarie, riutilizzato poi dall’Oulipo, e registrato nei dizionari francesi ma non in quelli italiani correnti) e “fouillis”, oppure tra “fouillis” e l’inizio dell’espressione familiare “patati, patata”. Alla possibile traduzione “blateragarbugli”, formata sul modello di “azzeccagarbugli”, alla fine è stato preferito il sintagma “lo specialista del blablaba” (B. O., p. 162) perché più colloquiale.

Il lavoro sui nomi propri

Questa capacità di giocare con le parole, deformatole, trasformandole, si trova anche a livello dei nomi propri; questi tuttavia non sono stati tradotti perché era già stato pubblicato *Il rapimento di Ortensia*, il secondo volume della trilogia, dove erano rimasti inalterati. In questo modo sono andati perduti alcuni effetti comici, come nel caso del macellaio che si chiama Boillault, parola fonicamente molto simile a “boyau”, “budello”, il signor Budrello dunque. Il cognome della pasticciera del romanzo è invece Groichant, assonante con “croissant”, mentre ad esempio quello del monsignore è Fustiger, Fustigar. Molti nomi vanno poi letti come anagrammi o palindromi. Così avviene ad esempio per M. Mornacier (Romancier), lo scrittore Duabuor (Roubaud), Morgan (Gorman), Orsells (Sollers).

Infine i toponimi sono spesso frutto di varie manipolazioni effettuate su nomi di strade o di luoghi esistenti, da ricercarsi soprattutto nel quartiere del Marais.

La moltiplicazione di echi e scritte

Un altro aspetto del plurilinguismo di quest’opera è rappresentato dall’uso di materiali della lingua attinti dai settori più disparati. Le microlingue specialistiche, talvolta, vengono impiegate in modo parodico, talvolta, diventano fonte di comparazioni e metafore.

Alcuni passi del romanzo sono palesi citazioni, riadattamenti di celebri pagine filosofiche. È il caso del brano in cui Louise Blagnard, dopo aver deciso di sposare il miglior marito possibile, il più perfetto, l'ideale, comincia a chiedersi se un simile individuo possa esistere davvero (B. H., pp. 148-149); per convincersi dell'esistenza reale del suo futuro marito, la giovane elabora allora una teoria che si ispira da vicino alla prova ontologica dell'esistenza di Dio, messa a punto da Sant'Anselmo. Di matrice filosofica è anche la tirata di Arapède – seguace dello scetticismo e residente, per coerenza, in Avenue Sextus Empiricus – sul carattere soggettivo delle sensazioni (B. H., pp. 66-67).

Nel libro si trova inoltre la parodia di lingue settoriali come quella dei filosofi o quella dei giornali, iperbolica, ridondante, infarcita di errori, ripetizioni, imprecisioni.

La microlingua della critica letteraria compare poi in molti interventi dell'Autore, che affronta problemi relativi alla natura del romanzo e ne sottolinea le convenzioni, un po' come accade in *Jacques le fataliste* di Diderot. Le digressioni di questo tipo riguardano la distinzione fra autore e narratore, la focalizzazione, la differenza fra tempo della storia e tempo del racconto, la progressione narrativa, i flashback, la spiegazione di immagini. Il commento di una comparazione occupa, ad esempio, un'intera pagina (cfr. B. H., p. 150).

Spesso però il lessico specialistico è adoperato in senso traslato e origina tropi. Significativa al riguardo è la descrizione di Mme Groichant, che si basa interamente sull'uso figurato di parole appartenenti al campo semantico della pasticceria (B. H., pp. 76-77). Ne forniamo un gustosissimo assaggio: "Mme Groichant était crémeuse, abondante, à haute et compliquée chevelure chocolatée, s'apparentant par bien des aspects aux innombrables éclairs, religieuses et charlottes que défournait quotidiennement et excellemment son mari" "La signora Groichant era cremosa, abbondante, con un'alta e complicata chioma color cioccolato, simile sotto molti aspetti agli innumerevoli bignè, cestini alla crema e budini che sfornava quotidianamente ed eccellentemente suo marito" (B. O., p. 58). Mai personaggio è stato più in armonia con il suo ambiente, tanto che si potrebbe dire che "Toute la pâtisserie explique sa personne, comme sa personne implique la pâtisserie". Si è tentati, insomma, di leggere questo brano come una caricatura di certi ritratti dell'Ottocento, in cui si voleva evidenziare l'influenza esercitata dal *milieu* sul personaggio. Del resto, l'espressione che definisce la pasticciera "dodue comme un croissant aux amandes" (B. H., p. 77) ricorda, seppur vagamente, la celebre comparazione in cui Mme Vauquer viene rappresentata "dodue comme un rat d'église".

Operazioni analoghe sono frequenti nel libro e sfruttano i campi semantici più disparati: da quello della fortezza medievale – spunto di metafore e paragoni, nella descrizione della Signora con il viso da Mortadella (B. H., pp. 101-102) – a quello sportivo e in particolar modo ciclistico, che caratterizza il racconto della Grande Corsa Rituale delle Lumache (B. H., p. 248).

La complessa tessitura del romanzo racchiude inoltre frammenti di generi diversi come la scena teatrale, che suggella la fine dei primi amori di Ortensia (B. H., pp. 240-241), o il sermone di monsignor Fustiger (B. H., p. 246). E non mancano neppure campioni di forme popolari, variamente manipolate, come ad esempio la canzone argotica (B. H., p. 198). La lettera, citata poc'anzi, scritta da Marguerite al principe, è il rimaneggiamento di un testo di Aristide Bruant, che inizia in questo modo:

“C'est d'la prison que j't'écris,
 Mon pauv' Polyte,
 Hier je n'sais pas c'qui m'a pris,
 A la visite;
 C'est des maladi's qui s'voient pas
 Quand ça s'déclare,
 N'empêch' qu'aujourd'hui j'suis dans l'tas –
 A Saint-Lazare! ”

La prigione femminile Saint-Lazare (sostituita da Roubaud con la più romanzesca “prison de l'abbé-faria”) ospitava anche prostitute sifilitiche.

Per concludere questa prima parte, il lettore e il traduttore della *Belle Hortense* si imbattono perfino in una sorta di esercizio à trous, simile a quelli impiegati nelle scuole per verificare la competenza testuale degli studenti, ma più complesso, in quanto le lacune sono decisamente maggiori (cfr. B. H., pp. 238-239).

Il lavoro sul corpo sonoro

Se, di norma, le figure retoriche prodotte dal lavoro sul corpo semantico, resistono alla trasposizione in un altro codice, è invece più difficile riprodurre il gioco di risposizioni che sfrutta la componente fonica della parola. In altri termini: metafora, ipallage o sineddoche non creano, in genere, soverchi problemi. E si può dire lo stesso dell'*attelage*, non a caso una delle figure più ricorrenti nel romanzo, che prevede l'impiego simultaneo di due sensi comprensenti nella stessa parola. Non è difficile tradurre espressioni diver-

tenti, basate sulla polisemia dei segni linguistici come “Hortense usait ses yeux et sa jeunesse” (B. H., p. 80) “si consumava gli occhi e la giovinezza” (B. O., p. 60), in cui “user” e “consumare” significano al contempo “stancare” e “trascorrere”; oppure come “Joubert [...] lui faisait une cour aussi assidue que le lui permettait la sévérité de ses études et du père de la jeune fille” (B. H., p. 149), “Joubert [...] le faceva una corte tanto assidua quanto glielo permetteva la severità dei suoi studi e del padre della ragazza” (B. O., p. 110); o, infine, come questa che coniuga elementi del tutto imprevedibili “le père Domernas [...] avait un emploi du temps très serré, une bicyclette” (B. H., p. 39) “aveva impegni fittissimi e una bicicletta” (B. O., p. 30).

Le complicazioni possono nascere quando l'immagine si fonda su un vocabolo di genere diverso nelle due lingue a contatto: un'antropomorfizzazione del mare, femminile in francese, può implicare l'uso di lessemi metaforici, anche a sfondo sessuale, non semplici da rendere in italiano. C'è poi sempre in agguato il tranello dell'immagine stereotipata che bisogna tradurre con un altro cliché per non trasformare ciò che nella lingua di partenza è usuale, corrente, in qualcosa di ardito.

Nella versione del resto bisogna sempre tener conto del criterio della frequenza e a tutti i livelli. È per questo che il vocabolo “bateau” viene spesso reso con la parola “barca” e un termine come “merde” deve essere adattato, volta a volta, al contesto e al locutore. Questo tipo di problema riguarda una figura come l'*abstraction*, molto diffusa in francese, più rara nella nostra lingua, e che talvolta va eliminata. Per questo motivo “une sensation d'amertume goudronnée” (B. H., p. 66) può diventare “un gusto amaro catramato” (B. O., p. 50), “l'excellence des décisions de son mari” (B. H., p. 78) “le ottime decisioni di suo marito” (B. O., p. 59), “la fréquentation était en hausse” (B. H., p. 78) “il negozio era più frequentato” (B. O., p. 59).

Questi però, tutto sommato, restano fenomeni marginali perché nel complesso le figure e le immagini dell'opera si prestano bene alla trasposizione. Molto più spinosa è la restituzione del lavoro sopra-segmentale, compiuto sul corpo sonoro, che bisogna assolutamente cercare di riprodurre poiché una fedeltà meramente semantica equivarrebbe a un'infedeltà profonda al testo, tanto più che Jacques Roubaud è innanzi tutto un poeta.

Si è già accennato ad alcuni aspetti del gioco sonoro, relativi alle alterazioni grafiche, agli anagrammi e ai palindromi. L'invenzione linguistica si manifesta, tuttavia, in modo ancor più clamoroso nelle allitterazioni, assonanze, rime, paranomasie che costel-

lano ogni pagina del romanzo. Qualche campione, se sufficientemente rappresentativo, dovrebbe bastare a suggerire l'importanza del fenomeno.

La cena a casa dei Sinouls fornisce un eccellente esempio di ripetizione degli stessi fonemi all'inizio e all'interno delle parole. Eccone un passo: "le jus de framboise, mêlé à la crème un peu ocre et au sucre, ruisselait rosément dans les assiettes. Le père Sinouls alla faire du vrai café, pour Yvette et lui-même, il versa deux petits verres de poire et un doigt de verveine pour Mme Sinouls." (B. H., p. 116). Sono evidenti le allitterazioni nei vocaboli "crème-ocre-sucre", la ripresa del fonema "r" in "framboise-ruisselait" e nel neologismo "rosément", nonché quella della consonante "s" in "ruisselait", "sucre", "assiettes". Inoltre i lessemi "père-pour-poire" sono legati da rapporti paronimici, come pure "verre-versa-verveine" e allitterano rispettivamente con "petit" e "vrai".

In simili casi ciò che conta è, paradossalmente, tradurre il significante o meglio trasporre il suono: "il succo di lampone, mescolato alla panna quasi color ocra e allo zucchero, colava sui piatti in rivoli rosa. Il vecchio Sinouls andò a preparare il caffè, quello vero, non solubile, per sé e per Yvette, versò due bicchierini di grappa alla pera e una stilla di distillato di verbena per la signora Sinouls." (B. O., p. 87). Il testo italiano è caratterizzato, fra l'altro, dalla ripetizione del suono "co/oc" ricorrente in "color-colava-succo-mescolato-ocra", di quella di "uc" in "succo" e "zucchero", mentre la lettera "r" è iterata anche in "rivoli-rosa". "Per-pera" sono poi uniti da una relazione paronomastica, come pure "vero-versò-verbena"; la prima coppia di lessemi allittera con "preparare" e "grappa", la seconda con "vecchio". "Stilla di distillato" realizza infine una perfetta paronimia. Si segnala che nella versione è stato introdotto il sintagma "non solubile", che spiega il lessema "vero": per l'italiano medio è inconcepibile bere caffè solubile e a maggior ragione pensare di offrirlo a un ospite.

Il tessuto sonoro del romanzo è arricchito, inoltre, da numerose rime come quelle che appaiono in questa descrizione di Armance, tratta sempre dalla cena a casa dei Sinouls: "Elle était boudeuse, râleuse, et enchanteuse, tour à tour ou simultanément, selon les jours [...] elle râlait contre son père, sa mère [...]" (B. H., p. 110). Nella traduzione ("Era pesante, scostante, affascinante, di volta in volta o simultaneamente; brontolava o incantava a seconda dei giorni [...] brontolava contro suo padre, sua madre [...]" (B. O., p. 82), si è dovuto rinunciare a mantenere il poliptoto "râleuse-râlait", anche se la ripetizione è stata comunque conservata iterando il verbo "brontolare"; i due gruppi di rime "tour-jours" e "boudeuse-râleuse-enchanteuse"

teuse”¹⁸ sono stati, invece, riprodotti con “brontolava-incantava” e con “pesante-scostante-affascinante”.

Un esempio analogo ci viene offerto dalla canzone intonata dalle gemelle Sinouls durante una gita in barca. La “bella ballata malinconica” (B. O., p. 154) – che, nonostante la nota a piè di pagina, dovrebbe essere una falsa citazione, e che non presenta alcuna reminiscenza lamartiniana – recita:

“Berrichon *chon chon*, vos *nichons chon chon* ressemblent
à des *polochons!*”

[...]

“Berrichon *chon chon*, vos *nichons chon chon* ressemblent
à des *cornichons!*”

Il y a comme ça quatorze couplets (pas tous en *chon* d'ailleurs, on passe insensiblement et artistiquement à des variantes comme *chou*: “Berrichon *chon chon*, vos *nichons chon chon* ont l'élasticité du *caoutchouc*”, ou même en *chat*: “font frissonner tous les *pachas*”) (B. H., p. 210).

Non potendo mantenere nella versione tutti gli effetti del testo – allusioni alla pronuncia del Bas-Berry, lessemi popolari e familiari – è stato scelto di conservare quell'aspetto del brano che sembrava più significativo, vale a dire le rime allegre e maliziose, ottenendo il seguente risultato:

“Berrichon on on, le vostre *tettone one one* assomigliano
al mio *piumone one one!*”

[...]

“Berrichon on on, le vostre *tettine ine ine* assomigliano
a delle *zucchine ine ine!*”

Ci sono quattordici strofe dello stesso tipo (non tutte con le stesse rime del resto, la canzone passa gradualmente e artisticamente a varianti in *ucce* ad esempio: “Berrichon on on, le vostre *tettucce ucce ucce* han l'elasticità delle *fettucce ucce ucce*”, o in *scià*: “fan rabbrivire i *pascià scià scià*”) (B.O., p. 154).

Forse però il gioco sonoro più eclatante, nella *Belle Hortense*, è la paronomasia che rende memorabili modi di dire come il famoso “traduttore traditore”, e in cui l'affinità fonica delle parole tende ad abolire ogni differenza semantica.

Sono costellati di rime paronomastiche i complimenti che Morgan rivolge alla bella Ortensia. La lode alla dama, certo non ascrivi-

¹⁸ L'aggettivo “enchanteuse” è una deformazione del femminile irregolare “enchanteresse”.

bile alla tradizione della lirica petrarchesca, prende spunto da una scoperta anatomica ben precisa. Il giovane, vedendo i glutei dell'eroina, non può trattenersi dall'esprimerle il suo apprezzamento ed esclama: "Tu as des fesses parfaitement parfaites" (B. H., p. 138). Ma non si limita a questa constatazione, al contrario, motiva il suo giudizio e individua la causa di tanta perfezione nel fatto che è impossibile: "de dire avec précision où *cesse* la *fesse* et où *commence* la *cuisse*", soggiungendo inoltre per sottolineare la rarità di tale caratteristica: "Tes fesses sont le deuxième couple de fesses ayant ces propriétés qu'il m'a été donné de voir. Merci."

Una traduzione letterale renderebbe insignificante il testo di arrivo, appiattendo la disquisizione di Morgan, che si ridurrebbe a qualcosa come: "Hai delle natiche perfettamente perfette [...] è impossibile dire con precisione dove termina la natica e dove comincia la coscia. Le tue natiche sono il secondo paio di natiche con queste proprietà che mi sia stato dato di vedere. Grazie.". Nella versione si è ricreato un po' del brio dell'originale ricostruendo rime, assonanze, allitterazioni. Il tentativo di restituzione dei giochi sonori ruota attorno alla duplice traduzione della parola "fesses", resa con "sedere" che per frequenza è il corrispettivo più naturale del lessema francese, e con "chiappa", termine che pur comportando un abbassamento di registro, si armonizza con i significanti del cotesto. Morgan spiega dunque a Ortensia che il suo sedere è la meraviglia delle meraviglie perché non: "è possibile constatare con precisione dove finisce la *coscia* e dove comincia la *chiappa*" (B. O., p.102) e aggiunge poi, tutto soddisfatto: "Il tuo *sedere* è il secondo *sedere* con simili peculiarità che mi sia stato dato di vedere. Grazie.". Assonanze e allitterazioni uniscono, fra l'altro, i vocaboli "constatare", "con", "comincia", "chiappa", "coscia" e "finisce". "Stato" rima inoltre con "dato", "vedere" forma una paronomasia con "sedere", che allittera anche con "secondo", "simile", "sia" e "stato".

Purtroppo non sempre si riesce a riprodurre il gioco di parole in modo puntuale. Come restituire l'essenza della frase: "Pardon, patron, dit son compagnon" (B. H., p. 63), che perde tutta la sua verve nell'equivalente "Mi scusi, capo, disse il suo collega" (B. O., p. 47)?

Comunque, poiché la paronomasia denota semplicemente un atteggiamento ludico nei confronti della lingua e delle sue possibilità, si può compensare una perdita rifacendosi in un altro passo del testo, introducendo nella lingua d'arrivo coppie di lessemi quasi omofoni, assenti nell'originale. Per questo motivo il sintagma "avoir les pattes trempées" (B. H., p. 175) è stato tradotto con "inzupparsi le zampe" (B. O., p. 128) oppure la frase "Je m'assurai ainsi d'une

avance de quatre repas" (B. H., p. 18) con "Così ero a *posto* per quattro *pasti*" (B. O., p. 15).

A volte per ricreare la paronomasia, è stato necessario prendersi qualche libertà rispetto al testo di partenza. È il caso di "Il *butinait* dans ce *but* dans les régimes végétariens" (B. H., p. 91) che diventa "A tal *fine* si *sfiniva* a *spulciare* i libri di diete vegetariane" (B. O., p. 96) dove "fine" è quasi contenuto in "sfinire" che allittera con "si" e "spulciare".

Va da sé che quando è stato possibile, ci si è attenuti maggiormente alla lettera, come per questi due sintagmi presenti nello stesso paragrafo del romanzo: "on *s'affairait*, toutes *affaires* cessantes" e "livreur de livres" (B. H., p. 96). Il primo è stato reso con "qualcuno si *affaccendava* trascurando ogni altra *faccenda*", il secondo con "operatore di opere" (B. O., pp. 72-73). "Livreur de livres" costituisce infatti un'espressione inedita in cui, grazie alla paronomasia, il "livreur" sembra risucchiare i "livres" che di fatto si rifiuta di "livrer". In italiano era dunque necessario trovare due vocaboli paronomastici, ma che non formassero una locuzione stereotipata, il cui accostamento risultasse insomma inconsueto.

Ad ogni modo, quando il gioco sonoro è intenzionale – e nella *Belle Hortense* lo è – esso va ricreato nel testo d'arrivo, anche a costo di allontanarsi un po' dall'originale e anche a discapito della fedeltà semantica.

Quest'ultimo campione "Mme Eusèbe [...] trouvait seulement que cette Hortense était rudement *culottée* de sortir dans la rue sans *culotte* avec une robe qui ne cachait à peu près rien" (B. H., p. 26), tradotto alla lettera, suonerebbe più o meno così: "La signora Eusèbe [...] trovava soltanto che questa Ortensia avesse una gran faccia tosta a uscire in strada senza mutande con un vestito che non nascondeva quasi niente". Una versione, invece, che tenga conto degli effetti formali non può trascurare la paronomasia "*culottée-culotte*" né la ripresa di "rue" in "rudement", e potrebbe allora cercare di riprodurle in questo modo: "La Signora Eusèbe trovava soltanto che questa Ortensia doveva essere proprio *straspudorata* per uscire in *strada* senza *pudore* e senza mutande, con un vestito che non lasciava quasi niente all'immaginazione". Ma anche adottando questa soluzione si sacrifica qualcosa; nella fattispecie viene messa in ombra la connotazione familiare di lessemi come "*culottée*" e "*rudement*", pur compensata in qualche modo dall'uso dell'indicativo che, nell'italiano parlato, tende a soppiantare il congiuntivo.

Tutte queste osservazioni non tendono che a dimostrare la fondatezza di un assunto ben noto: ogni traduzione sottende un lavoro di

interpretazione che può essere più o meno consapevole, ma che è comunque imprescindibile e che condiziona in modo determinante il risultato finale. Anche al livello più banale, tradurre significa infatti compiere una scelta fra un ventaglio di ipotesi virtualmente possibili. Di conseguenza l'originale viene inevitabilmente filtrato attraverso le competenze, la cultura, la sensibilità del traduttore. Accade lo stesso, del resto, per qualunque opera che comporti la presenza di un mediatore con il pubblico: si pensi, ad esempio, all'esecuzione di un brano musicale, alla rappresentazione di una "pièce", alla recitazione di una poesia.

Nel caso di un'opera letteraria, le motivazioni che determinano le scelte del traduttore non possono essere esclusivamente semantiche, ma devono tener conto della componente materica del testo. Anzi, il compito precipuo del traduttore letterario dovrebbe consistere proprio nel tentativo di restituire le caratteristiche formali dell'originale, visto che queste costituiscono la specificità del prodotto con cui è confrontato. In questo risiede, d'altronde, la parte più difficile e gratificante del suo lavoro. Si tratta di una sorta di esercizio di stile, governato da regole dettate, volta a volta, dal testo di partenza e che sono vincolanti quanto le rime o il verso classico per un poeta. Tali regole circoscrivono il campo delle scelte possibili, rappresentano i limiti entro cui si esercita la libertà del traduttore e al tempo stesso ne esaltano l'inventiva. Infatti per cercare di conservare le qualità stilistiche del modello, è spesso necessario reinventarle perché di rado la lingua d'arrivo presenta soluzioni automaticamente equivalenti. Di frequente ci si trova costretti a trascurare certe caratteristiche a vantaggio di altre, giudicate fondamentali per ricreare l'effetto d'insieme. A guidare queste scelte interviene sempre un criterio interpretativo che stabilisce una scala delle priorità da rispettare.

Andrea Zinato

«EL IMPERIO DE NERO»:
UN EPISODIO DE LA ESTORIA DE ESPAÑA
DI ALFONSO EL SABIO E I RAPPORTI CON LE SUE FONTI

La biografia dell'imperatore Claudio Nerone Enobarbo (36-68 d.C.) e delle vicende politiche del suo impero (54-68 d.C.) occupano sei capitoli¹ della *Primera Crónica General de España* o *Estoria de España* (come correntemente si definisce) di Alfonso el Sabio, costituendo la *estoria unada*² del imperio de Nero.

¹ La divisione in capitoli, *estorias unadas* e le citazioni, a meno di diversa indicazione, si riferiscono all'edizione critica di Menéndez Pidal: *Primera Crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, publicada por Ramón Menéndez Pidal, Madrid 1955, II tomi (abbrevio in PCG). Per la vastissima bibliografia alfonsina, gli aggiornamenti bibliografici e le indicazioni sullo stato degli studi rimando a: I. FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, *Las Estorias de Alfonso El Sabio*, Istmo, Madrid, 1992; F. RICO, *Alfonso el Sabio y la «General estoria»*, Barcelona, 1984; F. RICO, *Historia y Crítica de la Literatura española*, tomo primero: *Edad Media, al cuidado de Alan Deyermond*, Barcelona, 1979 e, sempre della stessa collana, *Primer suplemento*, 1991, a cura dello stesso A. Deyermond; A.D. DEYERMOND, *Historia de la literatura española*, I, *La Edad Media*, Ariel, Barcelona, 1991; *Storia della civiltà letteraria spagnola* diretta da Franco Merigalli, volume I, *Dalle Origini al Seicento*, Utet, Torino, 1990. Tra i molti titoli di analisi del contesto storico e storico-letterario segnalo: J.A. MARAVALL, *El concepto de España en la Edad Media*, Madrid, 1981; —, *Antiguos y modernos*, Madrid, 1986; B. MUNK OLSEN, *L'étude des auteurs classiques latins au XI.me et XII.me siècle*, I-II, Paris, 1982-85; E.R. CURTIUS, *Letterature europee e Medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, 1991; Per l'immagine di Nerone nell'età media rimane a tutt'oggi molto interessante, benché vetusto, lo studio di CARLO PASCAL, *Nerone nella storia aneddotica e nella leggenda*, Milano, 1923 cui si aggiungono R. KONRAD, *Kaiser Nero in der Vorstellung des Mittelalters*, in *Festiva Lanx. Studien... Johannes Spörl...*, München 1966, pp. 1-15 e B.H. WARMINGTON, *Nero. Reality and Legend*, London 1969 (trad. it. *Nerone, realtà e leggenda*, Bari 1973)

² «Con el fin de poder exponer de forma comprensible *fechos* complejos de excepcional importancia, rescatándolos así de entre la multitud de acontecimientos relacionados con un suceso determinado, los redactores alfonsíes inventaron las estorias unadas, unidades narrativas autónomas que, superando la fragmentación analítica, concentran en un punto histórico todo el saber vinculado a un suceso o a un personaje para realzar estructuralmente su relevancia.». INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓ-

Molti avvenimenti del regno di Nerone sono strettamente legati alla storia e alle leggende della Spagna romana, come, ad esempio, la rivolta iberica contro il potere imperiale che porterà Galba a succedere a Nerone.

In esse sono poi coinvolti personaggi di primo piano della tradizione storica della *Hispania latina*, tra tutti Seneca e Lucano, offrendo l'opportunità ai redattori alfonsini di far confluire nel racconto storiografico tradizioni peninsulari di diversa origine ed estranee alle fonti primarie.

L'opera storico-biografica di Svetonio, per mezzo del suo tramite Vincent de Beauvais, di Lucas de Tuy, di Rodrigo Ximénez de Rada e la cronologia di Eusebio-Gerolamo sono le fonti scritte della biografia di Nerone e del suo regno consultate dai *compiladores* alfonsini.

Menéndez Pidal indica, nell'introduzione alla sua edizione della PCG, le parti di tali opere che tradono la *historia neroniana*, segnalando le edizioni da lui utilizzate³:

- *Bibliotheca mundi seu speculi maioris Vincentii Burgundi praesulis Bellovacensis ordinis predicatorum*, Duaci, 1624, tomo V, *Speculum historiale*, I pars., liber IX (I-XI)⁴;
- *Eusebi Chronicorum canonum quae supersunt edidit Alfred Schoene*, Berolini, 1866, pagg.156-157;
- *Lucae diaconi Tudensis Chronicum Mundi*, in *Hispaniae illustrate seu urbium rerumque Hispanicarum, academiaram, bibliothecarium, clarorum denique in omni disciplinarum genere scriptorum auctores varii chronologi, historici...opera* Andreae Schotti Auntuepiensis Societatis Jesu, *tomus IV*, Francofurti, 1608⁵;
- *PP. Toletanorum quotquot extant opera. Tomus tertius. Roderici Ximenii de Rada, Toletanae ecclesiae praesulis, opera praecipua complectens, opera... Emiment. Dom. Francisci Cardinalis de*

ÑEZ, *Las Estorias...*, pagg. 32 e 53-64. È con questa accezione che utilizziamo la espressione *estoria unada*: in effetti l'impero di Nerone unisce fatti diacronici che assumono una forma narrativa unitaria nel tempo.

³ PCG, pagg. XCIV-XCVII.

⁴ In questo studio si usa l'incunabolo segnato 1760-61 della Biblioteca Nazionale di Madrid *Speculum historiale Vincentii. Explicit: Impensisq. non mediocrib. at cura\ solertissima hermani liechtenstein Coloniensis agrippine colonie.\ Nec no. emendatione diligentissima est impressio completu. anno\ salutis M.ccccxciiij. nonis septemb. inclita vrbe Venetiarum.* Uso l'abbreviazione BEL, *Speculum*, indicando i capitoli di questo incunabolo.

⁵ Uso la stessa edizione, abbreviando in TUD, *Chron. mun.*, indicando di seguito tra parentesi libro, pagina e paragrafi.

Lorenzana..., Matriti, 1793, en *Collectio Patrum ecclesiae Toletanae*⁶.

Come più volte è stato sottolineato il testo dell'*Estoria* alfonsina non è mera traduzione delle fonti latine (o arabe), delle opere dei due storiografi Lucas de Tuy e Rodrigo Ximénez de Rada⁷ e degli altri autori citati nel prologo dell'opera⁸, ma si basa su una rielaborazione, che potremmo definire critica, dei dati storici (e anche pseudostorici) presenti negli scritti di riferimento.

Infatti, oltre ai testi perduti di cui rimane traccia tanto nella *General Estoria* che nella *Estoria de España*⁹, i redattori alfonsini fecero uso di tradizioni orali e di testi letterari (dai *romances* ai *cantares de gesta*), nonché di opere poetiche considerate storiche, come la *Pharsalia* di Lucano, in larga parte tradotta nella *General historia*.

Tuttavia la vera e sorprendente modernità della produzione alfonsina rispetto a opere storiche contemporanee o di poco anteriori della Romania e ai testi di riferimento storico della latinità (da Eusebio al Bellovacense), è rappresentata non solo dal disegno globale e dall'obiettivo che motivò l'impresa della scrittura, ma anche dal nuovo rapporto che, sulle orme di Ximénez de Rada¹⁰, la storiografia alfonsina instaura con la tradizione antica, rapporto del tutto assente nella compilazioni di Vincent de Beauvais e di Lucas de Tuy.

In tale rapporto l'antichità e la sua storia non risultano modello o spazio atemporale indefinito di un'epoca saggia ed esemplare perché lontana, ma acriticamente moderna e presente nella contemporaneità, come in Tuy e nel Bellovacense, bensì vengono stabilite relazioni basate su una idea critico-storiografica, funzionale, nella concezione

⁶ In questo studio si utilizza la medesima edizione. Si ricordi tuttavia che i rapporti tra la *PCG* e l'opera storica del Toledano sono alquanto problematici dato che i *compiladores* alfonsini oltre a consultare il testo latino, si diressero anche a traduzioni castigliane oggi perdute. Si veda, R. MENÉNDEZ PIDAL, *PCG.*, LXIX-LXXII e B. SÁNCHEZ ALONSO, *Las versiones en romance de las crónicas del Toledano*, en Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal, I (1925), pagg. 341-354.

⁷ F. RICO, *Alfonso el Sabio y...*, *passim*

⁸ «E por end Nos don Alfonso (...) mandamos ayuntar quantos libros pudimos aver de istorias en que alguna cosa contassen de los fechos d'Espanna, et tomamos de la cronica dell Arçobispo don Rodrigo que fizo por mandado del rey don Fernand nuestro padre, et de la de maestre Luchas, obispo de Tuy, et de Paulo Orosio, et del Lucano, et de san Esidro el primero, et de sant Alffonso, et de san Esidro el mancebo, et de Sulpicio obispo de gasconna et de los otros escriptos de los Concilios de Toledo (...)» *PCG*, Prólogo.

⁹ *PCG*, XXXV-XLIII

¹⁰ J.A. MARAVALL, *Antiguos...*, pag. 208-209

alfonsina della storia, alla legittimità delle istituzioni e delle tradizioni ¹¹.

La problematica della *translatio imperii* ¹², della continuità della corona leonese-castigliana e poi castigliana con la *Hispania goda* e ancor più con il potere imperiale romano, la puntigliosità nella precisa indicazione della cronologia di ogni singola dinastia, l'ossessione del *linnaje* e la legittimità della casa regnante su di esso basata, sottendono politicamente l'idea della narrazione storiografica particolare (*Estoria de España*) e universale (*General estoria*):

«La Historia tal como la concibe Alfonso X en sus grandes compilaciones, es historia de los pueblos que *enseñorearon* la tierra (...), y ante todo, de sus príncipes o señores naturales. Es la linna de sucesión en el *imperium* (o *señorío*, como lo llama Alfonso) el principio fundamental organizador de toda la Historia, y no una cronología universal permanente (tal como ocurre en los *Cánones Crónicos* de Eusebio y Jerónimo).» ¹³

Ambedue le opere alfonsine sono storie miscellanee, aggregazioni di materiali diversi la cui *razón* comune, nell'omogeneità del disegno generale, assicura la coesistenza di episodi articolati, ubicabili nello spazio e nel tempo, secondo cronologie relative che si riferiscono a tutti i computi particolari del tempo fino ad allora conosciuti ¹⁴.

Se il computo del tempo coincide con il potere di chi esercita l'*imperium* e l'uno diventa misura dell'altro, allora la visione della storia si identifica, all'interno del disegno divino, con la storia de *los señores* e delle loro *razones*, coincidendo nella visione del divenire storico come *enseñorear*.

Le analogie tra la *Estoria* e una delle sue fonti indirette, vale a dire la *Vita dei dodici Cesari* ¹⁵ di Svetonio, pur attinta quasi esclusivamente per mezzo delle parti, epurate di ogni valutazione critica, presenti nello *Speculum historiale* di Vincent de Beauvais, sono evidenti: in Svetonio come nell'opera alfonsina la vita dell'imperatore e/ o del re occupano un posto esclusivo, la storia della loro vita è il fulcro della storia (*biografia* = *historia magistra vitae*).

Non vada considerata tale concordanza riduttiva dato che la biografia normalmente diviene storia morale, *exemplum* da apprezzare o

¹¹ J.A. MARAVALL, *ibidem*.

¹² J.A. MARAVALL, *El concepto...*, pagg. 17-335

¹³ INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, *Las Estorias...*, pagg. 19.

¹⁴ INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, *Las Estorias...*, pagg. 19-68

¹⁵ Uso per praticità il titolo convenzionale. Le citazioni provengono, a meno di indicazione altra, dall'edizione critica di HENRI AILLOUD, *C. Svetonii Tranquilli De vita caesarum*, Paris 1931.

da rifiutare, e dunque contemporaneità paradigmatica e validità acritica del divenire storico.

Questa forte idea di rapporto con l'epoca antica, rispetto alla quale esiste una vera contemporaneità che da essa deriva all'interno di una successione di *señorios* o *imperia*, caratterizza la *Estoria de Espanna* e anticipa la riscoperta della concezione critica della storia presente in Tacito.

Nei secoli seguenti la rivalutazione degli *Annales populi romani* andrà comunque a sostituire e a superare la fruizione tradizionale (*historia versus biografia*) della storia romana, purificandola dell'eccesso di pseudostoricismo medievale: la *historia romana*, a cavallo tra originalità e tradizione, così come narrata nella *Estoria* rimase dunque sostanzialmente «vigente» nella penisola fino al XV secolo.

Un esempio di questa nuova impostazione ci è dato dalla cronologia posta a capo della narrazione dell'imperio di Nerone, che chiarisce nello spazio e nel tempo *el poderio del imperio*:

[f.75r] Luego que Claudio fue muerto, finco Nero su yerno por emperador de Roma et de todo ell imperio; e avie dizeocho annos quando començo a regnar, e regno ditzitres annos et ocho meses. E el primer anno del su imperio fue a ochocientos et ocho annos de la puebla de Roma, quando andava la era en novaenta et cinco, e ell anno de Nuestro Sennor en cinquenta et siete, e el regno de Agripa en onze ¹⁶.

Così invece in Svetonio (*Vitae*, liber VI, cap. VIII), per il quale non è necessario ovviamente ricordare l'ampiezza del *poderio del señor*:

Septemdecim natus annos, ut de Claudio palam factum est, inter horam sextam septimamque processit ad excubitores, cum ob totius diei diritatem non aliud auspicandi tempus accommodatius videretur.

La solidità del *sennorio* è strettamente legata al *linnaje* e alla *linna*, la solidità della *razon* si fonda nella stabilità del diritto: così l'opera giuridico-storiografica alfonsina legittima il potere del monarca e della sua dinastia e le sue pretese sulla corona del Sacro Romano Impero, così come nell'impero romano la *gens* e lo *ius* erano i fondamenti del potere del monarca.

L'assoluta priorità del rispetto di questi principi e la loro validità come metodo storiografico sono evidenti nella narrazione della burrascosa vicenda di successione che seguì la morte di Nerone.

¹⁶ PCG, 172.

Con l'estinzione della dinastia Giulio-Claudia si verificò un vuoto dinastico colmato dalla cosiddetta prima anarchia militare, quando Galba Otone e Vitellio si posero a capo di insurrezioni il cui scopo era la legittimazione di nuovi poteri militari: in quello che si può definire l'anno più lungo dell'impero (68-69 d.C.) si succedettero le pretese imperiali di questi uomini d'arme.

Secondo la *Estoria* alfonsina, nessuno dei tre, pur con opportune distinzioni e con maggiore attenzione a Galba che agiva sì illegalmente, ma in Spagna, godeva del *linnaje*, del *sennorio* e della *razon*: di conseguenza la loro pretesa imperiale mancava degli elementi di legalità e della continuità della *translatio imperii* e dunque le loro figure si pongono al di fuori di un computo diacronico o di *estoria unada*, vale dire al di fuori della storia di chi *ensennoreó*, cosicché le vicende dei loro *imperia* occupano solo tre brevi capitoli della PCG¹⁷:

«Mas agora dexa aqui la estoria de fablar de Nero, et torna a contar de Galba, que morava aun en Espanna alçado por emperador, et de Oto et de Vitellio, que regnaron de pos el; e cuenta brevemente los fechos daquestos tres, no poniendo era ninguna ni cuento de los sus imperios; lo uno, por que no son contados en la linna de los emperadores, por que esso poco que regnaron fue a manera de robo et no cuemo devie; lo otro, por que lo mas de sus fechos et de los sus imperios se acabo en aquel anno mismo en que Nero murio¹⁸.»

LA CRONOLOGIA DEL IMPERIO DEL NERO NELLA PCG E NEL CHRONICON EUSEBIANO

Le tavole sinottiche del *Chronicon* eusebiano¹⁹ fissano la cronologia del regno di Nerone secondo un calcolo del tempo sincronico e comparativo. Trascriviamo, per esemplificare il metodo adottato da Eusebio, l'inizio della cronologia dell'era neroniana: le cifre in numeri romani sottolineate e poste a sinistra delle colonne indicano la cronologia suddivisa in decine d'anni *omnium temporum* a partire dall'anno I fissato dalla nascita di Abramo e, quando precedute dalla sigla *ol.*, il computo degli anni dalla prima Olimpiade.

Le sigle ROM. IVD. e DOM. indicano rispettivamente il com-

¹⁷ PCG, 179 De Galba ell emperador; 180 De Oto ell emperador; 181 De Vitelio ell emperador.

¹⁸ PCG, 178.

¹⁹ *Thesaurus temporum Eusebii Pamphili Caesareae Palaestinae episcopi Chroniconum Canonum omnimoda historiae libri duo, interprete Hieronymo, ex fide vetustissimorum Codicum castigati...*, Lugduni Batavorum, excudebat Thomas Basson, *Sumptibus Commelinorum*, MDCC, pagg. 160-162. Nelle citazioni abbrevio in *Chronicon*.

puto degli anni di regno dell'imperatore romano, il computo degli anni dei regni ebraici (qui dall'inizio del regno di Erode Agrippa, successore del padre omonimo: *Agrippa Rex Iudaeorum annos septem imperans moritur. Post quem filius suum Agrippa substituitur a Claudio in regnum*²⁰) e il computo degli anni dell'era cristiana dalla nascita di Cristo:

	ROM.	IVD.	DOM.	CONSVLVM.
	XIII	X	LV	
MMLXX				Claudius moritur in Palatio anno aetatis LXIII
	NERO	Romamorum sextus	regnavit NERO	ann. III, mens.VII, dies XXVIII. Huius auunculus fuit Caius Caligula
	I	XI	LVI	Felice regente Iudaeam seditio in Caesarea Palaestina ortam magnam Udaeorum multitudinem perdidit.
	II	XII	LV ²¹	
	Festus succedit Felici, apud quem, praesente Agrippa rege, Paulus Apostulus religionis suae rationem exponens vinctus Romam mittitur.			
	Probus Derytius eruditissimus Grammaticorum Romae agnoscitur.			
OL.CCIX	III	XIII	LVIII	Status Surculus Tolosensis in Gallijs celeberrime Rhetoricam docet
	IIII	XIIII	LIX	Terrae motus Romae, & Solis defectio
	V.	XV.	LX.	Nero Agrippinam matrem suam, & sororem patres interfici ²² (...)

²⁰ *Chronicon*, pag. 160

²¹ LV va emendato in LVII.

²² Il *Chronicon* giunge sino all'invasione di Attila: così recita l'*explicit*: AB VRBE CONDITA, VSQUE AD EXTREMVM HVIVS OPERIS, FIVNT ANNI NVMERO MCXCVII, HOC MODO. Sub Regibus, anni ccxl. Sub Consulibus, anni ccclxiiii. Sub Augustis & Caesaribus, anni ccccxiiii.

Dal *Chronicon* la *Estoria* riprende tre computi cronologici: a) la durata del regno di Nerone seppure con una lievissima discrepanza tra le due datazioni: il *Chronicon* indica XIII anni, VII mesi e XXVII giorni, mentre la *Estoria* indica *dixitres annos et ocho meses*; b) gli anni dell'era cristiana: LVI il *Chronicon* e LVII la *Estoria*; c) gli anni di Regno di Erode Agrippa, *rex iudaeorum*, unico dato che coincide indicando, tanto la *Estoria* che il *Chronicon*, XI anni. Il computo dalla *puebla di Roma* non coincide con la data che nel *Chronicon* cade nel 1379 *omnium temporum*: tenuto conto che Nerone divenne imperatore nel 2070 *omnium temporum*, la differenza dà 691, mentre la *Estoria* indica 808²³.

Tuttavia va ricordato che nel *Chronicon* si computano anche gli anni latini, vale a dire dall'arrivo di Enea nel Lazio nell'841 *omnium temporum*²⁴, benché, pur ammettendo che la *Estoria* si riferisca a questa datazione, anche in questo caso non vi sia coincidenza cronologica tra Eusebio e l'opera alfonsina.

I *compiladores* della *Estoria*, e più in generale dell'opera storica alfonsina, non applicano pedissequamente il principio sinottico eusebiano, in cui la cronologia dei singoli popoli del mondo è presentata senza distinzione alcuna e senza la *razon* comune: al *taller* alfonsino, oltre al principio della *linna*, interessano esclusivamente le vicende storiche dei popoli che abbiano o abbiano avuto qualche relazione con la penisola, ma, si badi, popoli il cui ruolo nella *translatio imperii*, e dunque nel computo cronologico, sia significativo ai fini della continuità dell'*imperium*, di modo che principalmente vengano esclusi da ogni pretesa di legittimità sul *sennorio* gli arabi di Al-Andalus.

Benché dunque il principio cronologico sinottico eusebiano non abbia vigenza assoluta all'interno della *Estoria*, i *compiladores* alfonsini si rifanno comunque alla divisione per anni del periodo di potere di ciascun imperatore romano presente nel *Chronicon*, cosicché l'impero di Nerone, nella PCG, è suddiviso per successione parziale di anni, *v.g. primero, segundo anno de imperio* e via dicendo, in rigida osservanza del principio della *estoria unada*.

Un altro dato interessante è rappresentato dall'usanza degli storiografi alfonsini di indicare le corrispondenze cronologiche solamente quando l'anno di impero è rilevante dal punto di vista degli

²³ Ovviamente non figura nel *Chronicon* la era spagnola che anticipa di 38 anni quella cristiana e che viene indicata nella PCG.

²⁴ «Latinis, qui postea Romani nuncupati sunt, tertio anno captivitatis Troiae, sive, ut quidam volunt, post annos VIII, regnavit AENEAS ann.III.» *Chronicon*, pag. 93

accadimenti e dunque funzionale all'omogeneità della *estoria unada*: di conseguenza mentre *en el segundo anno del su imperio no fallamos que contesciesse ninguna cosa granda que de contar sea*, del *tercero*, ricco di avvenimenti, si indicano le corrispondenze cronologiche, vale a dire *fue a ochocientos et diez de la puebla de Roma, e que andava la era en novaenta e siete, e ell anno de Nuestro Sennor en cinquante et nueve, e el regno de Agripa en dixitres (...)*, mantenendosi ovviamente le discrepanze numeriche che abbiamo segnalato qui sopra ²⁵.

Il racconto storico alfonsino si interrompe poi tra il *quarto fastal dezeno* dato che:

«no fallamos ninguna cosa granda escripta, sino tanto que en el sexto mataron en Iherusalem a sant yago el menor, el fijo de Alpheo, que era ende obispo; e en el seteno, que cayo un rayo ante la mesa de nero cesar; e en ell ochavo murio sant Marcho Evangelista ²⁶.»

Alcuni dati di questa ellissi temporale hanno corrispondenza nel *Chronicon* e nell'*Estoria*, seppur con la differenza di un anno: sono le indicazioni storiche che:

- *en el sexto mataron en Iherusalem a sant yago el menor* (*Chronicon* VII: IACOBUS frater domini, quem omnes Iustum appellabant, a Iudaeis lapidibus opprimitur, in cuius thronum SYMEON, qui & SIMON, secundus assumitur ²⁷);
- *en el seteno que cayo un rayo ante la mesa de Nero Cesar* (*Chronicon* VIII: Ante mensam Neronis fulmen cecidit ²⁸).

Non si parla, invece, nel *Chronicon* della morte di san Marco (*e en ell ochavo murio sant Marcho Evangelista*) se non in maniera indiretta, giacché si riferisce della successione di Anniano nella cattedra episcopale di Alessandria: post Marcum evangelistam primus Alexandrinae Ecclesiae ordinatur Episcopus ANNIANVS, qui prae-fuit annis XXII ²⁹.

Il tramite delle parti non coincidenti sono, come vedremo più avanti, le altre fonti indicate: Lucas de Tuy e Vincent de Beauvais.

Ovviamente l'indicazione cronologica riprende con il *dezeno*

²⁵ Così il *cuarto*, *que fue a ochocientos et onze annos de la puebla de Roma, e que andava la era en novaenta et ocho, et ell anno de Nuestro Sennor en sessaenta, e el regno de Agripa en catorze (...)*. PCG, 173.

²⁶ PCG, 174. Si noti il riferimento alla fonte scritta.

²⁷ *Chronicon*, pag. 161.

²⁸ *Chronicon*, *ibidem*.

²⁹ *Chronicon*, *ibidem*.

*anno*³⁰, si interrompe nuovamente nell'*onzeno*³¹, prosegue nel *dozeno*³² e si conclude nel *terzeno*³³ e *catorzeno*³⁴ con il lungo resoconto della morte ingloriosa di Nerone.

La vita Neronis in Svetonio, nello Speculum historiale di Vincent de Beauvais e nel Chronicon mundi di Lucas de Tuy

La storia dell'impero di Nerone occupa, nell'incunabolo da noi utilizzato dello *Speculum historiale*, le carte 101-116 del *Liber nonus*, divise in CXXVIII capitoli, che narrano sincronicamente tutti i fatti avvenuti nel territorio dell'impero romano durante l'impero di Nerone (comprendendo anche il racconto degli avvenimenti della prima anarchia militare e degli interregni di Galba, Otone e Vitellio del 68 d.C.).

L'impostazione dello *Speculum* confluisce nella *estoria unada* di Nerone limitatamente agli episodi salienti della vita di Nerone e agli accadimenti legati alla storia di Spagna, a ulteriore dimostrazione dell'importanza e della preferenza data dai redattori alfonsini al criterio cronologico selettivo.

Il Bellovacense, come più volte ripetuto, riprende nel suo *Speculum historiale*, opera di impostazione evemeristica, le *Vitae Caesarum* di Svetonio. Frequentemente interrompe il racconto della vita e del regno dell'imperatore per introdurre molte informazioni suppletive di natura prevalentemente religiosa e agiografica.

Anche l'autore dello *Speculum* si rifà alla cronologia eusebiana, citando espressamente il *Chronicon* quando ne utilizza le informazioni: *ex chronicis eusebij. Nero igitur quintus ab augusto romani*

³⁰ En el dezeno anno, que fue a ochocientos et dizesiete de la puebla de Roma, e que andava la era en ciento e quatro, e ell anno de Nuestro Sennor en sessaenta et sex, e el regno de Agripa en veynte (...). PCG, 175.

³¹ Dell onzeno anno no cuentan las estorias ninguna cosa por que no contencio en el ningun fecho grandio que el contar sea. PCG, 175.

³² En el dozeno anno, que fue a ochocientos et diezinueve annos de la puebla de Roma, e que andava la era en ciento e sex, e ell anno de Nuestro Sennor en sessaenta et ocho [f.77r], e el regno de Agripa en veynt e dos (...). PCG, 176

³³ *De lo que contecio en ell anno terzeno.* En el terzeno anno, que fue a ochocientos et veynte annos de la puebla de Roma, e que andava la era en ciento e siete, e ell anno de Nuestro Sennor en sessaenta e nueve, e el de Agripa en veynt et tres. PCG, 177

³⁴ *De lo que contecio en ell anno catorzeno.* Al catorzeno anno del su imperio, que fue a ochocientos et veynt y uno de la puebla de Roma quando andava la era en ciento et ocho, e ell anno de Nuestro Sennor en setaenta, e el regno de Agripa en veynt et quatro (...). PCG, 178

*adeptus imperii dignitatae. Anno domini LVII. mundi vo.iiij.M.xx imperavit annis.xiii e mensibus.viij*³⁵.

In Svetonio la cronologia segue un criterio relativamente originale, ma che tutto sommato è analogo a quello poi scelto dai *compiladores* alfonsini: le datazioni sono in relazione non con il computo *ab urbe condita*, bensì con gli anni di regno del o degli imperatori precedenti:

[SVE] Nero natus est Anti post VIII.mensem quam Tiberius excessit, XVIII.Kal. Ian tantum quodex oriente sole, paene ut radiis prius quam terra contingeretur³⁶.

[SVE] Septemdecim natus annos, ut de Claudio palam factum est, inter horam sextam septimamque processit ad excubitores, cum ob totius diei diritatem non aliud auspicandi tempus accomodatus videretur; proque Palati gradibus imperator consalutatus (...).³⁷

Discorso a parte merita il *Chronicum mundi* di Lucas de Tuy il quale, pur riferendosi a sua volta alla cronologia di Eusebio³⁸, ripropone la tradizionale divisione isidoriana della storia del mondo in sei *aetates*, che iniziano con la Genesi. Il regno di Nerone appartiene alla *sexta aetas*³⁹:

Iesus Christus filius Dei tricesimum annum aetatis suae explens & fere menses tres anno imperii Tiberii Caesaris octavo decimo crucifixus est. Post haec Tiberius regnavit annis quinque.

Anni ab orbe c.	Caius Caligula regnavit annis quattuor
5369	Claudius regnavit annis XVIII.
5383	Nero regnavit annis XIII.

³⁵ BEL, *Speculum*, C.I. La durata del regno di Nerone corrisponde alla PCG, si veda *supra* pag. 5

³⁶ SVE, *Vitae*, L.VI, VI

³⁷ SVE, *Vitae*, L.VI, VIII

³⁸ Brevem temporum annotationem per generationes & regna primus ex nostris Iulius Africanus sub Imperatore Marco Aurelio Antonino simplici historiae stylo elicuit. Dehinc Eusebius Caesariensis episcopus, atque sanctae memoriae sancte memoriae Hieronymus presbyter chronicorum multiplicem historiam ediderunt regnis simul ac temporibus ordinatam. Post hos autem alii atque, inter quos praecipue Victor ecclesiae Tunnensis episcopus recensitis paedictorum historiis gesta sequentium aetatum usque ad consulatum Iustiniani iunioris explevit. Hoc nos & quorundam aliorum historiographorum summam temporum ab exordio mundi usque ad Augusti Heraclii & Sisebuti vel scintillam Hispaniae Regum tempora compendiosa brevitate notavimus, adiacentes è latere descendentem lineam temporum: cuius indicio summa praeteriti seculi cognoscatur. TUD, L.I, *Prologus* (1-27).

³⁹ TUD, *Chron. mun.*, L.I, pag. 28 (7-13)

Nel *Chronicon mundi* inoltre, data la sua natura di compendio, la narrazione delle vicende dell'impero di Nerone riassume brevemente e schematicamente gli episodi più importanti:

Nero regnavit annis quattuordecim. Hic nimiae crudelitate & luxuriae deditus Deum se vocari praecepit: & retibus aureis piscabatur. Fratrem suum occidit atque matrem, & sororem suam prostituit & interfecit. Senatum multum extinxit; & multas reipublicae provincias amisit. Romam quoque succendit, ut Troiani incendii imaginem videret. Huius tempore Iacobus Alphaei à Iudaea Hierosolymis occiditur. Habebat Nero secum Simonem magum cuius maleficiis deludebatur. Qui cum alterationem haberet cum Petro, dicebat esse filium Dei. Supervenit autem & Paulus, & similiter cum Simone contendeat. Nero autem dedit Paulo potestatem praedicandi, & libertatem deambulandi per partes occidentis; placebat enim illi Paulus, eo quod eloquentissimus erat. Duodecim annis fuit Paulus Romae & in partibus occidentis praedicans verbum Dei cum fiducia; quo tempore in Hispania creditur predicasse. Anno imperii Neronis tertio decimo cum iam nequitia Caesaris ob immissione Simone invalisset, captus est Romae Paulus & missus in carcerem; ubi multus de familia Neronis convertit & familiaritatem Senecae magistri Neronis obtinuit; unde Nero Senecam & Lucanum fecit occidi. Hac tempestate Persius poeta moritur. Quatuordecimo anni imperii sui Petrus & Paulus praecepto Caesaris cum Simone contendeant. Simon autem promisit se volare in celum videntibus cunctis, & in se divinam ostendere maiestatem. Qui cum à demonibus in altum aeris duceretur, adiurante Petro per Deum, Paulo vero orante iuxta templum Romuli dimissus crepuit. Ob cuius necem Petrus praecepto Neronis in Vaticano, in vico scilicet qui est extra civitatem, ubi fiebant dolia, crucifigitur; ubi quondam vates studuisse dicuntur. Paulo vero tanquam civis honorabiliore morte in catacumbis gladio decollatur. Una die mortui sunt gloriosi principes terrae, quos unitas fidei & amoris, dum in carne viverent, sociavit. Nero autem on tanta scelera vivens privatur regno: & postea miserabiliter occiditur & a feris devoratur. Galba regnavit annis duobus fere: nihil dignum memoria fecit ⁴⁰.

Poniamo a confronto alcune parti comuni fra queste diverse opere storiografiche ed il *relato historico* alfonsino, al fine di stabilire le relazioni di dipendenza e le innovazioni della *estoria unada* rispetto alle sue fonti e in che modo esse vengano rielaborate all'interno del disegno storico alfonsino.

Primario è il rapporto tra PCG ed il testo del Bellocense e, soprattutto, il modo con cui, nello *Speculum historiale*, i capitoli dedicati alla vicenda dell'impero romano sotto Nerone furono utilizzati dai *compiladores* alfonsini.

Sostanzialmente questi ultimi due testi coincidono nella presentazione della figura di Nerone, dalla sua descrizione fisica alla sua proverbiale lussuria, non mancando la PCG di soffermarsi ampiamente sugli scellerati delitti da lui compiuti.

⁴⁰ TUD, *Chron. mun.*, L.I, pag. 33 (1-24)

Vi è invece una prima, netta discordanza (anche rispetto a Lucas di Tuy), sull'episodio della ribellione di Cordova e l'anacronistico trasferimento coatto a Roma di Seneca e Lucano, la cui narrazione nella PCG viene inserita tra *lo que aconteşcio en el tercero anno*, e sulla quale ci soffermeremo più avanti.

[PCG.] Este Nero era mesurado de cuerpo, ni muy grand ni muy pequenno, pero avielo todo lleno de manziellas e de mal olor; avie los cabellos castannos et la cara fremosa mas que de buen donario; no avie el viso claro, ni veye bien los oios; la cerviz avie delgada⁴¹, et el vientre colgado, et las piernas muy delgadas. Seyendo ninno aprisiera todas las siete artes (...) A todos los nobles senadores que eran venidos a pobreza, ponieles soldada sennalada pora cadanno por que pudiesen venir onradamientre. Quando iudgavan alguno a muerte, yl dizien que escriviesse el su nombre en la sentencia cuemo avien costumbre de fazer los otros emperadores, dizie: «Dios, quanto querria no saber letras ningunas». E quando los senadores le dizien gracias por alguna cosa que les prometie, dizie el: «quando lo mereciere me las daredes⁴²».

[BEL, Cap.I, c.101] Liber nonus. Incipit. De bonijs initiis neronis. [H]Ugo Floriacensis secundo libro. Claudius imperator libertorum e coniugijs impijs subiectus cum deficeret: britanicum filium suum vxoris agrippine persuasionibus exorte romane faciens imperii: Nerone octavie filie sue maritum designavit imperatorem. Sic qui prelatu est gener filio ordine prepostero. Suetonius li.vj. hic fuit statura pene iusta: corpore maculoso e fetido: capillo sufflavo: vultu pulchro magis quam venusto: oculis cesiis e hebetioribus: cervice obesa ventre proiecto: gracillimis cruribus. Liberales disciplinas omnes fere puer attigit: aversus philosophia: ad poeticam primus carmina libenter e fine labore composuit. Habuit et pingendi fingendique maxime non mediocre studium. Orsus impium a pietatis ostentatione ex augusti imperatorum precepto se professus nec liberalitatis: nec clementie: nec comitatis quidem exhibende vllam occasionem omisit. Graviora vectigalia abolevit aut minuit. Senatorum nobilissimo cuique sua re familiari destituto annua solaria constituit. Cumque de supplicio cuiusdam capite damnati: vt ex more subscriberet admoneret quam vellem inquit nescire litteras. Agenti gratias senatui rendidit (sic) cum meruero. Interdictum est ne quid in popinis preter legumina veniret: cum antea nullum non obsonii genus proponeretur

[BEL] Petulantiam, libidinem, luxuriam, avaritiam, crudelitatem quasdam sensim primo et occulte e velut iuvenili errore exercuit. sed ut tunc quoque dubius nemini foret, nature illa vitia non etatis esse, post crepusculum statim arrepto pileo vel galero popinas inibat, circumque vicos vagabitur ludibundus⁴³.

[PCG] Todas estas costumbres malas que vos avemos contadas, ovo las el de ninnez, et començo las a usar mucho en el primer anno de su imperio, cuemo quier que las encubriesse fasta que passaron los cinco annos; et de los cinco adelante descubrio estas et otras muy peores segund cuenta la estoria⁴⁴.

⁴¹ Si noti l'errata traduzione *delgada* per *obesa* del testo del Bellovacense

⁴² PCG, 172

⁴³ BEL, *Speculum*, L.IX, cap. VIII.

⁴⁴ PCG, 172

In Svetonio [*Vitae*, L.VI, LVI-LVII] la descrizione fisica di Nerone è posta dopo il racconto della sua morte, al termine della narrazione delle vicende del suo impero, all'interno di un succinto riassunto di queste ultime, insieme con una breve valutazione morale e politica dell'imperatore:

Statura fuit prope ista, corpore maculoso et fetido, subflavo capillo, vultu pulchro magis quam venusto, oculis caesis et hebetioribus, cervice obesa, ventre proiecto, gracillimis cruribus, valitudine prospera [...] Liberalis disciplinas omnis fere puer attigit. Sed a philosophia eum mater avertit monens imperaturo contrariam esse; a cognitione veterum oratorum Seneca praeceptor, quo diu in admiratione sui detineret ⁴⁵.

L'epitome dello *Speculum historiale* si basa essenzialmente su questi capitoli finali e riassuntivi del VI libro delle *Vitae* di Svetonio, inserendo di volta in volta notizie tratte dai rimanenti LV capitoli. I *compiladores* alfonsini chiosano e ampliano il secco racconto storico del Bellovacense, che non riporta alcuna delle analisi politiche di Svetonio, ampliando gli aneddoti o gli episodi del regno di Nerone, già presenti nello *Speculum*, legati sia alla tradizionale immagine medievale del tiranno lussurioso e omicida, sia ad una valutazione più ampia e dettagliata del suo operato.

Al termine del primo capitolo il Bellovacense interrompe la biografia di Nerone e passa a trattare gli avvenimenti della Palestina introducendo in questo modo i capitoli II-V che corrispondono agli anni VI-X della *Estoria* nel corso dei quali, come si ricorderà, *non fallamos ninguna cosa grande escripta*, tranne i riferimenti agli episodi che il Bellovacense tratta in maniera estesa e che i *compiladores*, come abbiamo visto sopra, ricordano sommariamente: [BEL, L.IX Cap.II] *qualiter Festus felici succedens paulum misit ad Cesarem*; [BEL, L.IX Cap.III] *De Ismaele pontifice et cathalogo pontificum*; [BEL, L.IX Cap.III, pag. 101] *De vita iacobi fratris domini et eius passione*; [BEL, L.IX Cap. V] *Qualiter Paulus pervenit Romam et de libera eius custodia*, episodio questo che la *Estoria* riprende con una analessi nel corso della narrazione degli accadimenti del *anno dezeno*:

[PCG] e sant Paulo otrossi que vinyera ya tempo avie de tierra de Oriente ⁴⁶.

I capitoli VI-VII-VIII dello *Speculum* tornano a trattare della biografia di Nerone adolescente: in particolare il cap. VI tratta *de*

⁴⁵ *Vitae*, L.VI, LI-LII

⁴⁶ PCG, 175

cantibus e lusibus e iactantia Neronis, il VII *de luxuria eius e prodigalitate* ed infine l'VIII *de rapina eius ac crudelitate*, che vengono ampiamente ripresi dalla *Estoria* nella narrazione dei primi due anni, anzi solo del primo visto che: *en el Segundo anno del su emperio no fallamos que contesciesse ninguna cosa granda que de contar sea, tanto estava el mundo assossegado so el sennorio de Roma*⁴⁷, ove si ribadisce, una volta di più l'assoluto *sennorio* di Roma sul mondo, consolidandone la forza, sebbene sottoposta al potere personale di un imperatore scellerato: la forza *istituzionale* dell'impero romano, come ricorda la *Estoria*, ancora sopravviveva alla debolezza del suo vertice.

Nel cap.IX, *De Seneca et liberis eius*, il Bellovacense narra dei rapporti tra Seneca e Nerone: è momento alquanto significativo dal punto di vista storico, soprattutto della *historia Hispaniae*. È proprio in questa epoca che si consolida la biografia senecana più diffusa in Spagna nei secoli successivi e si verifica la totale divergenza, cui prima accennavamo, tra *Estoria* e le fonti qui analizzate. Si creano infatti due falsi storici che lasceranno larga eco nella successiva vicenda filosofico-letteraria di Seneca e letteraria di Lucano: a) la leggenda della città di Cordova governata da filosofi, tra i quali Seneca, che Nerone, dopo la resa della città, porta con sé a Roma; b) l'assedio e la conquista della città da parte dello stesso Nerone dopo lunghe trattative con i saggi.

Seneca, come è risaputo, divenne *tutor imperatoris* quando già vestiva il laticlavio senatoriale come riferisce Svetonio⁴⁸.

Il Bellovacense cita Seneca per la prima volta nell'elenco delle vittime degli assassini compiuti da Nerone⁴⁹, ma poi, nel IX capitolo, tratterà dell'argomento ampiamente; Lucas de Tuy riferisce indirettamente del tutorato e esplicitamente della condanna a morte, provocata dall'amicizia tra Seneca e san Paolo e dal loro carteggio, che avrebbero provocato l'ira di Nerone:

[PCG] (...) Començaron a bollecer entressi por se levantar contral sennorio de Roma, e entre todas las otras levantosse Espanna. E ell emperador Nero guiso sus huestes, et vino luego sobrella; e tantas fueron las bravezas et las crueldades que y fizo, que no eran en cuenta. e las gentes, quando esto vieron, por escusar el mayor danno, dieron se le por toda la tierra, si no la cibdat de Cordova que se tovo por conseio de muchos sabios que avie en ella, et non se le quiso dar. Et Nero vino sobrella et cercola, mas no la pudo aver sino por qual pleyto los de la villa quisieron. Et desque se le fueron dados, no les tovo el bien la postura, et preguntoles cuemo fueran atrevidos de cometer lo que toda la otra tierra de Espanna no

⁴⁷ PCG, 172

⁴⁸ *Vitae*, L.VI, VI.

⁴⁹ BEL, *Speculum*, L.IX, cap. VIII.

cometiera, et quel mostrassen quales fueran aquellos por quien viniera que se le assi alçassen. E respondieronle todos assoora que por conseio de los sabios et de los filosofos lo fizieran, et que por ellos se avien tenido aquello que se tovieran, et que si creer los quisiessen, aun se tovieran mas. E Nero envio luego por todos aquellos sabios de Cordova que viniessen ant el, e desque vinieron, fue el en acuerdo de los fazer quemar a todos, por escarmentar los de la villa que nunca mas fuessen osados de se alçar otra vegada; pero con todo aquesto conseiosse ante Nero con los sabios que traye et con los principes et con los omnes buenos de su companna. Et ellos dixeron le assi: «Cesar, la natura del lugar, aquel la aprende meior que faze en ell alguna morada, et nos, por quanto aqui avemos fincado, aprendemos que por tu matar aquestos sabios, otros aura y luego en Cordova; ca entendemos et sabemos que la natura de la tierra et ell assentamiento della et ell ayre et las viandas del lugar et ell estrellamiento de suso lo da por fuerça; et por ende no debes fazer tal cosa, ca mas vernie y danno que provecho». Nero, quando estas razones oyo, pero que era el muy cruel et muy desmesurado en las otras cosas, acogios al conseio quel davan, et dexo de quemar los sabios e toma seneca et a Lucan su sobrino, que eran grandes philosfos et muy sabios, et fuesse pora Roma, et levo los consigo. Et assi lo cuenta Lucan en su libro, o dize: *Corduba me genuit, rapuit Nero, prelia dixi*, que quiere dezir: «en Cordova nasci, levome Nero por fuerça a Roma, et fiz un libro de las batallas de los Romanos». Et desque fueron en Roma, fizoles el Cesar mucho dalgo, et tomo a Seneca por su maestro; et dalli adelante guiosse por ellos, et en quanto lo fizo, ovo ell emperador assessegadamente et en paz. Mas porque es grave cosa de se mudar lo que viene por natura, no pudo estar Nero que al cabo no saliesse del consejo de los sabios, et tornosse a fazer cuemo primero todo lo peor, segund cuenta daqui adelante la estoria. e otrosi sabet que aquest anno mismo en que dexo assi Nero assessegada toda tierra de Espanna, tremio tierra de Roma, et escurecio el sol⁵⁰.

[SVE] Undecimo aetatis anno a Claudio adoptatus est Annaeoque Senecae iam tunc senatori in disciplinam traditus⁵¹.

[BEL] Senecam preceptorem ad necem compulit⁵²

[TUD] (...) captus est Romae Paulus & missus in carcerem: ubi multus de familia Neronis convertit & familiaritatem Senecae magistri Neronis obtinuit: unde Senecam e Lucanum fecit occidi⁵³.

Secondo quanto riferisce Menéndez Pidal l'intero episodio, così come riportato nella *Estoria*, venne tratto da annotazioni e glosse che accompagnavano l'opera di Lucano e, a mio modo di vedere, dalle tradizioni tardolatine, presenti anche nel Bellovacense, sulla vita di Seneca (amicizia e carteggio con san Paolo) e di Lucano, che si rifacevano al *De viris illustribus* di san Gerolamo, mentre per il famoso verso di Lucano, *Corduba me genuit, rapuit Nero, prelia dixi*,

⁵⁰ PCG, 173

⁵¹ *Vitae*, L.VI, VII.

⁵² BEL, *Speculum*, L.IX, cap. VIII.

⁵³ TUD, *Chron. mun.*, L.I, pag. 33 (11-14)

lo stesso Menéndez Pidal rimanda a sant'Adelmo che, per primo, lo attribuì al poeta cordovese ⁵⁴.

In effetti tanto Svetonio ⁵⁵ che il Bellovacense non riferiscono, nelle loro opere, di una sollevazione (pseudostorica) della sola Cordova, anteriore alla più «fortunata» ribellione spagnola (storicamente vera) capeggiata da Galba, ivi giunto su mandato di Nerone, che sarà una delle concause della caduta dell'imperatore.

A questo proposito va ricordato il curioso particolare, presente in entrambe le opere latine e nella PCG, del malore che colse Nerone all'apprendere la notizia dell'insurrezione della provincia iberica, mentre in Lucas de Tuy l'episodio non è accennato.

[SVE] Postquam deinde etiam Galbam et Hispanias descivisse cognovi conlapsus animoque male facto diu sine voce et prope intermortuus iacuit. ⁵⁶

[BEL] Postquam autem etiam hispanias devicisse cognovit; collapsus animo diu sine voce velut mortuus iacuit. ⁵⁷

[PCG] E quando Nero oyo aquestas nuevas de cuemo las Espannas eran alçadas et galba con ellas, tovosse por muerto, et desmayo tanto que alli perdio toda esperança de bien, assi que yogo por muerto una grand pieça sin fablar ⁵⁸.

Rispetto al testo alfonsino, più attento a esaltare l'ispanicità di Seneca e l'eroica resistenza di Cordova, ben più ampio spazio trova nel Bellovacense, più portato all'aneddotica, il racconto della morte di Seneca, introdotta riprendendo il *Chronicon* di Eusebio: *L. Annaeus Seneca Cordubensis praeceptor Neronis, & patruus Lucani poetae incisione venenarum, & veneno hausto perijt* ⁵⁹; tuttavia *Estoria* e *Speculum* coincidono nella ricordata tradizione, derivata da Gerolamo, dell'amicizia tra il filosofo e l'apostolo e del loro carteggio, ma solo il Bellovacense riferisce del coinvolgimento nella congiura dei Pisoni di Lucano e di Giunio Anneo Novato, figlio di Seneca il Vecchio e fratellastro di Seneca poi adottato da Gallione, come ricorda ancora

⁵⁴ Si veda Sanford, «The Manuscripts of Lucan: accessus and marginalia», in *Speculum*, IX, 1934, pagg. 278-295 e A. García Solalinde, «Una fuente de la Primera Crónica General», in *Hispanic Review*, 1941, pagg. 235-242

⁵⁵ Las biografías de Lucano escritas por Suetonio y por Vacca no aluden al fabuloso sitio de Córdoba por Nerón, pero otras *Vitae* del poeta, que se antepusieron en ciertos códices a la *Farsalia* no dejan de explicar la frase del epitafio: "rapuit Nero", inventando la rendición de Córdoba: "qui devicta Corduba a Nerone inter ceteros captivos ductus est." A. García Solalinde, "Una fuente...", pag. 236.

⁵⁶ *Vitae*, L.VI, XLII

⁵⁷ BEL, *Speculum*, L.IX, cap. CXVIII

⁵⁸ PCG, 178

⁵⁹ *Chronicon*, pag. 161.

Eusebio: *M. Annaeus Lucanus Cordubensis Poeta in Pisoniana coniuratione deprehensus brachium ad secandas venas medico parebuit (...)* Iunius Gallio frater Senecae egregius declamator propria se manu interfecit, mortem eius Nerone in suam praesentiam differente⁶⁰.

[PCG] Ell emperador Nero, con la su grand maldat, mando prender a sant Paulo, et echallo en carcel (...). E sant Paulo, yaziendo alli preso, convirtio a la fe de Ihesu Cristo muchos de la compaña de Nero, et gano la compaña et la amiztat de Seneca de Cordova, maestro del Cesar, por muchas cartas que se enviavan ell uno all otro. E Nero, quando lo sopo mando a matar Seneca et a Lucan su sobrino⁶¹.

[BEL] Porro de hoc quod dictum est: quod Senecam preceptorem suum ad necem compulit in chronicis legit quod idest Seneca venarum incisione haustu veneni perijt. Fert autem relatio: quod ipse Nero Senecam aliquando respiciens: et verbera que sibi a puericia intulerat ad memoriam reducens infremuerit. ac tanquam iniuriarum ultionem expetere de illo cupiens: sed tanquam preceptoris: ut cumque deferens ut quodvis in mortis genus sibi eligeret optionem concesserit. Ipse autem, Seneca quasi suave genus arbitrans in balneo mori. Incisione vene elegit. Huius autem familiaritatem Paulus dum Rome esset in custodia publica sibi comparuit. licet comestor contrarium diceret videat esse. quod. xiii. Neronis anno cum iam nequicia eius invalvisset e iam in iudeos conspirasset: positus est Paulus Rome in carcere ubi multus de familia Neronis convertit e familiaritatem Senecae magistri Neronis sibi comperuit. Huic. n. condicit Hieronymus dicens in libro de illustribus viris. xiii. Neronis anno Paulus eodem die quo et Petrus capite truncas (sic) vero ante biennium a Nerone interficit. Ex gestis sancti Pauli. Conduxerat igitur ut dictum est sibi Paulus extra urbem horreum publicum: ubi cum fratribus de verbo vite tractavit: et ad modum innotuit urbi romane signis et prodigiis. doctrina ac sanctitate. Concursus quoquam multus de domo cesaris fiebat ad eum credentium in Christum: institutor Cesaris Seneca adeo illi amicitiam copulatus est videns in eo divinam scienciam: ut se ab eius colloquio temprare vix posset. Et si eum ore ad os alloqui non valeret: frequentibus datis et acceptis epistulis eius colloquio amicabile ac consilio frueret. Scripta quoque ipsius quedam coram Cesare legit et in cunctis eum admirabile reddidit. Senatus autem de illo alta sentiebat. Hieronymus in libro de verbo vite: Lucius Anneus Seneca cordubensis socionis stoici discipulus e patruus lucani poete continentissime fuit vite. Quem non ponerem in cathalogo sanctorum nisi me ille epistule provocarent que leguntur a plurimis: pauli ad senecam et senecae ad paulum. In quibus cum esset neronis magister et illius temporis potentissimus optare se dicit eius esse loci apud suos: cuius sit paulos inter christianos. Hic ante biennium quem petrus e paulus martyrio coronarentur: a nerone interfectus est⁶². (...)

Ambedue i due testi concordano nel dare maggiore importanza all'amicizia con san Paolo, piuttosto che al ruolo di Seneca come *tutor principis*; tuttavia lo *Speculum* vi allude più esplicitamente: *fert autem relatio quod ipse Nero Senecam aliquando respiciens et verbera*

⁶⁰ *Chronicon*, pag. 161

⁶¹ PCG, 177

⁶² BEL, *Speculum*, L.IX, cap. IX

que sibi a puericia intulerat ad memoriam reducens infremuerit ac tanquam iniuriarum ultionem expetere de illo cupiens: sed tanquam preceptorum.

È questo uno dei momenti in cui l'interpretazione «storica» di tipo medievale di un episodio leggendario (l'amicizia con san Paolo), ma ritenuto allora vero, accomuna lo *Speculum* e la *Estoria*: le figure storiche di Nerone e di Seneca sono colte in un unico aspetto, divenuto proverbiale, quello del tiranno e quello del filosofo morale per antonomasia, vicino al cristianesimo.

I due personaggi appaiono sempre contrapposti, come se Seneca non fosse mai stato *magister principis*, e privi della storicizzazione che era andata perdendosi nella letteratura latina e nella storiografia tardo latina per l'eccezionalità delle due figure.

A questa immagine stereotipata, in parte presente anche nella PCG, le tradizioni storico-letterarie su Seneca e Nerone rimarranno legate per molto tempo, fino alla riscoperta dell'opera di Tacito⁶³.

Gli ultimi giorni di Nerone: Estoria, Svetonio, Bellovacense, Lucas de Tuy.

Tralasciando il dettaglio di episodi ove vi sia stretta concordanza tra tutti i testi presi in esame o alcuni di essi, quali l'incendio di Roma (*consensus omnium*), le dispute tra Pietro Paolo e Simon Mago (PCG, TUD, BEL) il martirio dei due apostoli (PCG, TUD, BEL, *Chronicon*) per i quali rimando alle conclusioni della *collatio fontium* di Menéndez Pidal, vorrei soffermarmi, per concludere, sulla narrazione storica degli ultimi giorni di Nerone e della sua morte, punto centrale della storiografia legata al quinto imperatore della dinastia giulio-claudia.

I testi concordano nella cronologia indicando come ultimo anno il XIV del suo regno (68 d.C.) mentre, tra gli episodi anteriori alla destituzione di Nerone, il Bellovacense dedica molto spazio alla narrazione della predicazione a Roma di Pietro e Paolo e del loro martirio, vale a dire: Paolo cap. II, V, XVI, XVII-XXII Pietro cap. XII-XV. Va ricordato poi l'accenno del *Chronicon* (*Primus Nero super omnia scelera sua etiam persecutionem inter Christianos facit, in qua PETRVS & PAVLVS gloriose Romae occubuerunt. Prima persecutio*⁶⁴) e della *Estoria* (*en aquella sazón se començó en Nero la primera*

⁶³ C. PASCAL, *Nerone*, pagg. 20-52 e 178-208; E.R. CURTIUS, *Letterature europee...*, *passim*.

⁶⁴ *Chronicon*, pag. 163

*de las doze persecuciones mas nombradas que fueron en los cristianos*⁶⁵) alle persecuzioni contro i cristiani che tradizionalmente, e non deve sorprendere, iniziano proprio con Nerone, ma anche in questo caso lo *Speculum historiale* tratta più ampiamente il tema: cap. XI *De duodecim persecutionibus ecclesie quarum prima cepit a Nerone*⁶⁶.

La leggenda della predicazione di san Paolo in Spagna è invece presente nell'*Estoria* che deduce l'episodio dal Tudense, che pur avanza qualche dubbio sulla veridicità (*creditur*) di tale tradizione:

[TUD] Duodecim annis fuit Paulus Romae & in partibus occidentis predicans verbum dei cum fiducia: quo tempore in Hispania creditur praedicasse⁶⁷

[PCG] E entonce vino ell aca, et predico en Espanna, et convertio muchos a la fe de Ihesucristo⁶⁸.

Torniamo alla cronologia che, come detto, coincide in tutti i testi:

[Chronicon] XIII Nero, quum a Senatu quaereretur ad poenam, e Palatio fugiens, ad quartum Vrbis miliarium in suburbano liberti sui inter Salariam & Nomentanam viam semet interfecit, anno aetatis XXXII. atque omnis Augusti familia consumpta est⁶⁹.

[PCG] Al catorzeno anno del su imperio, que fue a ochocientos et veynt y uno de la puebla de Roma quando andava la era en ciento et ocho, e ell anno de Nuestro Sennor en setaenta, e el regno de Agripa en veynt et quatro⁷⁰

[SVE] Talem principem paulo minus quattuordecim annos perpeusus terrarum orbis tandem destituit, initium facientibus Gallis duce Iulio Vindice, qui tum eam provincam pro paretore optinebat⁷¹.

[BEL] Suetonius. Talem itaque principem paulominus.xiiij. annos perpeusus terrarum orbis. tandem destituit; initium facientibus eis gallis.

[TUD] Quatordecimo anno imperii sui (...) Nero autem ob tanta scelera vivens privatur regno; & postea miserabiliter occiditur & à feris devoratur⁷².

⁶⁵ PCG, pag., APP

⁶⁶ BEL, *Speculum*, L.IX, cap.XI. Queste le altre undici persecuzioni: secunda sub domiciano, tertia sub traiano, quarta sub marco antonio, quinta sub alexandro namee, sexta sub maximino, septima sub decio, octava sub valeriano e galieno, nona sub aureliano, decima sub diocleciano e maximiano

⁶⁷ TUD, *Chron. mun.*, L.I, pag. 33 (9-11)

⁶⁸ PCG, 175

⁶⁹ *Chronicon*, pag. 163

⁷⁰ PCG, 178

⁷¹ *Vitae*, LVI, XL

⁷² TUD, *Chron. mun.* L.I, pag. 33 (15-24)

La stretta dipendenza della *Estoria* rispetto alle parti del Bellovacense che riprendono direttamente Svetonio ci permette di escludere quasi sicuramente, analizzando il testo delle tre storiografie, che i *compiladores* alfonsini abbiano messo mano direttamente al testo latino di Svetonio.

Di questa opera i redattori alfonsini conobbero probabilmente solo le parti tradotte nello *Speculum historiale*, non disponendo forse di codici latini delle *Vitae Caesarum*.

Lucas de Tuy dà qui un apporto meno rilevante dato che il suo *Chronicon mundi* si limita ad una sequenza espositiva sincronica dei fatti storici: appare comunque fuor di dubbio che l'opera del Tudense e il *Chronicon eusebii* suggerirono agli storiografi alfonsini lo schema cronologico, con le avvertenze e le modificazioni di cui abbiamo già trattato, e l'epitome storica essenziale per la costruzione della *Estoria*.

Tuttavia il *Chronicon* diventa unica fonte per l'episodio della ribellione della Giudea, molto importante per i redattori alfonsini dato che chi viene inviato in oriente per sedare la rivolta è Vespasiano, della *gens Flavia*, *magister equitum* e futuro imperatore (69 d.C.) al termine della prima anarchia militare:

Contra Iudaeos, qui Cesti Flori auaritiam non ferentes rebellabant, Vespasianus magister militiae a Nerone transmittitur. Vespasianus plurimas vrbes Iudaeae capit ⁷³.

[PCG] E sabet que aquel anno mismo envio ell emperador a Vespasiano, que era maestro de la su cavalleria, a Judea a quebrantar los judios que se le alvorocaron et se levantarán contral su sennorio, que los domasse et les fiziesse dar el tributo que no querien pechar ⁷⁴.

Come abbiamo ricordato l'impero di Nerone comincia a vacillare sotto la pressione dei disordini scoppiati in tre province, Gallia, Britannia e Armenia, delle quali Il Bellovacense tratta nei capitoli CXVIII e CXIX, che corrispondono agli accadimenti del *terzeno e catorzeno anno* della *Estoria*.

Prima di presentare i fatti politici delle ribellioni, ambedue i testi, rifacendosi lo *Speculum* a Svetonio, riferiscono l'aneddoto della vanagloria e della superbia di Nerone, che lo portarono a chiamare il mese di aprile *neronicus* e Roma *Neropolis*, apice dei suoi delitti contro lo stato: la *Estoria* traduce i due vocaboli in *neroneo* e *Neropolim*, mantenendo – per scarsa comprensione della declinazione

⁷³ *Chronicon*, pag.163

⁷⁴ PCG, 17

latina dei nomi greci – il sostantivo con la desinenza in caso accusativo:

[SVE] Erat illi aeternitatis perpetuaeque famae cupido, sed inconsulta. ideoque multis rebus ac locis vetere appellatione detracta novam indixit ex suo nomine, mensem quoque Aprilem Neroneum appellavit; destinaverat et Romam Neropolim nuncupare⁷⁵

[BEL] Erat illi eternitatis perpetuaeque fame cupido, sed inconsulta. Ideoque multis rebus et locis veteri appellatione detracta novam induxit ex suo nome. Mensem quoque aprillem neronicum romamque neropolim appellari voluit⁷⁶.

[PCG] E fallamos que avie nero muy grand cobdicia que durasse el su nombre por siempre, mas no lo fazie con sese ni con-recabdo; e por esta cobdicia tollie el los nombres antigos a muchas cosas et a muchas cibdades, et ponie les nuevo del suyo: assi cuemo al mes de abril que puso nombre Neroneo, et a Roma que la llamassen Neropolim⁷⁷.

Sempre in relazione alle rivolte delle province, la *Estoria* parla di una spedizione inesistente contro *Armenia e Bretannia*, il cui bottino perduto durante un naufragio verrebbe restituito a Nerone dai pesci, lì dove Svetonio e il Bellovacense narrano solamente di quest'ultimo aneddoto, esemplare della fiducia dell'imperatore nella propria buona sorte e non legato a spedizione alcuna:

[PCG] E guiso sus navios, e fue sobre Armenia e Bretanna, et ovalas luego, et tovosse por ende tan bien aventurado sobre todos los otros omnes, que maguer que perdio sobre mar muchas de las preciadas cosas que traye, no dio por ende nada, ante dizie ante todos que los peces gelas traerien todas⁷⁸.

[SVE] (...) tanta fiducia non modo senectam sed etiam perpetuam singularemque concepit felicitam, ut amissis naufragio pretiosissimis rebus non dubitaverit inter suos dicere «pisces eas sibi relatuos.»⁷⁹

[BEL] Mox britannia amissaque armenia: ac rursus utraque recepta: perpetuam singularemque felicitatem concepit: adeo ut amissis naufragio preciosissimis rebus non dubitaverint inter suos dicere: pisces sibi eas relatuos.

⁷⁵ *Vitae*, L.VI, LV

⁷⁶ BEL, *Speculum*, L.IX, c.CXVIII

⁷⁷ PCG, 177. Va qui segnalato che nella PCG la lezione *neroneo* sembra tradurre l'accusativo *neroneum* presente in Svetonio piuttosto che l'accusativo *neronicum* del Bellovacense. Studi più approfonditi, che non rientrano nei limiti di questo lavoro, potrebbero forse evidenziare indizi di un utilizzo diretto dell'opera svetoniana indipendente dalla mediazione dello *Speculum historiale*.

⁷⁸ PCG, 178

⁷⁹ *Vitae*, L.VI, XL

L'addizione deriva da un'interpretazione amplificata di *utraque rursus recepta*, dato che, secondo la PCG, Nerone viene posto a capo di una spedizione che non ebbe mai luogo. Questo *locus* e il già ricordato episodio della conquista di Cordova da parte di Nerone in analoghe circostanze confermano la pluralità di fonti e la compilazione per mezzo di tradizioni eterogenee di difficile identificazione, fatte salve probabili corrutele dei codici maneggiati nel *taller* alfonsino.

Un'altra lunga ellissi che riprende la narrazione dei fatti di Spagna dall'arrivo di Galba nella provincia iberica, permette al *compilador* di informare il lettore tanto sugli accadimenti iberici quanto di episodi aneddotici dell'operato di Galba, la cui figura umana, pur nell'illegittimità della pretesa imperiale per mancanza di *linnaje*, viene presentata in maniera positiva.

La *Estoria* traduce l'episodio aneddotico integralmente dallo *Speculum* e lo introduce tra gli accadimenti del *catorzeno anno*, mentre il Bellovacense lo pospone alla morte di Nerone. La parte di capitolo dedicata all'operato di Galba in Spagna è elaborato su quanto dice lo *Speculum*, ma data la sua estensione vi è senza dubbio confluita altra fonte:

[PCG] E en quanto aquesto fue alçaronse las Espannas. e el Senado de Roma, que vio que avien tan mal Cesar e tan sin recabdo e con tan malas costumbres e que n podien y al fazer, en quanto tovieron guisado, fizieron lo que pudieron, por tal de non perder el poder e la onra de so emperio; e sacaron grand hueste, e guisaronla muy bien, e fizieron cabdiello della a Galba, un romano muy poderoso e much onrrado, e enviaronlo a Espanna que apaziguasse la gente e assessegasse la tierra et recabasse los derechos. E desque Galba fue en Espanna, yual muy bien con su hueste et muy bien con los de la tierra quel recibien muy onradamente en cada logar por desfuyr el mayor mal, commo yentes que eran escarmentadas de las otras vezes de los romanos. E el començo a gobernar la tierra a plazer de los espannoles, faziendo en los malfechores grandes iusticias: assi que una vez avino que un omne bueno a su muerte dexo su fijo pequenno en guarda de un so amigo, a pleyto que si el ninno muriesse, que heredasse aquel que lo avie en guarda todos sos bienes. E ell omne malo, con cobdiçia de heredar lo suyo, matolo a pozon. Et vino la querella ante Galba, e [f.78v] mandolo enforçar. E el dixo que era cibdadano de Roma et que querie seer iudgado por las leyes romanas. Et esto dize cuydando aver algun espacio de vida. E Galba, quando lo oyo, mando fazer una forca muy alta, toda emblanquecida, et poner otras pequennas aderredor; et en las pequennas fizo enforçar otros malfechores; et en la alta a aquel, por que era cibdadano de Roma. E por estos fechos e por otros tales querien los espannoles muy grand bien a Galba. e el, quando esto vio, cuemo sabie bien la vileza de Nero, trabajaos de meiorar su fazienda et su estado, e guiso con su hueste cuemo alçasse en Espanna por emperador, pues Nero tan mal ponie lo suyo. E los romanos que eran y con el fizieronlo de grado, et travaron con los espannoles que pues que el por los romanos era alli, quel recibiesse ellos otrossi por su emperador. E los espannoles, que sabien que los romanos lo enviaran yl dieran su poder et por quequier que y fiziesse que se tenien

ellos por pagados, no contrallaron a los romanos de lo que fazien, et recibieronlo por emperador⁸⁰.

[BEL] Hic olim provinciam Hispaniam regens tutorem qui pupillum substitus erat heres veneno necaverat cruce affecit. Implorantique leges et civem romaum se testificanti quasi solatio et honore aliquo penam levatrus mulcrari multoque ceteris altioem et dealbata parari statim crucem iussit. Maiore autem favore et auctoritate adeptus est quos gessit imperium. Regebat autem trium arbitrio (...) ⁸¹

Nella PCG il resoconto degli ultimi giorni di Nerone è traduzione quasi integrale dei capitoli CXVIII e CXIX dello *Speculum*, che invece riassume di molto rispetto a Svetonio; nella *Estoria* non mancano tuttavia episodi non presenti in questo testo, come il sogno premonitore di Nerone:

[PCG] E sabet que ante que Nero muriessse, vio algunas sennales de su muerte, assi que sonno una noche que andava sobre mar governando una nave, et falleciol el governage, et levavalo su mugier, que era ya muerta, a unas tiniebras much estrechas, et cubriessse todo de formigas aladas; e otrossi abriosse una vez un luziello por si mismo, et salio ende una grand voz que lo llamo por su nombre ⁸²

Nel racconto alfonsino mancano le indicazioni dei capi d'accusa che il Senato mosse a Nerone e sulle quali lo *Speculum*, attingendo da Hugo de Fleury si sofferma dettagliatamente: essi in realtà furono il vero motivo della fuga e della morte di Nerone, dato che la restaurazione del potere senatoriale era la condizione primaria della sua destituzione e della sua condanna:

[BEL] Hugo Floriacensii li.iiij cumque multa mala qua recensere per singula nimis longum est reipublice irrogaret. tandem hostis a senatu indicatus est, ut qui sacrilegio fidem, parricidio pietatem, incesto pudiciam violaret, ipsamque potestatem romani imperij vel officia seu negocia improbissimis libertorum commiserat ⁸³.

Lievi discrepanze di traduzione nella *Estoria*, tutto sommato fedele, per le parti comuni, al non facile testo latino del Bellovacense, si verificano soprattutto lì dove si riportano dialoghi o frasi pronunciate nei concitati momenti della fuga di Nerone, o si riferiscono varie indicazioni di probabile difficile identificazione per i *compiladores* alfonsini:

⁸⁰ PCG, 178

⁸¹ BEL, *Speculum*, L.IX, c. CXX

⁸² PCG, 178

⁸³ BEL, *Speculum*, L.IX, cap. CXVIII

[BEL] sed partim tergiversantibus, parte aperte detrectantibus uno vero proclamante: usque adeo ne mori miserum est⁸⁴.

[PCG] et los unos nol querien responder, et yvan su via; los otros dizien le descubiertamiente que no querien; de guisa que uno dixo a muy grandes voces: «fasta quando nos durara esta mesquindat que es peor que muerte?»⁸⁵

Alcune interpretazioni dei traduttori alfonsini dimostrano una difficoltà di comprensione del testo dello *Speculum*, come nell'esempio seguente dove non viene tradotto il sostantivo in caso accusativo *Parthos(ne)*, fatte salve sempre eventuali corruetele dei codici maneggiati:

[BEL] Varia agitavit. Parthos ne supplex an galbam peteret an attractus prodiret in publicum quantaque posset miseratione preteritorum veniam precaretur⁸⁶.

[SVE] Varie agitavit, Parthosne an Galbam supplex peteret, an atratus prodiret in publicum proque rostris quanta maxima posset⁸⁷.

[PCG] Començo a pensar Nero en muchas guisas por tal de no aver a obedecer a Galba et asmo si saldrie al mercado de la cipdat, et que se parasse en medio de tod el comun, et pidiesse mercet a todos quel perdonassen los males que fiziera fasta entonce⁸⁸

Nel Bellovacense la narrazione della morte di Nerone è di molto riassunta rispetto a Svetonio: vengono omessi molti particolari e molte citazioni in lingua greca, presenti nel testo di Svetonio, e che si presume siano state le ultime frasi dette da Nerone. *La Estoria* segue fedelmente la cronaca del Bellovacense, che a chiusura del capitolo accenna ai festeggiamenti della plebe per la morte del tiranno senza riferire dei funerali di Nerone e che conclude riprendendo il *Chronicon eusebii*:

[BEL] Tamen in morte eius rei publicae gaudium fuit, ut plebs pilleata tota urbe discurreret. Eusebius. Anno igitur domini.lxx.aetatis ipsius neronis.xxxij. cum a senatu quereretur ad penam e palacio fugens ad quartum urbis miliarum in suburbano libertini sui inter salaria e numentana viam interfecit, atque in eo omnium augusti familia consumpta est.⁸⁹

⁸⁴ BEL, *Speculum*, L.IX, cap. CXIX

⁸⁵ PCG, 178

⁸⁶ BEL, *Speculum*, L.IX, cap. CXIX

⁸⁷ *Vitae*, L.VI, XLVII

⁸⁸ PCG, 178

⁸⁹ BEL, *Speculum*, L.IX, cap. CXIX

[PCG] E desta guisa murio Nero ell emperador, seyendo en edat de treynta e dos annos; e acabosse en el et fue desfecha et destroida toda la compaña de Cesar Agosto de cuyo linage el descendie. E segund cuenta Eusebio, aquella casa en que Nero murio era dun su afforado et yazie entre la carrera Salaria et la que va a Numancia. E quando sopieron en roma cuemo era muerto, tan grand alegria ovo tod el pueblo, que andavan todos por la cibadt con guirlandas en las cabeças, faziendo muy grand fiesta porque eran salidos de poder de tan mal sennor⁹⁰.

Richiamo l'attenzione sull'errore di lettura (*Numancia* per *numentana*) e soprattutto sulla libera traduzione di *plebs pilleata tota* con *guirlandas en las cabeças*, senza dubbio indice dell'accortezza metodologica che contraddistinse le scelte linguistiche dei traduttori.

Come ricordato la maggior parte di capitoli (X-CXVII) dello *Speculum* narra di vite di santi, loro predicazioni e loro martirii; nella *Estoria* incontriamo solo l'indicazione dei nomi di alcuni santi che subirono il martirio durante l'impero di Nerone, e con questo elenco termina la *estoria unada* del suo regno:

[PCG] E fueron en el su tiempo martirados estos martires: sant Torpes, sant Processo, sant Martiniano, sant Gervas, sant Protas, sant Nazario, sant Celso, sant Saviniano, sant Potenciano, sant Eodaldo, sant Altimo, sant Serotino, quarenta santos cavalleros, sant Felix, sant Onesimo, sant Epafra, sant Evodio, sant Prisco, sant Thimoteo, sant Apollinar, sant Hermagoras, sant Fortunato⁹¹.

Per quanto sopra esposto è evidente l'uso articolato, proprio della diacronia della *estoria unada*, delle notizie storiche dello *Speculum historiale*: una sapiente utilizzazione dell'analessi o della prolessi permette al *relato historico* alfonsino di mantenere la sua unità inserendo, quando opportuno, gli episodi tratti dalla storia del Bellova-cense.

Si creano in questo modo delle sottostrutture temporali nelle quali vengono colmate le ellissi cronologiche: questo vale per la disputa sulla fede di Simon mago con Pietro e Paolo, per il martirio di questi ultimi e per la ribellione spagnola capeggiata da Galba.

Lo *Speculum historiale*, il *Chronicon Eusebii* e il *Chronicon mundi* di Lucas de Tuy mancano del respiro storico che comincia ad assumere l'elaborazione di informazioni nelle opere storiche del *taller* alfonsino, benché anche in queste siano presenti falsi storici o tradizioni pseudostoriche ed una valutazione a volte acritica delle fonti prese in considerazione.

Anche l'estesa e importante narrazione dei fatti dell'impero di

⁹⁰ PCG, 178

⁹¹ PCG, 178

Nerone, personaggio storico e leggendario, dimostra come il formarsi della storiografia, accanto al persistere di forme tradizionali, si basi su un'analisi critico-comparativa delle fonti a disposizione e non su una loro pedissequa e costante riproduzione acritica.

Tuttavia nella *Estoria* prevale ancora un'impostazione affine alle storie cronologiche precedenti, ma è proprio l'utilizzo di un nuovo principio basato su prolessi e analessi, che qui viene sperimentato e che nella *General Estoria* sarà applicato compiutamente con il superamento definitivo della narrazione storica basata sulla simultaneità degli avvenimenti, che determina l'originalità della narrazione storiografica alfonsina.

Come detto Tacito e Tucidide rimangono ignorati per molto tempo, e dunque le cronache medievali latine si basano su elaborazioni, spesso indirette, di opere di storiografi (Svetonio), di biografi (dallo stesso Svetonio a Valerio Massimo) o come nel caso di Ovidio e di Lucano di poeti (benché quest'ultimo fosse considerato *istoriador* poiché anche la poesia era, a suo modo, *relato histórico*).

La *Estoria* (fatte salve le tuttora irrisolte problematiche di reciprocità e di datazione rispetto alla *General Estoria*) è il primo tentativo, riuscito, di basare l'analisi storica su motivazioni, se non critiche in assoluto, per lo meno di periodizzazione critica, finalizzata al rafforzamento della legittimità del potere, in ordine ai principi del *linaje*, del *sennorio* e della *razon*.

Nel racconto storiografico alfonsino coesistono e persistono tradizioni pseudostoriche la cui solidità e diffusione, nonostante l'assoluta infondatezza, durerà ancora per molti secoli, e delle quali ne è testimone anche la *estoria unada* di Nerone.

Pur con queste contraddizioni, che sono emblematiche della difficoltà dello sviluppo della storia come scienza, si può ben sostenere con Maravall che l'opera di Alfonso aveva anticipato di troppo il suo tempo e l'idea della storicità dell'umanità, perché ne fossero influenzati gli storiografi del secolo successivo:

«La *Primera Crónica General* se ocupa de los romanos, situándolos en su tiempo, como personajes reales históricamente definidos, por tanto, diferenciados de los posteriores, y a la vez los articula en la propia Historia de los presentes. (...) Pero tan prematuro y superior a su tiempo fue el estudio de la Antigüedad desarrollada por Alfonso X, que el siglo siguiente no lo comprendía, y al redactarse la Crónica de 1344 se suprimió de ella la parte romana casi por completo⁹².»

⁹² J.A.MARAVALL, *Antiguos y...*, pag. 215-216

КсеніяКонстантиненко

ЛАТИНОМОВНА ПОЕЗІЯ УКРАЇНСЬКОГО РЕНЕСАНСУ І
АНТИЧНІСТЬ
ПАВЛУРУСИН, СЕВАСТ'ЯНКЛЕНОВИЧ

Ksenija Kostantynenko

POESIA LATINA DEL RINASCIMENTO UCRAINO
E MONDO CLASSICO.
PAULO RUSYN E SEVAST'JAN KLENOUÏČ

Українська латиномовна поезія XIV-XVI ст. була заново відкрита і зарахована до національних культурних цінностей порівняно недавно. Причин цьому багато: так, донедавна Відродження вважалося епохою культури майже винятково західноєвропейської. "Для Давньої Русі лишилися чужими ті великі рухи у сфері віри й думки, які хвилювали Захід ще з половини середніх віків і наслідком яких було Відродження", - писав О. М. Пипін¹. XIV - I половина XVI ст. вважалися часами культурного занепаду в Україні - наслідку руйнівних нападів татаро-монголів, тиску з боку Речі Посполитої, ополячення й покатоличення. На жаль, відомі історики культури, донедавна звані "буржуазними", як-то Дм. Чижевський, теж відіграли роль у створенні "теорії занепаду", відкидаючи у боротьбі за "національну чистоту культури" латино- і полономовну літературу незалежно від її змісту і національної приналежності авторів. Традиційно вважалося, що східні слов'яни з давньоруських часів орієнтуються на художню творчість і естетику Візантії, осередку православ'я, а не на Захід. Але 1453 р. Константинополь, патріаршу столицю, було захоплено турками, і цей центр - законодавець ідеологічних і культурних норм було, по суті, відрізано від східнослов'янських земель². Цей факт став поштовхом до культурно-освітньої переорієнтації на західноєвропейську вченість і мистецтво, тим більше, що історичний базис для контактів з ренесансною Європою давно існував. "Вплив може виявлятися лише в тому випадку, коли

¹ Цит. заст.: Д. С. Наливайко, Україна і європейське Відродження, "Вітчизна", 1972, ч. 5, с. 102.

² Українська поезія XVI ст., Київ, 1987, с. 6.

для нього підготовлений ґрунт, коли він відповідає сподіванням і запитам нового середовища і змінам, що вже відбулися в даному суспільстві завдяки історичним, економічним, соціальним і культурним зв'язкам ..."³. У руських землях, особливо в західних, що межували з "європейською" Польщею такий ґрунт був - відчутні симптоми занепаду феодалізму, розвиток міст і здобуття ними маґдебурського права, нарешті, формування "запорізької вольниці" - козацтва, ініціатора національно-визвольних рухів. Саме міста, як і в Західній Європі, стають осередками поширення різних "єресей", "сумнівів у вірі" - все це стало підґрунтям для сприйняття ренесансно-реформаційних ідей⁴. Саме в поширенні гуманізму разом із притаманним йому культом античності і латинської мови і полягає основний зміст культурних зв'язків України і Західної Європи (зокрема Італії Польщі) у XV - XVII ст.

Загалом розвиток української культури Ренесансу являв собою поступове освоєння ренесансно-гуманістичних елементів і тенденцій на основі давньоруської традиції. Величезне значення мали зв'язки саме з Італією - "матір'ю наук і наставницею натур". Жваві торговельні зв'язки (напр. Львів і Київ - Генуя), робота італійських фахівців (зокрема архітекторів у Луцьку, Києві, Перемишлі, Львові), нарешті, можливість спрагло до знань руського юнацтва отримати освіту за кордоном - всі ці фактори сприяли засвоєнню Україною ідей європейського Ренесансу, зокрема, нових віянь у мистецтві слова. Так, у списках університетів Падуї, Болоньї, Парижа (Сорбонна) імена "рутенців" зустрічаються вже з 2-ї половини XIV ст. Але багато з них, не маючи коштів на навчання, мусило перейти на католицизм, аби отримати дотацію від католицького духовенства, яке часто брало на себе "обов'язки" меценатів⁵. Таким чином, надовго увійшли до польської літератури імена українців П. Русина, С. Оріховського, білоруса Фр. Скорини та ін., хоча ці митці підкреслювали своє руське походження, за словами "рутенського Демосфена" С. Оріховського "з гордістю".

Чимало руських магістрів і локторів, вихідців з італійських, німецьких, польських університетів, мали літературу (мистецтво) однією з фахових спеціальностей. Так, перший відомий латиномовний український поет Юрій Дрогобич був доктором

³ Н. И. Голенищев-Кутузов, Славянские литературы, Москва 1973, с. 102.

⁴ Д. С. Наливайко, ..., с. 104.

⁵ Н. И. Голенищев-Кутузов, ..., с. 103.

мистецтв, Павло Русин викладав античну словесність, Георгій Тичинський був професором поетики і риторики. Відомо, що версіфікацією на той час займався майже кожен знавець мистецтв, студент університету, це вважалося ознакою вченості, і серед них виділялися яскраві поетичні таланти.

Поети слов'янського, зокрема українського Відродження плідно використовують у своїй творчості сучасну їм ренесансну традицію, здобутки нової європейської (італійської) літератури і, звичайно ж античної культури, яку в Європі мали нагоду досконало вивчити. Таким чином, вони ставали частиною загальноєвропейської ренесансної інтелігенції, що творила наднаціональний феномен – Республіку гуманістів, у якій "мовою міжнаціонального спілкування" стала вілновлена класична латинь. У рецепції античної культури латинська мова сама ставал частиною цієї культури як засіб безпосереднього прилучення до давньої мистецької спадщини, предмет своєрідного культу⁶ учнівського, а не епігонського ставлення. Так само не можна говорити про епігонське запозичення слов'янами, українцями елементів західноєвропейської, зокрема італійської культури. Скоріше, вони по відношенню до ренесансної культури Італії поступово займали такі ж позиції як італійці – до спадщини Древнього Риму, вважаючи себе не епігонами, а учнями. Надалі нас цікавитиме саме інтерпретація і застосування образів, сюжетів, віршових форм античності українськими новолатинськими поетами як ознака ренесансного світогляду.

Передусім потрібно зазначити, що як література Середніх віків, так і Ренесансу часто користувалась пізними, в епоху еллінізму творчими "латинськими" обробками давніх міфів. У викладі багатьох міфологічних сюжетів новолатинськими поетами відчутний вплив "Метаморфоз" Овідія, популярність образів троянського циклу з творів Гомера та Вергілія зумовлена ще й тим, що ці сюжети мали місце і в середньовічній літературі⁷ (збірки типу "Римських діянь", рицарські романи "Про Трою", "Про Фіви", любовна поезія голярдів - переклади багатьох з них побутували і в доренесансній Русі і могли бути знайомі українським вченим поетам Відродження), вплив якої на культуру

⁶ А. А. Касаткин, Культ латыни в эпоху Возрождения, у зб. Культура эпохи Возрождения, Ленинград, 1986, с. 37.

⁷ М. Грабарь-Пассек, Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе, Москва, 1986, с. 8.

Ренесансу часто недооцінюють. Але суб'єктом найбільшої естетичної насолоди і джерелом нових мистецьких і соціально-політичних ідей стала сама антична класика. Досягнення латиномовної поезії Ренесансу стали підґрунтям для подальшого розвитку літератури національною мовою як в Італії, так і в Україні.

Перш за все можна зробити висновок про широке застосування у новолатинській руській поезії насамперед форм і жанрів античного віршування. Так, сміливо звертаються до неримованих античних строф Павло Русин, Іван Туробінець, Григорій Чуй Русин, Георгій Тичинський та ін. Великої популярності в них набуває елегійний дистих. Поетів Відродження вабили його незаперечні достоїнства: в поєднанні з епічним упросто-поважним гекзаметром пентаметр надає строфі динамізму; до того ж елегійний дистих (логаед) вимагав від поета обов'язкової закінченості, афористичності висловленої в ньомк думки - тож вправне застосування цього розміру свідчило про вченість і талант поета. Приваблювала і універсальність застосування логаяда: як у ліриці інтимної тематики, так і в епічних творах (пор. "Елегія для Яна з Вислиці" П. Русина і "Пісня про зубра" М. Гусовського).

Широко застосовувалась і дактило-хореїчна сапфічна строфа, здатна преднувати мелодійність і урочистість, передавати відтінки інтимних чуттів; цей розмір використовувався надалі і в творах кінця ХУІ - ХУІІІ ст., написаних книжною українською мовою (М. Смотрицький, Д. Андрієвич). Гекзаметр - "героїчний вірш" - доречно застосовувався у батальному та панегіричному жанрах ("Острозька війна" С. Пекаліда, "Еклога" Г. Чуя Русина та ін.). Алкеєва, асклепіадова, фалехова, архілохова строфи зустрічаються у поетів українського Відродження рідше. Тут, наймовірніше, вплинула традиційна їх "неуніверсальність"; в класичній поезії ці строфи найчастіше використовувались у інтимній, пейзажній ліриці (Алкей, Архілох, Катуля, Гораций та інші поети). Хоча П. Русин вдало написав алкеєвою строфою "Похвалу Валерію Максиму", асклепіадовим віршем - "Оду до Аполлона" (панегірик меценатові Переню), поезію "До книжечки" - поліметром-одинадцятискладником Фалеха. Треба сказати, що вправне використання багатьох античних строф у відповідності до змісту твору свідчило про глибину прилучення поета до давньої мистецької мудрості і слугувало авторитетові і сампровазі митця.

Щодо "відновлення" античних поетичних жанрів, то давньою традицією позначені поеми про "Хід битв" на цілком сучасну авторам тематику - антитурецьку (М. Гусовський та ін.), особливо "Острозька війна" С. Пекаліла, в якій автор славиить цілком "по гомерівському" "зброю й мужів з-за порогів ..." (себто козаків). Тут застосовано характерний для античних поетів урочистий зачин із звертанням до муз, складні епітети (типу "швидкозмінний", "берлоносний", "Феб-світлоносець") метафори і порівняння з використанням міфологічних образів і сюжетів. Перевантаження ними у певних місцях справляє враження стучності, але надає поемі особливої епічної урочистості. "Перевдягання" в шати античних часів, які стали еталоном героїзму і мужності мало на думку авторів батальних поем, підкреслити героїку сучасних їм подій, лати зрозуміти, що античні доблесті відроджуються на руському терені.

Започаткований в античній літературі жанр "послать" - звертань до дійсних чи вигаданих осіб - розвинувся у "панегіриках-прославленнях" видатних людей, часто меценатів, у віршах-присвятах І. Туробінця, Г. Тичинського, П. Русина, С. Кленовича. Нарешті, жанр еклоги був перенесений в українську літературу Ренесансу Г. Чуєм Русином із доданням багатьох сучасних йому деталей. Він об'єднує жанри еклоги і панегірика, прославляючи архієпископа Львова П. Тарла із застосує вкупі з античною формою відомий ще з давньоруської літератури акровірш. Цей факт ще раз доводить, що запозичення з античної та італійської літератур в українську не були механістичними, але приживалися на національному ґрунті і разом з місцевими літературними традиціями творили оригінальні явища в українській ренесансній культурі.

Що ж до застосування власне античних образів та сюжетів у поезіях латиномовних українських письменників ХУ - ХУІ ст., то можна виділити кілька типів його: 1) часто використовуються міфологічні та історичні імена і назви античності у метафорах, порівняннях, перифразах, алегоріях та інших художніх засобах, розрахованих, безумовно, на вченого читача. Візьмемо для прикладу рядки С. Пекаліда:

... ти (каштелян Кракова - К. К.) шануєш
мистецтво Мінерви належно ...

Тут вислів "мистецтво Мінерви" - перифраз: оскільки у

римській міфології Мінерва - войовниця і богиня мудрості, то "шанувальник мистецтва Мінерви" - мужня, мудра і далекоглядна людина. Античні імена і назви стають своєрідними "шифром", знаменом "нового" світогляду. Застосування їх стосовно якоїсь особи чи події спрямоване в основному на їх звеличення; 2) часто з античної міфології запозичуються ялі сюжети з метою підтвердити або висловити якусь думку автора ("На герб роду Одровони" І. Туробінського, оповідь про Поліфема і Галатею в "Роксоланії" С. Кленовича та ін.). У кожному новому випадку античний образ чи сюжет застосовується з конкретною метою, поставленою автором. Коротко, але трохи докладніше розглянемо приклади такого застосування у творчості двох з найцікавіших латиномовних поетів українського Відродження - П. Русина і С. Кленовича.

Існувало чимало причин, які спонукали П. Русина стати латиномовним поетом: Ренесансна філологічна освіта, отримана у Грейфсвальдському університеті, лійльності його як викладача римської літератури у Краківському університеті, середовище гуманістів Кракова кінця XV - початку XVI ст., що складалося в основному з італійців. В поезіях П. Русина відчутний вплив перш за все Горація як натхненника, а також його міркувань в галузі теорії поезії ("Послання до Пізонів"). Взагалі, чимале місце в поетичній творчості Русина посідає тема призначення поезії, ролі митця у духовному житті народу. Твір "Похвала поезії" буквально пронизаний філософськими ідеями та символічними образами, взятими з античності: вони спрямовані на всіляке підтвердження і естетичне обрамлення головної думки автора; поезія покликана зберігати визначні події, навчати життя, у ній "десь на дні, помистецьки скрита, зблискує правда". Саме поетичне слово - "дар богів" (античних, ясна річ). Воно співзвучне "дев'ятьом небесним сферам", - рух яких є втіленням гармонії Космосу; і дев'ять муз, - говорить автор, посилаючись на Платона - співають "влад із хором сфер". Як приклад меморіально-дидактичного значення поезії, П. Русин пригадує героїчні, гідні наслідування античні подвиги, які дійшли до нас тільки завдяки мистецтву Гомера та Вергілія. Вбачаючи у поезії пам'ять людства, П. Русин виявляє типово ренесансне ставлення до слова, його призначення перетворювати людські душі, услід за Петраркою підносячи духовну творчість над "ремеслом". Високо ставить поет українського Відродження і лірику кохання. Втіленням могутності мистецтва стає образ Орфея, надзвичайно популярний в епоху Відродження, котрий

"милим дзвоном струн ... дуби та скелі зрушував з місця". Талановитий поет може навіть досягнути таємниці "триніжка Феба" - себто зазирнути у майбутнє. Заклик поетам - шанувати "Фебів храм" - завершує урочисту оду поезії, написану сапфічною строфою.

Зауважимо, що твори більш інтимного спрямування П. Русин не пересипає так густо урочистою символікою античності. Ті ж образи, що він все-таки використовує, відповідають загальній елегійній тональності. У насланні до улюбленого учня Севастьяна Малі поет закликає його не забувати вчителя, уводячи в текст як символи забуття образи лотоса і ріки Лети. Якщо лотос символізує забуття якихось конкретних життєвих фактів, то Лета - узагальнений образ вічного забуття, смерті. "не квапся на лотос принадний" - означає "Не забувай старих друзів чми обов'язків за розвагами життя". "Лети в'язким забуттям серця свого не гніти" - все ж не думай про тлінність, кінечність життя. Антична символіка, її послідовність стає "ключем" до пізнання поетового світогляду і філософії.

Тема вина і пов'язані з нею образи Вахка, богині родючості Церери присутні у творах майже всіх латиномовних українських письменників як необхідні супутники оспівування землі і її плодів, краси вітчизни, краси земного життя взагалі. Поезії "про прихід зими" відновлюють теж відому ще з античності тему старіння людини, як і природи, тлінності і завмирання життя - відповідні їй образи Борея (північного холодного вітру), Мойри (богині долі), вжиті П. Русиним. Поезія цього митця є втіленням елітарності, віддаленості від "пустої юрби", зрозумілості для небагатих, проголошеної ним самим у "Елегії до Яна з Вислиці". Наприкінці потрібно сказати про оригінальну інтерпретацію П. Русиним жанру пеана - гімну-звертання до богів у Давній Греції - у послання-панегірик меценатові ("Ода до Аполлона").

Якщо П. Русин був одним із зачинателів українського новолатинського віршування, то Севастьян Кленович дав один з останніх талановитих зразків цієї підсистеми літератури Ренесансу - поеми "Роксоланія" та "Звитяжство богів". На відміну від більшості латиномовних поетів - "рутенців", які не могли знайти застосування своїм знанням на батьківщині і мусили дивитися на Русь здаля, С. Кленович зблизився з нею хоча б тим, що оспівав природу, звичаї, людей Русі. "Роксоланія" - це немовби вигук радості блудного сина, який повернувся на рідну землю і щасливий з того, що бачить її. Все його тут дивує і захоплює. Він

мріє про Гелікон на рідній земді і про велику славу, яку тут здобуде⁸.

Насиченість поеми "Роксоланія" античною символікою свідомо підпорядкована єдиній великій меті поета: розповісти про Русь ренесанському світові, довести, що ця земля варта того, щоб прикликати до себе давніх богів – мужрість і мистецтва, щоб тут утворився новий Гелікон, видатний мистецький осередок, звідки б поширювалося світло "нової" освіти по всій Україні. Античні ремінісценції, починаючи із взятого з "Буколів" Вергілія епіграфа, знову ж таки є своєрідним "ключем", здвгним відкрити серця ренесансних мислителів, високою поезією розповісти про героїчне минуле Русі, родючість її земель, таланти русичів. Сама Русь постає у творі як співучий ліс, до якого привів учитель-Аполлон сестер-муз; він "вже прояснює світлом країну". Провідцею хору-муз-пієрид не дарма стає Клію, муза історії – то символ зростання інтересу до героїчної руської минувшини, вартої світової уваги. Алгоритм продовжується – ліс відгукується на спів античних муз – тобто Русь радо сприймає нову мудрість.

С. Кленович вписує Русь у рамки "античної міфо-географії" і виводить з античної ж давнини родослівну русів. Так, біля кордонів своєї батьківщини поет розміщує міфічне царство Борея, а предком русичів, за словами Аполлона, був могутній титан Яфет. Оповідаючи про землі, звірину, рослини, нарешті, людей Русі, Кленович охоче вводить вишукані порівняння, що підіймають "авторитет" введених ним у поемі руських реалій. Так, непрохідний ліс – "лабіринт Дедалів", руські хутра ліпші від знаменитого Золотого Руна, русичі вміють "літати" з дерева на дерево подібно до Ікара і т. д.. Оповідаючи про багатства Русі, поет створює власні варіанти античних міфів. У переказі про Поліфема і Галатею, відомому з "Метаморфоз" Овідія з'являється несподіваний фінал: чарівна нимфа-молочарка кидає бридкого циклопа і оселяється на Русі, наповнюючи вим'я тутешніх корів "молоком сніжо-білим". Із міфа про Діоніса (Вахка), бога вина, виникає міф про "двох Вахків", один з яких виростив виноградну лозу, а другий – хміль, і вони успішно конкурують. Хміль, "напій Церери й Вахка" не гірший від вин, прославлених Гомером – тож Русь і в Цьому відношенні має все, що має Еллада й Рим. В той же час поет засуджує п'янство і використовує "античні" порівняння із

⁸ В. Шевчук, Один із зачинателів. "Вітчизна", 1984, ч. 9, с. 197.

сатиричною метою, порівнюючи п'яниць зі свинями, у яких Цірцея перетворила супутників Одиссея.

Оригінальне поєднання античних символів і українського фольклору ми зустрічаємо у переказі про Федора і Федору, уведеному Кленовичем до поеми. Недоречне вживання книжних образів античності у мові героїв чарівної легенди надає їй штучності. Але тут ми бачимо спробу поета змоделювати фольклорну оповідь на античний зразок, підносячи, таким чином український фольклор як порівнюваний з античним еталоном.

На завершення хотілося б звернути увагу ще на один аспект використання античних образів. Це - парадоксальне на перший погляд поєднання елементів християнства і "язичницької" античної міфології. Так, Кленович, розповідаючи про поховання русина, іменує рай Олімпом, а християнський священик кладе біля небіжчика монету, щоб той мав чим заплатити "за проїзд через Стікс ... і до всевишніх доплив, до елісейських полів...". Таких прикладів чимало і нічого дивного у цьому нема: поетам українського Ренесансу були близькими античні культура і світогляд, проте вони лишалися християнами - православними чи католиками.

.

Отже, можна, з певністю твердити про масштабні ренесансні явища в українській культурі, що яскраво виявились у західніх землях, котрі межували з європейськими країнами. Виявом нової, світського спрямування творчості стала новолатинська гуманістична поезія авторів-русинів. Типовою ознакою ренесансного світогляду стало використання ними античних строф і віршів (архілохового, фалехового, асклепіядового, сапфічного, алкеєвого та ін.), образів і сюжетів з античних міфів та класичної літератури. Талановитим їх застосуванням лірик Павло Русин надає віршам як урочистого, так і елегійного спрямування, красиво орнаментує твори, використовує ідеали античності для порівнянь із сучасністю. В поемі "Роксоланія" епік С. Кленович спрямовує насичені античними образами алегорії, описи, міркування на звеличення Русі, утвердження думки про необхідність заснування українського латиномовного Парнасу, поширення ренесансної освіти, іноді він використовує античні сюжети із сатиричною метою.

Потрібно зауважити, що новолатинські гуманісти писали для

вузької, вченої аудиторії, для неї антична символіка була зрозумілою як вияв великого смаку. Поети в основному ігнорували "пусту юрбу", були свідомо елітарними. І все ж новолатинська поезія Ренесансу важлива для нас уже тим, що несе в собі дух величної епохи, яка так багато значила для людства, важлива "вічними" темами, що розроблялися в ній, ідеями патріотизму, історичними відомостями, нарешті, зразком доведеної форми. Новолатинська поезія - порівняно недавно вписана в історію давньої української літератури сторінка: вона потребує нових відкриттів і глибокого вивчення.

БІБЛІОГРАФІЯ

Українська література ХУІ-ХУІІІ ст., Київ 1984, с. 161-185.

З. Гузар. Ю. Дрогобич - поет, "Жовтень". 1984, ч. 4, с. 135.

В. Дорошкевич, Новолатинская поэзия Белоруссии и Литвы, Минск 1979.

Античность в культуре Возрождения, Москва 1984.

В. В. Преображенский, В мире античных идей и форм, Москва 1966.

Д. Чижевський, Давня українська література. Ренесанс та Реформація, Прага 1942.

GIANFRANCA BALESTRA, *I fantasmi di Edith Wharton*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 183.

Edith Wharton, questa raffinata e interessante scrittrice americana troppo spesso in passato penalizzata da un'opinione critica che la considerava soprattutto nella scomoda posizione di epigona jamesiana, in questi ultimi anni è stata riscoperta e oggetto di penetranti studi che ne hanno messo in rilievo la profondità e il valore. Se ciò, come è naturale, è avvenuto soprattutto negli Stati Uniti bisogna sottolineare che anche in Italia si è lavorato molto e in maniera intelligente su alcuni aspetti della sua produzione. L'ultimo saggio, in ordine di tempo, è questo di Francesca Balestra che analizza in profondità e tenendo conto degli sviluppi più recenti del linguaggio critico i racconti fantastici della scrittrice. Sono racconti che coprono un lungo arco di tempo, dai primi del secolo, fino agli anni '30 e che quindi riflettono vari momenti della sua vita di donna e di artista. E sebbene la Wharton sia oggi nota soprattutto come scrittrice di costume, finissima interprete di un mondo scomparso da tempo, quello di una mitica Nuova York prima delle invasioni dei "barbari", per la Balestra i

suoi racconti sono tutt'altro che marginali, sia in quanto esemplari nella loro forma concisa, "nella ricerca tecnica di una struttura adeguata ai difficili equilibri del fantastico" sia per il loro valore tematico, di esplorazioni 'illuminanti' della complessità della situazione umana. Anche se apparentemente sembrerebbe difficile parlare di spettri, di forze soprannaturali in un mondo in cui, come è stato detto, con la diffusione della luce elettrica non esistono più angoli oscuri.

L'analisi critica prende le mosse dalle prime prove dell'autrice, *The Duchess at Prayer*, *The House of the Dead Hand*, entrambe ambientate in un'Italia che nasconde dietro al suo incantevole aspetto orrori nascosti, e *The Moving Finger*, tutti esempi di ciò che viene garbatamente chiamato "il gotico rivisitato". Anche se non fra le sue opere migliori questi testi ispirano alla Balestra osservazioni interessanti soprattutto riguardo a *The Moving Finger*, la storia di Mr Grancy e del ritratto di sua moglie in cui "la donna costretta al silenzio ancor prima di morire, diventa il testo che gli uomini possono scrivere e riscrivere a loro piacimento." Ma il silenzio della donna, il suo essere prigioniera di una situazione insostenibile, sono una specie di filo rosso che collega opere

lontane nel tempo da *The Duchess at Prayer* appunto, a *The Lady Maid's Bell* (1902), e *Kerfol* (1916) e soprattutto al bellissimo *Mr Jones* (1928), il più inquietante e il più attuale, che vede come 'riflettore' una donna moderna e indipendente affascinata da una tomba nella cappella di famiglia in una proprietà recentemente ereditata in cui, sotto l'effigie del visconte Peregrine nobilitata da una serie di titoli e di onori, si legge semplicemente "Also his Wife". La scoperta terrificante di Lady Jane sarà quella del potere trasversale del vecchio maggiordomo, Mr. Jones appunto, esecutore implacabile della volontà del visconte, carceriere della giovane viscontessa sordomuta prima e poi, un secolo dopo, capace di strangolare la governante che aveva permesso a Lady Jane di scoprire la verità sulla povera Juliana. Certamente si potrà obiettare che fin troppo è stato scritto sul silenzio femminile – pensiamo al romanzo della Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, o a *That Long Silence* di Shashi Deshpande – ma mi sembra che la Wharton abbia trattato questo tema, ai suoi tempi meno sfruttato, con particolare intelligenza e sensibilità; si veda, a questo proposito, l'inedito *Exorcism*, opportunatamente recuperato dalla Balestra, dove il fantastico, come negli altri racconti più recenti, "diventa luogo di scatenamento delle azioni e delle pulsioni censurate, forma dell'indicibile." Di grande interesse e originalità è anche il capitolo sui "fantasmi economici" dove si mette in rilievo un atteggiamento critico della scrittrice nei riguardi del capitalismo, atteggiamento abbastanza inedito per la verità, dato il suo spirito aristocratico e conservatore. Si legga infatti *The Triumph of Night*, un vero *tour de force* tematico e strutturale

incentrato sul tema del doppio: il filantropo, il *connoisseur*, l'amante dei fiori, il benevolo protettore del nipote e il suo alter ego, dall'aspetto minaccioso che osserva ostile il volto del nipote malato, che finirà con l'uccidere, per pure ragioni d'interesse. Non solo, ma ad accentuare il contrasto fra i due aspetti della personalità del protagonista, il racconto si snoda su due sfondi, quello freddo, innevato, oscuro di una natura ostile (1° stereo) e l'atmosfera luminosa scaldata piena di colori della casa. Lavington, dove però si consuma il delitto, in una specie di struttura a chiasmo che rafforza il tema della narrazione filtrata attraverso la voce perfettamente neutrale del riflettore, il segretario privato Mr Faxon, testimone casuale della vicenda che scade solo verso la fine quando precipita nel puro melodramma. Forse meno convincenti sono le pagine sul fantasma Narciso, ma credo proprio perché né *The Eyes* né *The Looking Glass* sono fra le storie migliori della Wharton. Con tanta attenzione alla condizione femminile non poteva mancare il gruppo di racconti dedicati alla figura della donna vampiro; a proposito di *Miss Mary Pask* e di *Bewitched* se ne sottolinea il rapporto con *Ethan Frome*, l'opera che fra parentesi ha per prima fatto conoscere Wharton in Italia, quando era il realismo americano ciò che più interessava, in quanto rielaborazioni del tema del triangolo amoroso, esempi probanti di come "nel passaggio dal realistico al fantastico si aprano possibilità di espressione per il non detto, l'indicibile, il censurato a livello individuale e sociale." Molto acute e affascinanti sono poi le pagine dedicate a due grandi racconti ambientati a Nuova York, la città che la scrittrice aveva tanto esplorato, racconti di sot-

tile ambiguità come lo studiatissimo *Pomegranate Seed*, con la sua controvertosa riscrittura del mito di Proserpina e *After Holbein*, rielaborazione moderna del tema antico della danza macabra, fra gli esponenti di un'alta borghesia in via di estinzione. Ma con questo racconto siamo già nell'ultimo capitolo dedicato alla morte e la Balestra ha il merito di offrire una interpretazione nuova di un piccolo capolavoro, *All Souls*, che rimarrà a mio avviso nel canone delle migliori opere whartoniane; se non fosse per il finale, spesso il suo punto debole, certo non solo di questa scrittrice. Ma avendo avuto l'opportunità di lavorare sui manoscritti conservati a Yale la studiosa ha 'scoperto' si tratti di un'aggiunta dovuta alle esigenze editoriali, "to satisfy the average magazine reader's desire for something at least approaching a conclusive ending", come aveva suggerito alla stessa scrittrice Eric Pinker.

In questo denso ed elegante volume metto la Balestra, con l'ausilio di una solida impalcatura teorica e tenendo conto della più recente bibliografia whartoniana, è riuscita a mettere in evidenza quello che mi sembra consideri il punto di forza della scrittrice, il suo merito principale, la brillante interazione fra fantasmi in senso lato, trasposizioni di disagi, inquietudini, situazioni indicibili, sia a livello personale che nei confronti della società, con altri che appartengono piuttosto alla tradizione. Complessità e ricchezza tematica rese possibili dalla sapienza ed eleganza del suo modo di narrare, in cui "sembra aver sperimentato tutte le possibili strategie di enunciazione, con varianti e gradazioni diverse di coinvolgimento, mantenendo il racconto nella fluttuante incertezza o volgendolo verso la spiegazione razionale o l'accettazione del sovrannatu-

rale." Ma soprattutto vi viene dimostrato in maniera convincente che le *ghost stories* sono testi importanti proprio in quanto rivelano una progressiva maturazione, un graduale passaggio dal tema del silenzio e delle frustrazioni femminili a quello più universale della solitudine e della vecchiaia: auguriamoci allora che questa analisi brillante possa contribuire a far rileggere la Wharton con altri occhi e altra sensibilità, soprattutto per quanto riguarda la produzione meno nota degli anni dopo la prima Guerra Mondiale.

Alberta Fabris Grube

ALESSANDRO MONTI, *A Catamaran Language. Una lingua bisbetica.*, Forme del discorso anglo-indiano, Chietti, Solfanelli, 1992, pp. 266.

Brillante è il titolo dell'ultimo lavoro di Alessandro Monti, uno dei pochi giovani studiosi italiani che si occupi di letteratura indiana in lingua inglese, brillante perché esprime con una sola parola, con sintesi efficace, la bipolarità che l'India ha assunto certamente in passato e forse in parte assume ancor oggi per gli inglesi, "luogo insieme di potere e di smarrimento, di affermazione e di esilio." Che rimane *au fond* la realtà della condizione coloniale troppo spesso ai nostri giorni vista in modo a mio parere grezzo e univoco. Come del resto aveva ben compreso quell'interessante scrittore che fu Rudyard Kipling, il maggiore forse tra gli scrittori anglo-indiani, fin dall'inizio consapevole della doppia natura dell'India, affascinante ma nel contempo terrificante, proprio per la sua estraneità secondo quanto scrive Ronin Jared Lewis in un saggio su "The Literature of the Raj" nel volume *Asia in We-*

stern Fiction, a cura di Robin W. Winks e James R. Rush (1990). Ma se questo assunto di partenza potrebbe apparire fin troppo ovvio, Alessandro Monti lo collega sottilmente e con grande finezza interpretativa, anche se con qualche svista occasionale nelle traduzioni, curiosamente, meno impegnative, al problema della lingua da lui chiamata con felice intuizione 'catamarana', dal nome di un'imbarcazione indiana formata da due scafi legati insieme. Ma *catamaran*, nell'Ottocento, viene assimilato a *termagant* (basandosi su un uso spregiativo di *cat*= donna malevola, dispettosa), per indicare una bisbetica sia da Thackeray, che era nato in India, che dal meno noto capitano Marryat.

Il volume si divide in due parti: nella lunga premessa l'autore, dimostrando una approfondita conoscenza di una mole considerevole della letteratura anglo-indiana vittoriana, conduce direi il lettore per mano attraverso un percorso di presentazione di letture che coprono un vasto arco di tempo dai primi dell'Ottocento alla fine del secolo, accompagnando la puntualizzazione critica con l'analisi dell'ibridismo linguistico che inevitabilmente si era venuto a creare. Così si passa dai primi autori quali Emily Eden per esempio ancorati a una visione pittoresca dell'India – ma il pittoresco era un passaggio obbligato per gli europei, come dimostrano gli artisti che per primi cercarono di 'rappresentare' questo straordinario continente, da William Hodges ai fortunatissimi Thomas e William Daniell e allo stesso Edward Lear – ad altri meno noti e forse anche meno scontati. Nella sostanziosa e ricca premessa particolarmente convicenti mi sembrano le pagine dedicate a *La terra dei rimpianti*, egregiamente esemplificata dal poeta Sir Alfred Co-

myn Lyall, e quelle successive dal titolo ingannevolmente dimesso *Tecniche anglo-indiane del pettegolezso*.

La seconda parte del volume è dedicata a una serie di 'assaggi', se così li possiamo chiamare: poesie, racconti, brani descrittivi, spesso di autori minori o addirittura sconosciuti, cui è premessa una indispensabile nota biografica, tradotti in italiano ma con il testo inglese a fronte. Credo si debba proprio parlare di coraggio e di grosso impegno date le innumerevoli difficoltà nel comunicare al lettore italiano le sfumature di quel curioso ibrido che è il cosiddetto *sahib hindustani*, una lingua artificiale, di comodo, scorretta e ridotta all'essenziale, molto utile, se non indispensabile per arrivare a comunicare fra superiori e subalterni appartenenti a tradizioni linguistiche diverse, ma di difficile resa. E mi sembra molto importante che proprio in questi anni in cui si sono dette e scritte tante cose sul colonialismo Monti abbia voluto fare un discorso specifico, puntuale sulla complessità della vita inglese in India, non facile, non splendida come oggi la nostalgia vorrebbe far credere, ma spesso inquietante, faticosa e con scarse gratificazioni. Mi piace anche che il critico non trascuri di sottolineare la particolare posizione delle *memsahib*, generalmente condannate a una vita d'ozio in regioni remote, senza il conforto di altre amicizie femminili, con tutti i rischi di maternità difficili, di un'elevata mortalità infantile e, nel migliore dei casi, con l'incubo del futuro distacco dai figli destinati ad essere educati in Gran Bretagna. Altro motivo interessante mi sembra sia la sottolineatura dell'elemento parodico, grottesco tipico di molti testi tardo-ottocenteschi, probabilmente inevitabile, quando si conosca bene la realtà di una terra così

lontana e diversa da quella miticizzata in patria. Basta pensare a "A vision of India" di Kipling, versione in linguaggio poetico basso dello stesso tema cantato da Lyall in "The Land of Regrets", alla rielaborazione ironica di modelli letterari ben noti come "Come into the Garden Maud" di Tennyson che nel "Griffin's Love Song" di R.C. Caldwell, autore di *The Chutney Lyrics* diviene *Come into the pawnee, love, for the dark pagodas have flown*, eroicamente tradotto *Nell'eua vieni, amore, ché fluiti sono i paoli scuri, ...* Sembra, in altre parole, che nell'ultimo periodo della dominazione inglese, fra il 1860 e la prima guerra mondiale, per lo meno a livello di scrittura, sempre più si accentui la visione spregiudicata, disincantata di un mondo rinchiuso in se stesso, dove si agitano tante figurine in quel teatrino che finisce coll'apparire il mondo anglo-indiano, fatto di funzionari, di giudici, di ispettori delle tasse, oltre agli inevitabili militari. Ma anche di tante donne, donne sposate spesso stanche del marito e dalla routine quotidiana, quali la protagonista di "Music for the Middle-Aged", sempre di Kipling, o ragazze giunte dalla madre patria in cerca di una sistemazione matrimoniale, come la povera Miss Mantrap, nell'omonima poesia di R.C.Caldwell.

Ma nelle ultime pagine Monti giustamente parla anche del senso di solitudine e di paura che si intravedono alla fine dell'idillio anglo-indiano, senso di solitudine e di estraneità che non a caso troviamo alla base dell'ultimo libro della Desai, *Baumgartner's Bombay* (1988). Perché come scrive il critico a proposito di un racconto di Kipling, "The Story of Muhammad

Din": "l'India è il paese in cui le vite non maturano, in cui il profitto dell'impero è comunque destinato a rimanere sterile, nonostante i guadagni effimeri del presente."

Infatti a me pare che l'impressione finale di questo libro sia soprattutto una sensazione di struggimento, se non di angoscia davanti a una storia di difficoltà, di malintesi, di incomprendimenti nell'incontro fra un paese occidentale ricco d'energie e animato da un forte spirito imprenditoriale e uno molto più complesso e contraddittorio ma in una condizione di triste decadenza. L'impatto fu molto forte, spesso brutale, le conseguenze multiformi; quello che è certo è che l'India di oggi è un paese profondamente diverso che in parte ha assorbito e fatta sua l'influenza occidentale e in parte è rimasto attaccato al suo passato e alle sue tradizioni. Ragion per cui si può pensare di usare la metafora originale del titolo anche per questa nuova realtà così come forse con un po' d'audacia la si può applicare alle nuove forme del linguaggio indo-inglese dei tanti scrittori che ne arricchiscono la letteratura novecentesca. Poiché, come ha sottolineato R.K. Narayan, in *A Story-teller's World* (1989) a proposito dei suoi compagni di strada:

We are still experimentalists.... We are not attempting to write Anglo-Saxon English. The English language, through sheer resilience and mobility, is now undergoing a process of Indianization in the same manner as it adopted US citizenship over a century ago, with the difference that it is the major language there but here one of the fifteen.

Alberta Fabris Grube