

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

XXXIX, 1-2

2000

Editoriale Programma

INDICE

Articoli

- 5 ELETTRA BORDINO ZORZI, La neutralisation du temps dans les *Vies imaginaires* de Marcel Schwob
- 23 MARTHA L. CANFIELD, Un siglo de poesía: balance y perspectivas
- 65 PAOLO CHINELLATO, Il modo congiuntivo tedesco: una proposta d'analisi
- 89 ROBERTA CIMAROSTI, *Prelude and the Shadow of Hamlet*
- 113 ANNA DE BIASIO, Appunti sui primi studi americanistici in Italia: Gustavo Strafforello e il suo *Manuale di letteratura americana* (1884)
- 135 GIORGIA DEL VECCHIO, La poética de César Vallejo: de la impotencia de Dios al milagro del hombre
- 165 DINA FACHIN, Parole e suoni dai tropici metropolitani (tre poeti Nuyorican)
- 177 GIUSEPPINA GRESPI, Un dialogo di Luciano di Samosata tradotto in castigliano nel XV sec.
- 199 NATALIJA KARDANOVA, Puškin v p'esach Valentino Carrera i Pietro Cossa (Puškin negli scritti di Valentino Carrera e Pietro Cossa)
- 223 FRANCO MARUCCI, Prolegomeni a una storiografia futura
- 239 SONIA PASQUAL, Il sogno in M.A. Bulgakov: un punto di contatto con la dimensione ultraterrena
- 253 DOROTA PAWLAK, Funzioni sintattiche del pronome *to* e del pronome dimostrativo *ów, owa, owo* nella lingua polacca
- 263 MICHELA RUSI, La fortuna americana di Dante e un mediatore italiano

- 277 MATTEO SANTIPOLO, A Socio-phonetic Description of Two Varieties of South-Eastern British-English
- 323 ANNA ROSA SCRITTORI, Venezia nella geografia del romanzo gotico di Anne Radcliffe
- 337 PAOLA TONUSSI, Orchestrazioni wagneriane nella *Waste Land*
- 347 NOVELLA TURRIN, The Accent of the West Midlands
- 373 DIEGO VIAN, Nazionalismo e speculazione linguistica nel Romanticismo tedesco
- 391 CHIARA ZANON, *Contra yra e saña*: la traduzione castigliana del *De ira* di L.A. Seneca

Elettra Bordino Zorzi

LA NEUTRALISATION DU TEMPS DANS LES VIES IMAGINAIRES DE MARCEL SCHWOB

En raison des profonds changements qui se produisent dans plusieurs domaines, l'époque fin-de-siècle marque une fracture épistémologique à partir de laquelle va se construire la modernité. La diffusion de l'idéologie communiste, la naissance de nouvelles disciplines, comme la psychanalyse, la sociologie et les nombreuses innovations de la science et de la technique, modifient la vision du monde jusque-là dominante, et provoquent chez les contemporains un sentiment de désarroi et d'impuissance. Une catégorie qui semble polariser les contradictions et les inquiétudes de cette période de transition, c'est celle du temps¹. Des inventions d'énorme portée, telles que la photographie, le télégraphe et le phonographe, transforment profondément la vie quotidienne, entraînant une nouvelle perception du flux temporel et de ses composantes, le passé, le présent et le futur. Au niveau spéculatif, l'idée traditionnelle d'un temps absolu, public, subdivisé en unités fait peu à peu place à une conception diamétralement opposée. Si les études scientifiques d'Einstein affirment le caractère relatif de la temporalité, la durée de Bergson, le temps vécu de Minkowski et les interprétations psychanalytiques de Freud rattachent le devenir aux processus intérieurs de la conscience et lui attribuent une essence personnelle et intermittente.

Naturellement, loin de rester imperméables à ce débat théorique, les œuvres artistiques et littéraires contribuent à éclairer des aspects inconnus de la temporalité. Le cas du roman est à cet égard exemplaire par l'abondance et la variété de ses représentations, comme en témoignent l'obsession des horaires chez

¹ Voir Stephen KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1983.

les personnages de Franz Kafka, l'attente monotone qui consume les patients de la *Montagne magique* de Thomas Mann, la suspension du vieillissement physiologique dans *The portrait of Dorian Gray* d'Oscar Wilde, la résurrection du passé dans *A la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Une angoisse souterraine, plus ou moins intense, parcourt ces livres, car la marche du temps ne s'identifie plus avec le progrès, comme dans le Romantisme et le Positivisme, mais au contraire elle est vue comme le germe de toute dégénérescence et surtout de la mort. Parmi les issues possibles se profilent le suicide, l'élan mystique, qui se transforme soit en idéalisme soit en religion exacerbée, ou bien encore le culte de l'art. C'est, de toute façon, dans le texte narratif même que s'élabore une solution à la problématique du temps, sur le plan des thèmes ainsi que sur celui des formes. A ce propos un ouvrage peu connu mais digne d'attention, les *Vies imaginaires* de Marcel Schwob (1867-1905), fournit un modèle à la fois original et représentatif.

Figure de second plan, mais non marginale de la littérature française "fin-de-siècle", cet écrivain publie en 1896 chez Charpentier et Fasquelle un recueil de biographies² dont la caractéristique principale réside dans le mélange de l'histoire et de la fiction, selon sa doctrine du "réalisme irréel"³. D'entrée de jeu, ce livre apparaît comme particulièrement apte à être envisagé dans l'optique du temps puisqu'il résulte du croisement de deux réalités foncièrement temporelles: l'existence humaine et le récit qui la reconstitue.

Du point de vue thématique⁴, les personnages des *Vies*

² Le texte de 1896 a été repris dans le troisième volume des *Œuvres complètes*, Paris, François Bernouard, 1927-1930. Toutes les citations des *Vies imaginaires* se réfèrent à cette édition dont nous n'indiquerons que la page. Quant aux autres ouvrages de Schwob, nous mentionnerons, en chiffres romains, le tome dont ils font partie.

³ Selon Schwob, le "vrai réalisme" consiste à reproduire l'organisation de la nature dans une forme artificielle, dans une représentation où l'imagination joue un rôle de premier plan. C'est en effet paradoxalement en vertu de sa fausseté même que l'œuvre artistique non seulement imite les choses mais en exprime la "quintessence" car, en recourant à la puissance inventive de son auteur, elle donne une image de l'univers plus vigoureuse, plus frappante, qui se révèle en dernière analyse plus vraie que la réalité "réelle". Cf. Marcel Schwob, "Le Réalisme", *Phare de la Loire*, 15 avr. 1889 et *Robert Louis Stevenson*, in *Spicilège*, IV, pp. 64-75.

⁴ Nous nous rattachons ici à l'article de Robert E. ZIEGLER "Marcel Schwob and The Fin-de-siècle Flight from Time", *The French Review*, Baltimore, LVI, 5, avr. 1983, pp. 688-95.

imaginaires représentent des manières différentes d'affronter et de résoudre le problème existentiel de la temporalité. Craignant eux aussi le devenir implacable, signe visible de la mortalité qui se niche dans toute chose, ils cherchent les uns et les autres leur voie de salut, en suivant deux directions principales: soit l'immersion totale dans le présent soit la fuite hors du temps.

La première est l'apanage de ces biographiés, assassins ou pirates, qui jouissent de chaque instant sans se soucier de l'avenir. Loin de réprimer la conscience de leur finitude temporelle, ils défient continuellement la mort en risquant leur vie dans des entreprises criminelles. Cette conduite de face-à-face perpétuel les sépare à jamais de la société humaine dont les règles et les institutions assurent au contraire une continuité qui donne à ses membres l'illusion de la permanence.

Tout à fait à l'opposé se situe l'attitude qui vise à abolir cette même dimension temporelle. Le cynique Cratès, dont la devise personnelle "Vis toi-même" reprend, en la déformant, celle de l'oracle de Delphes, s'efforce d'extirper de sa vie toute connaissance et donc aussi le sentiment du temps et de la mort. Chez l'hérétique Dolcino le refus de la réalité temporelle se présente sous la forme d'une volonté de régression à l'enfance, qui équivaut à un état d'ignorance et d'inconscience absolues. Par un choix encore plus radical, le géomancien Sufrah essaie d'obtenir l'immortalité et il finit par y réussir.

Si le héros de la biographie est un artiste, sa lutte contre la force destructrice du temps prend une signification spécifique dans la mesure où il dispose d'une arme privilégiée: l'art, justement. A travers les procédés qui lui sont propres, celui-ci déploie un plan de réalité "autre", version épurée de l'expérience quotidienne où l'évasion hors de la temporalité devient possible. C'est ce que se propose de faire Paolo Uccello dont les tableaux semblent vouloir capter la structure éternelle cachée sous les apparences transitoires et contingentes des choses. Comme le fait remarquer Robert Earl Ziegler⁵, son sobriquet même, l'"Oiseau", montre qu'il existe chez lui un fort désir d'ascension que ses peintures confirment par leur tendance prononcée à l'abstraction. Il n'est donc pas étonnant que sa recherche artistique l'absorbe à tel point qu'il se désintéresse complètement de ce qui arrive autour de lui, qu'il ignore même le sort de son amie Selvaggia:

⁵ *Ibidem*, p. 691.

Il ne sut pas qu'elle était morte, de même qu'il n'avait pas su si elle était vivante. (101)

Mais la barrière qui isole toute œuvre artistique, la rendant un objet "artificiel", peut prendre aussi une valeur négative: la distance qu'elle institue par rapport au réel ne se donne plus alors pour une source de protection mais, au contraire, pour un obstacle qui empêche le biographié de mener une existence pleinement vitale. C'est le cas de Lucrèce, qui a longuement et attentivement étudié le traité d'Epicure dont son poème se nourrit, mais qui continue "et de désirer l'amour, et de craindre la mort" (54). En effet, pour être heureux, celui-ci doit éliminer ce qui l'éloigne de la vie et de son moi profond: la superstructure de la doctrine atomiste. Ainsi, après avoir bu le philtre que la belle Africaine lui a préparé, connaît-il un moment d'oubli total et peut-il enfin accomplir l'amour et rencontrer la mort dont il n'a plus peur. Comme pour les hors-la loi, l'exorcisation du temps se produit ici par le biais d'une expérience intense qui confère à l'instant présent une valeur absolue.

Mais dans les *Vies imaginaires* la temporalité n'est pas seulement une thématique aux multiples facettes, elle hante aussi l'ensemble de l'ouvrage, en tant que dispositif formel d'ordre éminemment temporel. Or, si tout texte littéraire consiste dans un espace d'écriture que l'opération de la lecture actualise dans le temps, la temporalité proprement narrative résulte de l'intersection de deux plans chronologiques qui lui sont propres: le temps du raconter (temps du récit) et le temps raconté ou de la chose racontée (temps de l'histoire)⁶. Dans le recueil de Schwob, où chaque conte vise à reconstruire les vissitudes d'un individu appartenant à une certaine époque, le temps de la chose racontée prend une valeur double car il est à la fois historique et existentiel. Pour ce qui est de l'histoire, l'auteur ne s'intéresse pas à ses développements généraux, il n'y puise que les éléments qui peuvent contribuer à mieux caractériser ses personnages. Ce choix est parfaitement conforme à sa mé-

⁶ D'après Gérard Genette, l'univers narratif s'articule en trois aspects distincts qui entretiennent des rapports multiples et complexes notamment au niveau de la temporalité: l'histoire, le récit et la narration (Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 72 et suiv.). Les définitions d'*Erzählzeit* (temps du raconter) et d'*erzählte Zeit* (temps raconté) sont empruntées à Günther Müller.

thode biographique selon laquelle “l’art est à l’opposé des idées générales, ne décrit que l’individuel, ne désire que l’unique” (7). Par conséquent, les “vies imaginaires” ne font que se colorer de l’atmosphère incomparable du siècle et de la civilisation où elles viennent au jour:

Il [Pétrone] naquit en des jours où des baladins vêtus de robes vertes faisaient passer de jeunes porcs dressés à travers des cercles de feu, où des portiers barbus, à tunique cerise, écosaient des pois dans un plat d’argent, devant les mosaïques galantes à l’entrée des villas, où les affranchis, pleins de sesterces, briguaient dans les villes de province les fonctions municipales, où des récitateurs chantaient au dessert des poèmes épiques, où le langage était tout farci de mots d’ergastule et de redondances enflées venues d’Asie. (67)

Ce début de *Pétrone, romancier* évoque admirablement l’ambiance raffinée et quelque peu décadente qui règne à Rome sous l’empereur Néron. Mais la référence au cours universel des événements peut devenir un peu plus explicite grâce à l’emploi de divers procédés: l’indication de l’année, la citation d’un fait notoire, l’allusion à un homme célèbre ou son apparition même à l’intérieur du récit. Par exemple, au début d’*Empédocle, dieu supposé*, qui ne contient pas une seule date, il est à noter une marque chronologique indirecte qui se glisse en sourdine dans le texte, à travers la périphrase “un peu après le temps où Xerxès fit frapper la mer de chaînes” (19): c’est un renvoi évident aux guerres persanes. En outre, c’est par la mention de la naissance d’Alexandre le Grand que se termine le conte *Erostrate, incendiaire*:

La nuit où Hérostratos embrasa le temple d’Ephèse, vint au monde Alexandre, roi de Macédoine. (31)

Ce chef très connu devient même un personnage à part entière dans la vie de Cratès, où il apparaît parmi la foule qui entoure le philosophe cynique.

Mais, en définitive, bien que chaque biographie se greffe d’une manière ou d’une autre sur l’Histoire, celle-ci reste toujours à l’arrière-plan et, qui plus est, sa chronologie linéaire ne laisse pas d’empreinte dans l’organisation temporelle des contes.

Sous l’aspect existentiel, le temps s’articule dans des étapes naturelles bien précises auxquelles la reconstruction biographique devrait se conformer strictement: la naissance, l’enfance, la

jeunesse, la maturité, la vieillesse, le décès. Mais, loin de suivre rigoureusement ce schéma de base, Schwob omet souvent de décrire une phase ou l'autre. Parfois même le récit biographique est amputé de son début, comme dans *Le major Stede Bonnet, pirate par humeur* qui commence *in medias res*, ou de son dénouement, comme dans *Cecco Angiolieri, poète haineux*, voire des deux. C'est en effet sous cette dernière forme que se présente le conte *Sufrab, géomancien* qui ne relate que l'épisode crucial de la vie du magicien africain: sa conquête de l'immortalité.

Sur le plan de la "durée"⁷, l'écart entre la temporalité narrative et celle de l'existence se révèle encore plus prononcé. Il suffit de feuilleter rapidement les *Vies imaginaires* pour s'apercevoir que ce recueil repose sur une concentration temporelle très forte du matériel biographique: malgré que l'aventure existentielle des héros se déroule sur plusieurs années, sa mise en narration ne dépasse jamais une dizaine de pages. Mais cette contraction temporelle est encore plus grande qu'elle ne le semble de premier abord, les courtes biographies comprenant aussi de nombreuses "scènes", des unités textuelles où le récit se propose de calquer sa temporalité sur celle des événements qu'il raconte. Ainsi, des "sommaries" très concis, qui sous-entendent des ellipses chronologiques vraiment gigantesques, alternent-ils avec des passages de stricte *mimésis*. Ce sont donc là les deux positions extrêmes entre lesquelles le temps du raconter paraît osciller: tantôt il se distancie énormément du temps de la chose racontée, tantôt il y adhère complètement ou presque. La distribution étudiée de ces "anisochronies" engendre un rythme narratif qui se développe généralement en trois mouvements: le temps du récit est d'abord accéléré, puis, vers la partie centrale du conte, il ralentit sa course et s'attarde sur une représentation mimétique de faits ou de discours, enfin il se précipite vers la conclusion devenant haché, voire même haletant.

La rupture qui se produit au niveau temporel entre les "vies imaginaires" et leurs contenus historiques et existentiels apparaît alors comme tellement profonde qu'une conclusion radicale s'impose d'elle-même: le temps réel est ici destitué au profit d'une temporalité narrative tout à fait "construite" que l'œuvre

⁷ Pour ce qui est de cette catégorie critique et de ses applications, voir Gérard GENETTE, *op. cit.*, pp. 122-44.

littéraire façonne à son gré pour la rendre inoffensive. Les procédés utilisés à cet effet appartiennent naturellement au domaine des formes.

C'est au nom du principe de "symétrie", suivant lequel le dénouement doit correspondre au renversement brusque de l'équilibre initial, que la fin du conte renvoie infiniment à son début⁸. De la sorte, grâce au croisement habile des plans narratif et formel, le temps du récit est poussé à se répéter sans cesse dans une lecture renouvelée et toujours renouvelable et, prenant une allure circulaire, il perd sa charge négative, son potentiel de mort⁹. Cette opération relève de ce que le philosophe Paul Ricœur appelle les "variations imaginatives sur le temps"¹⁰, en vertu desquelles le texte narratif s'organise de façon à reconstituer artistiquement la nature concordante discordante de l'expérience temporelle. Plus précisément, d'après cette théorie herméneutique, les récits de fiction concourent,

⁸ Schwob emprunte cette méthode compositive au théâtre des Grecs et à *The Philosophy of Composition* d'Edgar Allan Poe.

⁹ Dans son article récent "Fictions of the Forgotten in Marcel Schwob" (*Forum for Modern Language Studies*, XXVII, 3 juillet 1991, pp. 227-37), Robert ZIEGLER soutient exactement le contraire. Selon lui, l'art de Schwob condamne les biographiés à mort précisément parce qu'il est "symétrique" et que toute la "vie imaginaire" s'organise en vue de l'effet final qui marque son accomplissement et son apogée. Pour prouver sa thèse, ce critique se réclame de la biographie de MM. Burke et Hare, la dernière du recueil, où l'auteur, présentant ces deux assassins comme des artistes, ironise indirectement sur sa propre activité littéraire. Nous croyons que cette interprétation est correcte mais partielle. Il est vrai que, par sa structure même, la "vie imaginaire" accompagne nécessairement son héros jusqu'à la fin de ses jours. Mais si celui-ci meurt à l'existence matérielle, il survit dans l'œuvre artistique que la lecture ressuscite potentiellement à l'infini. Combien cette immortalité de papier peut être insatisfaisante, nous le montrerons d'ailleurs plus loin. En outre, si Burke et Hare ressemblent effectivement sous certains aspects à leur biographe, il n'y a certainement pas d'identification absolue. Loin de là: doué d'une personnalité protéiforme et voilée, Schwob ne livrerait pas si facilement ses secrets, en renonçant à jouer avec ses propres masques. En effet, ne laisse-t-il pas expressément ses deux personnages "au milieu de leur auréole de gloire" (191), au lieu de peindre leur déchéance et leur mort? Encore une fois, la primauté est à l'art qui peut manipuler l'existence à son gré. C'est ainsi du conte même que vient le démenti le plus éclatant à l'hypothèse de Ziegler.

¹⁰ Cf. Paul RICŒUR, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983-85, vol. II, pp. 150-225 et vol. III, pp. 184-202. Dans l'intention de Ricœur ces "variations imaginatives" comprennent aussi l'expérience fictive des personnages de fiction. Cette classification est donc susceptible d'être rétrospectivement appliquée aux observations d'ordre thématique que nous avons précédemment exposées.

avec les ouvrages historiques, à résoudre *poétiquement* ou mieux à faire travailler les apories temporelles que la spéculation phénoménologique met en relief sans les vaincre. Mais si l'historiographie est inséparable d'une chronologie progressive, le mérite particulier des récits littéraires réside dans l'exploration des traits non linéaires du temps. Le recueil de Schwob en offre un exemple car ses contes mettent en branle un mouvement perpétuel qui se situe à mi-chemin entre la temporalité concrète de la mort et la dimension extra-temporelle de l'éternité et se pose en tant que figure conciliatrice de ces deux pôles contrastants du niveau hiérarchique supérieur de temporalisation¹¹. En outre, c'est là une application ultérieure du "réalisme irréel": l'œuvre littéraire interagit avec le monde pour donner accès à une réalité autre dont la mort est exclue.

Mais les *Vies imaginaires* recourent à un autre expédient formel pour exorciser le pouvoir dévastateur du temps. Leur structure repose sur deux axes chronologiques narrativement représentés et apparemment bien séparés: ce sont la narration, dont le temps est le présent, le passé composé ou le futur, et le récit, qui se situe au passé. Toutefois, Schwob se plaît de temps en temps à estomper cette distinction, en insérant le présent de la narration dans des passages entièrement écrits au passé. Voici un passage très indicatif tiré d'*Empédocle, dieu supposé*:

Sous le ciel pur qui éclaire les blés, les hommes venaient de toutes parts vers Empédocle, leurs bras chargés d'offrandes. Il les tenait 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. (20)

De toute façon, cet effet de brouillage se produit surtout dans les descriptions qui portent sur les mœurs ou la culture

¹¹ Dans *Le temps raconté* (*op. cit.*, vol. III), Ricœur montre comment des œuvres de fiction proposent une formulation artistique du conflit qui oppose l'éternité et la mort, les deux limites supérieures, respectivement externe et interne, du procès de hiérarchisation de la temporalité. *A la recherche du temps perdu* de Proust constitue un cas intéressant: "[...] en scellant une vocation d'écrivain, l'éternité s'est muée de sortilège en don; elle confère le pouvoir de "retrouver les jours anciens". Le rapport de l'éternité et de la mort n'est pas pour autant supprimé. Le *memento mori*, prononcé par le spectacle des moribonds qui entourent la table du prince de Guermantes, au dîner de têtes qui suit la grande révélation, prolonge son écho funèbre au cœur même de la décision d'écrire: une autre interruption menace l'expérience d'éternité [...] celle de la mort de l'écrivain." (*ibidem*, p. 196).

d'un certain peuple, comme dans cet extrait de *Septima, incantatrice*, par exemple:

Septima devint amoureuse d'un jeune homme libre, Sextilius, fils de Dionysia. Mais il n'est point permis d'être aimées à celles qui connaissent les mystères souterrains: car elles sont soumises à l'adversaire de l'amour, qui se nomme Anterôs. Et ainsi qu'Erôs dirige les scintillements des yeux et aiguise les pointes des flèches, Anterôs détourne les regards et émousse l'aigreur des traits. (44)

C'est là une technique constructive qui aboutit à déranger l'opposition passé/présent de sorte que, comme le dit George Trembley, "on se voit plongé dans un temps intermédiaire, un entre-deux"¹². Ce genre de conformation textuelle empêche une représentation effective de la succession linéaire des siècles et contraint la temporalité narrative à fonctionner d'une manière différente. Le présent de la narration rompt la convention littéraire qui le rattache au temps "réel" de l'échange communicatif et il se donne pour ouvertement fictif et "atemporel". Sa mise en place va de pair avec l'abolition de la distance qui sépare la narration et ses figures d'avec le récit et ses acteurs: l'auteur et le lecteur implicites se voient attirés dans l'orbite du récit et ils semblent en devenir une partie intégrante; inversement, le biographié et les autres personnages sont transportés dans le présent ou, autrement dit, "présentifiés". En effet, au lieu de renvoyer à un temps verbal spécifique, le présent "atemporel" de la narration apparaît plutôt comme l'expression d'une instance de "présentification": non seulement il réactive le passé du récit mais encore il se prête à être réactivé grâce à l'intervention du lecteur. Ce dernier joue un rôle de premier plan dans l'œuvre de Schwob où il est appelé à participer activement au processus de saturation sémantique du texte:

Le vrai lecteur construit presque autant que l'auteur: seulement il bâtit entre les lignes. Celui qui ne sait pas lire dans le blanc des pages ne sera jamais bon gourmet de livres. (*Derniers écrits*, X, 18)

Or, comme l'opération de la lecture est toujours *postérieure* au travail de l'écriture, c'est à l'avenir qu'elle appartient. L'"atemporalité" de la narration s'enrichit ainsi d'une nouvelle dimension: de même que l'acte d'écrire consiste à "présentifier" le passé de l'histoire, lire, c'est actualiser dans le futur le

¹² George TREMBLEY, *Marcel Schwob faussaire de la nature*, Paris, Droz, 1969, p. 119.

présent de l'écriture. L'entrelacement de ces trois temps émerge à découvert dans *MM. Burke et Hare, assassins*¹³:

M. William Burke s'éleva de la condition la plus basse à une renommée éternelle. [...] Dans la collaboration de MM. Burke et Hare, il n'y a point de doute que la puissance inventive et simplificatrice n'ait appartenu à M. Burke. Mais leurs noms restent inséparables dans l'art comme ceux de Beaumont et Fletcher. [...] Un si complet désintéressement n'a pas reçu sa récompense. C'est M. Burke qui a légué son nom au procédé spécial qui mit les deux collaborateurs en honneur. Le monosyllabe *burke* vivra longtemps encore sur les lèvres des hommes, que déjà la personne de Hare aura disparu dans l'oubli qui se répand injustement sur les travailleurs obscurs. (187)

Ce n'est pas un hasard si ces extraits sont imprégnés de la notion de renommée, qui revient tantôt implicitement, tantôt explicitement. La fonction que celle-ci semble assumer ici est celle de la perpétuation du nom, laquelle se réalise par le truchement de la mémoire collective aussi bien que de l'art: le mot "burke" ne survivra qu'en continuant à être prononcé par les hommes¹⁴; de même, c'est grâce à leurs œuvres "artistiques" que les deux assassins du conte demeureront éternellement célèbres. En tant que "réactivation de noms", orale et écrite, la "renommée" assure donc la permanence future aux livres et aux hommes: en leur garantissant qu'ils seront toujours *re-nommés*, c'est-à-dire linguistiquement ré-actualisés, elle s'offre comme un antidote à l'oubli ainsi qu'à la mort¹⁵.

¹³ A notre avis, Schwob dévoile en partie son jeu dans ce conte auto-ironique où le meurtre s'apparente à l'art du récit, car certaines caractéristiques structurales du recueil sont ici, nous semble-t-il, explicitées, mises en évidence. En effet, la voix du narrateur, ailleurs impersonnelle, s'exprime à la première personne, trahissant la présence vive, derrière l'écran neutre, de la subjectivité de l'auteur. En outre, ce dernier s'adresse pour la seule et unique fois directement à ses destinataires: "Quand sa jouissance artistique était terminée, que faisait l'esclave noir, *je vous prie*, de ceux à qui il avait coupé la tête?" (p. 188, c'est nous qui soulignons). D'une manière significative, c'est dans la même "vie imaginaire" que paraissent et l'appel au lecteur et le futur.

¹⁴ A cet égard, la chronique du temps réserve à notre travail un enrichissement inattendu. Le procès qui mit fin, en 1829, aux meurtres de ces deux criminels eut un tel retentissement qu'un nouveau verbe en fut forgé: "to burke", signifiant naturellement "assassiner". Cf. Joel BLACK, *Mr. Burke and Mr. Hare, assassins*, in *The Aesthetics of Murder*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991, p. 83.

¹⁵ La construction des *Vies imaginaires*, que l'intervention du lecteur appelle à une réincarnation éternelle, répond ainsi aux préceptes de Monelle: "Les paroles sont des paroles tandis qu'elles sont parlées. Les paroles

Les *Vies imaginaires* se révèlent donc, à nouveau, tissées d'une temporalité paradoxalement perpétuelle qui revient sans cesse sur elle-même. Mais cette fois, la "variation imaginative" concerne spécifiquement la dimension horizontale du temps: ce sont le présent, le passé et le futur que l'atemporalité de l'écriture-lecture ramène à l'unité¹⁶, apprivoisant par là et neutralisant de fait la progression irréversible du flux temporel.

Dans ces biographies l'intersection du temps du récit et de celui de la narration met étroitement en relation les figures du biographié, de l'auteur et du lecteur. En raison de cette cohabitation, tous les trois en viennent à jouer, chacun à sa manière, le rôle du héros qui serait normalement réservé au premier. Comme nous l'avons montré, celui-ci voit son histoire assumée et transcendée dans l'œuvre littéraire qui l'intensifie à l'aide de données fictives et qui la projette dans l'éternité grâce au procédé de la "présentification". Pour ce qui est de l'auteur, épris de déguisements parce que profondément timide, il aime se cacher sous ses créatures littéraires et, en se métamorphosant en elles, il revit dans son imagination leurs vicissitudes existentielles¹⁷. Tout aussi active est la fonction du lecteur qui, chargé de ressusciter l'ouvrage, se trouve entraîné dans la sphère de l'action biographique dont il doit combler les lacunes par le recours à sa créativité.

A ceux qui les traversent, les *Vies imaginaires* proposent ainsi une *expérience verbale* dans le royaume de l'invention. Ce n'est pas là une offre de peu de valeur: suivant la mentalité "fin-de-siècle", l'art est supérieur à la réalité et l'existence factice des êtres littéraires "dépasse tellement en énergie la vie que nous percevons avec nos yeux corporels" (*Robert Louis Stevenson*, in *Spicilège*, IV, 71). Et pourtant une nostalgie voilée s'insinue dans *Pétrone, romancier*:

conservées sont mortes et engendrent la peste." (*Le Livre de Monelle*, IV, 20).

¹⁶ La figure de concordance discordante que ces trois "extases" du temps dessinent semble incarner le concept de "répétition" que Heidegger situe au niveau de l'"historialité". Un autre parallèle avec Proust s'impose ici: "La formule proustienne pour la répétition, c'est le temps perdu retrouvé." (Paul RICŒUR, *op. cit.*, vol. III, p. 194).

¹⁷ A cet égard, Robert ZIEGLER parle d'autobiographie "à rebours" ("Fictions of the Forgotten in Marcel Schwob", *op. cit.*, p. 228).

Pétrone désapprit entièrement l'art d'écrire, sitôt qu'il vécut de la vie qu'il avait imaginée. (70)

Quand une intuition soudaine met à nu l'inconsistance du monde que l'œuvre littéraire institue et qui est fait, en fin de compte, d'encre et de papier, l'expérience vive se révèle impossible à atteindre dans l'espace de l'écriture. Voilà pourquoi le romancier latin préfère vivre sa vie plutôt que de l'écrire. Dans *Le Major Stede Bonnet, pirate par humeur*, une histoire exactement contraire réaffirme le même concept. Grand lecteur de romans de pirates, le biographié prend la mer pour vivre enfin les aventures qui l'ont passionné mais il finit par tomber aux mains de véritables boucaniers:

Le Major ne s'était point imaginé que la vie des pirates fût aussi réglementée. Il subit les fureurs de Barbe-Noire et les affres de la navigation. Etant parti de Barbados en gentilhomme, afin d'être pirate à sa fantaisie, il fut ainsi contraint de devenir véritablement pirate sur *La Revanche de la Reine Anne*. (182)

Entre la littérature et la quotidienneté se crée une fracture qui peut être une source de déception et de souffrance, c'est pourquoi il faut parfois savoir se débarrasser des livres, comme nous l'enseigne le poète Lucrèce. Construite comme un miroir où brillent divers reflets symétriques, l'œuvre artistique peut ainsi comprendre à la fois son exaltation et sa propre réfutation.

Cette analyse temporelle nous semble appeler comme complètement nécessaire une réflexion sur la valeur spatiale de ce genre d'écriture, car nous en venons à nous demander si l'abolition de la dimension progressive et linéaire du temps s'associe dans les *Vies imaginaires* à une mise en relief du texte en tant qu'espace de mots.

D'après Genette, la spatialité littéraire se manifeste, entre autres, "dans des rapports qu'on peut dire verticaux, ou transversaux, de ces effets d'attente, de rappel, de réponse, de symétrie, de perspective, au nom desquels Proust comparait lui-même son œuvre à une cathédrale"¹⁸. Dans les *Vies imaginaires*, le travail ponctuel de la "symétrie" fait que tous les détails

¹⁸ Gérard GENETTE, *La littérature et l'espace*, in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 46.

du conte tendent à l'effet final, autrement dit le dénouement est soigneusement préparé par le retour de certains éléments. Ceux-ci comprennent surtout des unités de signifié plus ou moins étendues et centrées sur le même noyau thématique, unités qui reviennent en guise de refrain pour répéter le trait saillant de la vie rapportée et lui conférer une certaine unité. C'est le cas, par exemple, du motif de la dévotion que le juge Nicolas Loyseleur voue à la Sainte Vierge et que sa biographie souligne à plusieurs reprises. Voici ses trois occurrences principales:

Il naquit le jour de l'Assomption, et fut dévot à la Vierge. Sa coutume était de l'invoquer en toutes les circonstances de sa vie et il ne pouvait entendre son nom sans avoir les yeux pleins de larmes.

[...] Mais Nicolas Loyseleur lui montrait combien la puissance de Marie fut supérieure lorsqu'elle rendit à la vie un moine noyé. C'était un moine lubrique, mais qui n'avait jamais omis de révéler la Vierge.

[...] il crut qu'il se noyait, comme le moine lubrique, au milieu de l'eau verte qui tourbillonnait dans ses yeux; le mot de Marie s'étouffa dans sa gorge, et il mourut avec un sanglot. (105-110)

La présence de ces "rimes sémantiques", qui se fondent sur un réseau complexe de relations de correspondance ou d'opposition, oblige le texte à se développer en hauteur plutôt qu'en longueur, de sorte que sa forme apparaît comme essentiellement verticale. Aussi, au lieu d'avancer, le sens se stratifie-t-il en couches superposées:

Il savait que les pleurs viennent d'un mouvement particulier des petites glandes [...]. Il savait que l'amour n'est causé que par le gonflement des atomes qui désirent se joindre à d'autres atomes. Il savait que la tristesse causée par la mort n'est que la pire des illusions terrestres [...]. Il savait qu'il ne reste de nous aucun double simulacre pour verser des larmes sur son propre cadavre étendu à ses pieds. (54)

Ici comme ailleurs, la répétition d'une même structure syntaxique explicite d'une manière éclatante la charpente perpendiculaire qui soutient l'ouvrage et qui repose sur des rapports complexes de nature harmonique et associative.

Mais il existe un autre aspect de la spatialité propre à la littérature que les *Vies imaginaires* mettent en œuvre: c'est "le labyrinthe inépuisable de la bibliothèque mythique, où tous les livres sont un seul livre, où chaque livre est tous les livres"¹⁹.

¹⁹ Gérard GENETTE, *La littérature et l'espace, ibidem*, p. 48.

En effet, à travers la réactualisation du passé, les sources historiques et littéraires entrent de plein droit dans la constitution de ces contes qui parcourent ainsi “transversalement” l’univers des récits.

Si, toutefois, Proust définit son œuvre par une métaphore architecturale, c’est plutôt la comparaison avec l’art de la peinture qui s’impose chez Schwob. Dans sa préface aux *Vies imaginaires*, celui-ci expose sa doctrine biographique en se réclamant de modèles non seulement littéraires, mais aussi picturaux, tels que la technique minutieuse du japonais Hokusai, les tableaux de Holbein, le portrait de Mona Lisa de Léonard de Vinci. En outre, au sein du recueil même, le peintre Paolo Uccello se fait sous certains aspects le porte-parole de son “mode de créer” (99) car les figures géométriques que cet artiste se plaît à tracer rappellent la composition rigoureuse de la “vie imaginaire”, qui est dessinée avec une précision mathématique²⁰. Puis, dans *Pétrone, romancier*, la façon dont le héros rédige ses romans est décrite en des termes qui se réfèrent d’ordinaire à des procédés graphiques ou figuratifs:

Il avait des mains d’artisan et un esprit cultivé. De là vint qu’il prit plaisir à façonner les paroles et à les inscrire. [...] Seul, devant son parchemin, appuyé sur une table odorante en bois de cèdre, il dessina à la pointe de son calame les aventures d’une populace ignorée. (68-69)

D’ailleurs, les arts de la biographie et de la peinture sont traditionnellement tenus pour proches, souvent ils se complètent mutuellement voire même se supplantent. La vie du Christ que Giotto a peinte dans la chapelle de l’Arena, à Padoue, ou celle de Saint François qui se trouve dans l’église d’Assise prouvent qu’un cycle pictural peut très bien tenir lieu d’ouvrage biographique. Corrélativement, pour être exhaustive, la biographie ne peut se passer de la présence d’un portrait, que ce

²⁰ C’est Rémy de Gourmont qui a rapproché le premier l’art schwobien de celui de l’artiste florentin: “Comme Paolo Uccello, dont il a analysé le génie géométrique, il envoie ses lignes vers la périphérie, puis les ramène au centre. (Rémy de GOURMONT, “Nouveaux masques: Marcel Schwob”, *Mercurie de France*, XXV, janv. 1898, p. 80). Récemment Monique Jutrin a repris cette comparaison et en a approfondi les motivations: “Uccello est-il un artiste ou un homme de science? Or, c’est bien le dualisme qui hante l’œuvre et la personne de Schwob. Uccello serait un équivalent pictural de Schwob, tant par ses procédés de création que par sa personnalité.” (Monique JUTRIN, “Paolo Uccello ou une ‘vie imaginaire’ de Marcel Schwob”, *Néobelicon*, XIV, 1, 1987, p. 219).

soit sous forme de gravure initiale, comme dans les livres du XVIII^e et du XIX^e siècles, ou sous forme de photographie, comme il est de règle aujourd'hui. Schwob semble se conformer à cet ancien usage dans la conclusion du conte *Pocahontas, princesse*:

Son portrait est entouré de cet exergue: *Matoaka alias Rebecca filia potentissimi principis Powhatani imperatoris Virginiae*. La pauvre Matoaka avait un chapeau de feutre haut, à deux guirlandes de perles; une grande collerette de dentelle roide, et elle tenait un éventail de plume. Elle avait le visage aminci, les pommettes longues et de grands yeux doux. (141)

Mais l'image de la princesse est ici tout simplement "décrite" et surgit d'une représentation purement verbale. L'écriture se substitue ainsi à la peinture en s'appropriant sa fonction et ses instruments: peindre le biographié par les mots, est-ce là le but ultime des *Vies imaginaires*?

Si la tâche du biographe consiste à relater la vie d'un homme en mettant en lumière l'unité de sa personnalité au cours de ses transformations successives, l'écriture biographique comporte une modification du rapport qui lie habituellement la description à la narration: la subordination²¹ fait place à l'interdépendance. En effet, le récit des actions et des réactions du biographié contribue à éclairer sa nature intime; vice versa, l'exposition de ses caractéristiques personnelles sert à expliquer ou à annoncer sa conduite. Dans les *Vies imaginaires* le changement est encore plus radical, car il aboutit à un véritable renversement: seuls intéressent les événements qui trahissent l'unicité de l'individu, l'accent étant décidément mis sur ses particularités plutôt que sur ce qu'il fait. Par conséquent, la "vie imaginaire" ne raconte que pour décrire et la mise en place de son sujet procède par l'accumulation de touches successives, d'ordre descriptif ou narratif, mais dont la finalité dernière est en tout cas figurative. Ce qui en résulte, ce sont des "portraits de mots" où la description et le personnage, que Philippe Hamon considère comme des entités textuelles sémiologiquement complémentaires²², finissent par coïncider et par

²¹ La description est tout naturellement *ancilla narrationis*, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée." Gérard GENET-TE, *Frontières du récit*, in *Figures II*, op. cit., p. 57.

²² "D'une part on constate que, très généralement, toute description tend à s'allégoriser, tend à introduire dans le texte un actant collectif plus ou moins anthropomorphe [...]; d'autre part tout personnage [...] n'est peut-être que la somme, la résultante d'un certain nombre d'"effets descriptifs"

devenir interchangeable. En effet, l'actant que le travail descriptif du conte fait surgir, c'est son héros même, et inversement, l'image de ce dernier se compose des "effets descriptifs" que le texte produit. En outre, si le descriptif équivaut généralement à la déclinaison d'un paradigme lexical latent²³, les mots que Schwob utilise pour ses portraits se rapportent tous finalement à un nom unique dont ils expriment les différentes acceptions: celui du biographié, qui est présent dans le titre. De la sorte, en répudiant sa vocation syntagmatique d'ouvrage narratif en faveur d'une organisation paradigmatique de nature "picturale", la biographie imaginaire parvient à fixer à jamais un individu dans une image vivante et impérissable.

En dissipant à plusieurs niveaux l'illusion mimétique, les contes biographiques de Marcel Schwob opposent la spatialité de leur matière verbale à l'avancement du temps qui se perd dans la circularité de l'écriture "symétrique" et susceptible d'être "présentifiée". Grâce à des expédients littéraires, le devenir que l'ouvrage narratif devrait reproduire est réduit à l'immobilité et la mort est repoussée. Mais si le goût de l'artificiel et l'abolition du temps sont typiquement "fin-de-siècle", les procédés expressifs ici mis en œuvre annoncent les expériences les plus avancées des écrivains du XX^e siècle: brouillage de la chronologie historique, rupture des conventions biographiques, manipulations temporelles et valorisation de la substance spatiale et verbale du texte. Tout ceci s'inscrit dans le mouvement de renouveau des lettres qui aboutit aux avant-gardes et remet en cause radicalement le statut traditionnel de l'œuvre littéraire. L'enjeu sera donc moins une recherche de contenus inédits qu'un intérêt croissant pour les géométries formelles et les jeux structuraux.

disséminés dans l'énoncé [...]" Philippe HAMON, *Descriptif et effet-personnage*, in *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 111.

²³ "Descrivere significa quasi sempre attualizzare un paradigma lessicale latente [...], in quanto l'insieme del sistema descrittivo è anch'esso organizzato globalmente come *equivalenza permanente*: l'equivalenza tra un'*espansione* lessicale e una *condensazione-denominazione* lessicale [...]. La descrizione organizza quindi la persistenza della memoria di uno stesso segno attraverso una pluralità di segni diversi." Philippe HAMON, *Cos'è una descrizione?*, in *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma-Lucca, Pratiche editrice, 1977, p. 67.

ABSTRACT

The collection of short biographies *Vies imaginaires* by Marcel Schwob reflects in its themes as well as in its form the “fin-de-siècle” fear of time, considered as the herald of death. The main characters are pirates, murderers, philosophers, magicians that try to escape their mortal condition of human beings in different ways. As regards the narrative composition, this work neither follows a historical, linear development nor describes all the stages of existence. Actually, according to Poe’s structural principle of “symmetry”, the coherent organisation of every life, where all elements aim at a final effect, represents time not as a flux but as a circle. Besides, the use of the present tense instead of the past sometimes makes present and past coincide and attracts the reader into the orbit of narration. As a result of these techniques, the material and spatial substance of the text is emphasized and the art of writing becomes similar to painting. In this perspective, Schwob’s tales may be viewed as portraits of words.

KEY WORDS

Schwob. Biography. Time and Space.

Martha L. Canfield

UN SIGLO DE POESÍA: BALANCE Y PERSPECTIVAS

“Por lo que se refiere a la poesía hispanoamericana, el siglo XX empieza en 1922”¹: podría parecer una simple ocurrencia, pero en realidad refleja la convicción de que la identidad cultural de nuestro siglo² es inseparable de los conceptos de regeneración, ruptura con el pasado y renacimiento, conceptos que las vanguardias históricas han hecho suyos. En este sentido es comprensible el desfase cronológico en el ámbito latinoamericano, donde las vanguardias llegan con dos e incluso tres lustros de atraso, respecto a las formulaciones europeas. Ya en las páginas de *Il Leonardo*, la revista florentina fundada por Papini en 1903, se pueden encontrar indicios de la inminente revuelta futurista, cuyo primer manifiesto será lanzado por Marinetti en 1909; mientras que en la América española estos primeros años del siglo están todavía estrechamente vinculados al Modernismo. En cambio en 1922, el insólito poemario de César Vallejo marca una frontera indiscutible. El 22 es asimismo el año de formación del “estridentismo” mexicano; en Buenos Aires, se funda la revista *Proa*; poco antes, Borges ha lanzado su manifiesto del “ultraísmo” en la revista *Nosotros* y poco después va a publicar sus “Poemas ultraístas”; a su vez, Oliverio Girondo da a conocer sus muy surrealistas *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. En general, se puede decir que las inquietudes renovadoras se canalizan hacia 1922 y que éste es “el año clave de la eclosión vanguardista latinoamericana-

¹ JEAN FRANCO, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ariel, Barcelona, 1987⁷, p. 220. La autora se refiere explícitamente al año de publicación de *Trilce*, que considera el comienzo de una nueva era en la poesía hispanoamericana, la era “moderna”.

² En los albores del siglo XXI, permítasenos considerar “nuestro” el siglo que nos ha formado.

na”³. Es verdad también que Vicente Huidobro había leído su manifiesto *Non serviam* ya en 1914, en el Ateneo de la Juventud de Santiago de Chile, y que su poemario *El espejo de agua*, donde ya se anunciaba su afinidad con el cubismo y su propio movimiento “creacionista”, era de 1916⁴; pero ni ésta ni las siguientes obras precursoras de Huidobro tendrán la repercusión ni la inmediata adhesión continental obtenidas por Vallejo, o poco más tarde, en 1924, por Neruda con sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

En la historiografía literaria hispanoamericana es convencional llamar “contemporánea” la fase sucesiva al Modernismo. “El período moderno – había sentenciado Paz – se divide en dos momentos: el “modernista”, apogeo de las influencias parnasianas y simbolistas de Francia, y el contemporáneo. En ambos, los poetas hispanoamericanos fueron los iniciadores de la reforma; y en las dos ocasiones la crítica peninsular denunció el “galicismo mental” de los hispanoamericanos, aunque más tarde hubo de reconocer que esas importaciones e innovaciones eran también, y sobre todo, un redescubrimiento de los poderes verbales del castellano”⁵. Cuando este reconocimiento ocurre, los hispanoamericanos han madurado ya lo suficiente como para poder volver a las fuentes originales, sin temor de ver condicionada o desviada su propia expresividad. Entonces comienza, intenso y recíprocamente fecundo, el diálogo con España. Regresa Góngora, íntimamente asimilado y filtrado en la voz sorprendente de Lezama Lima; Quevedo se redescubre en el mismo Octavio Paz; el lenguaje culterano y conceptista se actualiza, recreado y transgredido por Carlos Germán Belli (Perú, 1927)⁶.

³ HUGO VERANI, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Bulzoni, Roma, 1986, p. 11.

⁴ La autenticidad de esta primera edición de *El espejo de agua* la ha establecido definitivamente RENÉ DE COSTA, *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Taurus, Madrid, 1975; y “Vicente Huidobro y la vanguardia”, en *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), XLV, 106-107, enero-junio 1979.

⁵ OCTAVIO PAZ, *El arco y la lira* [1956], Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 92.

⁶ De las numerosas obras del poeta limeño citaremos sólo las antologías: *Antología crítica*, Selección y notas de John Garganigo, Ed. del Norte, Hannover, 1988; *Los talleres del tiempo. Versos escogidos*, Ed. de Paul W. Borgeson, Visor, Madrid, 1992; *Antología personal*, pról. de Jorge Cornejo Polar, Concytec, Lima, 1988. Y una recopilación crítica, *El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica*, ed. de Miguel Angel Zapata, Tabla de Poesía Actual, Lima, 1994.

Trataremos de hacer un recuento y un balance de la poesía “contemporánea”, para tratar de prever qué podemos esperar en el nuevo siglo que está apenas empezando, sin detenernos en las figuras señeras (Vallejo, Neruda, Borges) y sin pretender nombrar a los muchísimos creadores que han dado, tal vez como nunca antes, una extraordinaria consistencia al fenómeno poético hispanoamericano; pasando rápidamente más allá de los fenómenos de ruptura que dan inicio a las nuevas formas de expresión, porque, precisamente, constituyen un punto de partida y no de llegada.

Dos polos: purismo y antipurismo

Por encima de las manifestaciones de vanguardia más o menos ortodoxas, después del fracaso de la empresa “creacionista” de Vicente Huidobro constatada en su obra maestra *Altazor* (1931)⁷, y cuando ya se iba a completar ese “ocaso de las vanguardias” que, como ha observado Octavio Paz⁸, es quizás el signo de nuestro presente más cercano, dos tendencias se definen en la poesía hispanoamericana como polos opuestos: por un lado el ideal de la “pureza” poética, semejante al que persiguieran en Francia Paul Valéry y en España Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén; por otro, una poesía que no pretende crear una realidad paralela, sino que acoge la realidad inmediata y la testimonia, haciéndose eco de las múltiples voces que confluyen en un poeta. Los dos polos, unánimemente reconocidos, han sido designados con una nomenclatura variada y no siempre convergente: se ha hablado de poesía pura *versus* poesía social o militante, de poesía hermética contra poesía surrealista, o filosófica contra existencial, o bien, más simplemente, de poesía de la torre de marfil y poesía de la calle⁹. Por una parte se sitúa la literatura “pura”; por otra la invasión vertiginosa de la historia y de la vida, como quería Neruda que, contra la utopía de los puristas, reivindicaba una

⁷ Cfr. VICENTE HUIDOBRO, *Altazor. Temblor de cielo*, edición de René de Costa, Cátedra, Madrid, 1992.

⁸ OCTAVIO PAZ, “Poesía e historia”, en *Sombras de obras*, Seix Barral, Barcelona, 1983, p. 92.

⁹ JUAN GUSTAVO COBO BORDA, *Antología de poesía hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, pp. 44-45.

poesía decididamente “impura”¹⁰. Y dado que éstos eran los años de la producción surrealista de Neruda, parece razonable oponer “surrealismo” a “purismo” y ver qué rápidamente este último se agota o desemboca en otras poéticas; mientras, en cambio, el primero, aun modificándose y alejándose de las primeras formas, más cercanas a la ortodoxia bretoniana, sigue fecundando por mucho tiempo la poesía hispanoamericana, definiéndose cada vez más como el “ismo” más afín a las voces contemporáneas.

Los ideales poéticos de Juan Ramón Jiménez, a partir de su separación del modernismo, se difundieron por toda la América española, especialmente a través de su *Diario de un poeta recién casado* (1916), que él mismo consideraba como la culminación de esos ideales. El ejemplo más vistoso de esta influencia se produce en Colombia, con la formación de una generación poética que se autodenomina “piedracielista”, por alusión al libro *Piedra y cielo* (1919) del Maestro. La voz más importante de esta generación es la de Eduardo Carranza (1913-1985), quien a través de sus numerosas publicaciones¹¹, su cátedra universitaria, sus viajes, logró mantener un magisterio poético de alto nivel y una constante comunicación con España y con los escritores del 27. A partir de él parecería que la poesía colombiana se partiera en dos tendencias irreconciliables: una, la de la revuelta anti-piedracielista, o sea la neo-vanguardia encarnada por los sedicentes “nadaístas” (Jaime Jaramillo Escobar, 1932)¹² y por esa vibrante “poesía de la calle”, existencial, testimonial, presente, declamatoria e inmediata que surge con Mario Rivero (1938)¹³; otra, la poesía refinada, autorreferente,

¹⁰ La famosa toma de posición de Neruda se produjo desde las páginas de la revista fundada por él en Madrid, *Caballo verde para la poesía*, con el memorable texto “Sobre una poesía sin pureza” (octubre de 1935).

¹¹ Libros de poesía de EDUARDO CARRANZA: *Canciones para iniciar una fiesta*, 1936; *Seis elegías y un himno*, 1939; *Ellas, los días y las nubes*, 1941; *Azul de ti*, 1952; *El olvidado y Albambra*, 1957; *Los pasos cantados*, 1973; *Hablar soñando y otras alucinaciones*, 1974; *Epístola mortal y otras soledades*, 1975; *Hablar soñando. Antología*, 1983.

¹² Más que su fundador Gonzalo Arango (1931), el gran poeta del nadaísmo colombiano fue J. Jaramillo Escobar que al comienzo se firmaba simplemente X 504. Ha publicado: *Los poemas de la ofensa*, 1968; *Extracto de poesía*, 1982; *Sombrero de abogado*, 1984; *Poemas de tierra caliente*, 1985; *Selecta*, 1987.

¹³ Poemarios publicados por MARIO RIVERO: *Poemas urbanos*, 1966; *Noticiero 67*, 1967; *Baladas sobre ciertas cosas que no se deben nombrar*. 1973;

elitista, que es sobre todo la de Giovanni Quessep (1939), el mejor y más original continuador de la poesía pura¹⁴.

Pero es en la poesía cubana de los años 20 donde la poesía pura alcanza una completa realización, mientras que las vanguardias históricas no logran entrar de manera definitiva. El fenómeno hay que vincularlo, por un lado, a la reevaluación de Góngora propuesta por los poetas españoles del 27, proposición que fuera inmediatamente acogida en una Cuba ya fertilizada por el prestigio de Juan Ramón Jiménez y de sus teorías poéticas. Por otro lado, el mismo fenómeno tiene una razón de ser en el viaje de Mariano Brull (1891-1956) a Francia, en 1926, durante el cual conoce a Valéry y establece relaciones con él y con otros poetas de la misma tendencia. El cubano luego va a proponer que se depure la poesía de todo contenido anecdótico, sentimental e ideológico y que se reduzca lo más posible la capacidad referencial del lenguaje. Así nacerá la "jitanjáfora", figura literaria consistente en el uso de vocablos eufónicos y carentes de significado propio pero deducible del contexto, o sea vocablos no contaminados, es decir "puros". El hecho de que más tarde la "jitanjáfora" fuera adoptada por los poetas de la negritud, obviamente "impuros", demuestra que tanto los unos como los otros aspiraban a recuperar esa inocencia que suele asociarse al estadio prehistórico, así como a la armonía de la unidad primigenia. La jitanjáfora era el síntoma de esa nostalgia, y a Brull se le presentaba como un instrumento para acceder a un lenguaje virgen, todavía indeterminado y capaz de sugerir el alba del mundo, la epifanía.

Esta dirección de la poesía cubana alcanza su punto culminante en la obra de José Lezama Lima (1910-1976)¹⁵. El sistema poético de Lezama se construye a partir de su fe en el

Baladas, 1980; *Poemas del invierno*, 1985; *Del amor y su huella*, 1992; *Mis asuntos*, 1995.

¹⁴ Poemarios publicados por GIOVANNI QUESSEP: *El ser no es una fábula*, 1968; *Duración y leyenda*, 1972; *Canto del extranjero*, 1976; *Libro del encantado*, 1978; *Poesía*, 1980; *Muerte de Merlín*, 1985; *Un jardín y un desierto*, 1993; *Carta imaginaria*, 1998.

¹⁵ Los poemarios publicados por J. LEZAMA LIMA SON: *Muerte de Narciso*, 1937, *Enemigo rumor*, 1941, *Aventuras sigilosas*, 1945, *La fijeza*, 1949, *Dador*, 1960; en 1975 sale su *Poesía completa* y, ya póstumo, *Fragmentos a su imán*, 1977. Es autor de dos novelas: *Paradiso*, 1966, y *Oppiano Licario*, probablemente inconclusa y publicada póstuma en 1977. Sus ensayos y estudios críticos están reunidos en: *La expresión americana*, 1957, *Introducción a los vasos órficos*, 1971 y *La cantidad hechizada*, 1974.

poder redentor de la poesía, fe que recibe de la tradición simbolista, acentuada por las especulaciones sobre la poesía pura. El lenguaje poético remite a los Orígenes, no como regresión en el pasado, sino como acceso al tiempo sagrado, sin historia y sin cómputo. Así, el reino de la poesía se introduce en el reino “absoluto de la libertad”, en el desapego a todo condicionamiento lógico, estético, intelectual, y la imagen – “término del Eros metafórico” que a veces resulta equivalente a “cosmovisión” – es una chispa de la Inteligencia divina. La poesía resulta la perfecta intermediaria entre lo humano y lo divino; y su “rumor” omnipresente – inteligible pero no plenamente reconocible – es una manifestación de lo Absoluto. Atraído por este “enemigo rumor”, el poeta contesta al llamado, se declara presente ante su fascinación sagrada. El deseo de lo desconocido lo empuja bien lejos de las tranquilizadoras certezas, del bienestar de lo conocido (“Deseoso es aquel que huye de su madre [...] La hondura del deseo no va por el secuestro del fruto”¹⁶); pero, aunque difícil y costosa, esta búsqueda se revela al fin como instrumento de salvación, justamente porque permite vislumbrar la armonía del todo y entrar en comunicación con ella. En la poesía, Lezama entrevé la posibilidad de hallar una cura para esa enfermedad típica del hombre moderno que es el dualismo, es decir, la separación entre el individuo y el mundo y entre el mundo y Dios.

Dado que misticismo, esoterismo y religión confluyen en el sistema poético de Lezama, su lenguaje hermético y oracular resulta difícilmente comprensible. Por otra parte, el sentimiento vuelve tangible la imagen poética, dándole al lector la impresión embriagadora de aferrar el lado oculto del mundo perceptible. Por el mismo motivo, los poemas amorosos de Lezama, mediante la intraducibilidad de las imágenes, nos dejan la desazón enorme de no llegar nunca definitivamente a la revelación; pero nos dejan también la dulzura de un sentimiento relacionado con lo “nuevo”, con el mundo inaugural:

Ah, que tú escapes en el instante
 en el que habías alcanzado tu definición mejor.
 Ah, mi amiga, que tú no quieras creer
 las preguntas de esa estrella recién cortada,
 que va mojando sus puntas en otra estrella enemiga.

¹⁶ De *Aventuras sigilosas* [1945], en *Poesía completa*, Barral, Barcelona, 1975, p. 99.

Ah, si pudiera ser cierto que a la hora del baño,
 cuando en una misma agua discursiva
 se bañan el inmóvil paisaje y los animales más finos:
 antílopes, serpientes de pasos breves, de pasos evaporados,
 parecen entre sueños, sin ansias levantar
 los más extensos cabellos y el agua más recordada.
 Ah, mi amiga, si en el puro mármol de los adioses
 hubieras dejado la estatua que nos podía acompañar,
 pues el viento, el viento gracioso,
 se extiende como un gato para dejarse definir ¹⁷.

La autoridad intelectual de Lezama y su fuerza carismática hicieron de él un verdadero e inolvidable maestro. Desde siempre se mostró interesado en la producción literaria de los jóvenes, que supo reunir a su alrededor y en las varias revistas fundadas por él: *Verbum* (1937-1939), *Espuela de plata* (1939-1941), *Nadie parecía* (1942-1943) y *Orígenes* (1944-1956). Esta última, de título especialmente alusivo al tipo de poesía que iba estimulando, tuvo un papel fundamental en el desarrollo de las letras cubanas y en la formación de esa grande generación poética que reconoció a Lezama como maestro; aun cuando la cultura oficial lo marginara, especialmente durante el llamado “decenio gris”, o sea en los años 70 ¹⁸; y aunque algunos de esos escritores cambiaran de credo poético y estilo por amor a la nueva sociedad que la Revolución estaba formando. Los ejemplos más conocidos son los de Cintio Vitier (1921) y Roberto Fernández Retamar (1930), emblemáticos además, precisamente, por el valor reconocido a su obra tanto en la primera como en la segunda fase. El grupo completo estaba constituido por ellos dos y por Gastón Baquero (1916-1997), Fina García Marruz (1923), Eliseo Diego (1920-1994), y Fayad Jamís (1930-1992).

El debate

La poesía pura, por lo tanto, no permaneció inmóvil en su actitud “hiperartística” ¹⁹, indiferente a la realidad inmediata.

¹⁷ De *Enemigo rumor* [1941], en *ibidem*, p. 21.

¹⁸ Es el tema de la novela de Senel Paz, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, Era, México, 1991, llevada con gran éxito al cine con el título *Fresas y chocolate*.

¹⁹ CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO, *Introducción a la poesía*, Fondo de Cultu-

Al contrario, profundizando su natural afinidad con la metafísica adquirió, en las modulaciones de ciertos poetas, el tono reflexivo, la densidad de conceptos y la preferencia por temas arquetípicos, que la acercan a la tendencia conocida con el nombre de “trascendentalismo”²⁰, nacida en el frente opuesto de la poesía existencial. El mismo Lezama Lima ilustra esta tendencia, en efecto, a partir del poemario *La fijeza* (1949). Sin embargo la poesía pura, acusada de ser demasiado intelectual, fría e inhumana, fue por años objeto de una dura polémica, nacida en Francia en 1925. En ella resultaron muy pronto envueltos los poetas españoles, Jorge Guillén en primer lugar, y en seguida también los hispanoamericanos, guiados por Neruda que se coloca en la posición contraria, la “antipurista”.

El debate había nacido a partir de la posición de Henri Bremond, quien mediante la expresión “poésie pure”, ya usada por Valéry, asociaba la experiencia poética a la mística. Guillén atacó duramente esta forma de misticismo, exponiendo su propia concepción de “poesía pura” en la famosa carta a Fernando Vela (*Viernes Santo*, 1926). Aquí, tal vez por una incontrolable tendencia a exasperar los términos al pasar de la práctica a la teoría poética²¹, el poeta español adhiere a la filosofía estética “arbitrarista” de Eugenio d’Ors, mejor codificada aún por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925). De este modo, si para Ortega el arte tenía que ser “arte artístico”, antinaturalista, asocial, algébrico-metafórico, para Guillén “no hay más poesía que la que se realiza en el poema”. Era un no decidido a la romántica definición bécqueriana contenida en la célebre rima, “¡Poesía eres tú!”, así como a la reciente reevaluación del romanticismo realizada por el abate Bremond. Se empecinaba Guillén, sin dejar espacios de ambigüedad teórica:

ra Económica, México, 1962, p. 56. El término “hiperartístico” está usado por contraposición a “hipervital”, para definir la dualidad característica del período.

²⁰ JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN, *Antología de poesía hispanoamericana (1915-1980)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1984, pp. 35-36. El autor recoge el término, hoy bastante consolidado, para referirse a una de las tendencias de la poesía entre 1940 y 1960, caracterizada por la “reunión de síntesis conceptual e imaginación formal”, y en la cual confluyen derivaciones de la poesía pura por una parte y de la poesía filosófica por otra.

²¹ ORESTE MACRÌ, *Poesía spagnola del Novecento*, Garzanti, Milano, 1985⁴, pp. LVI-LVII: aquí se habla incluso de “inversión de términos”, subrayando que, más allá de las “retóricas fórmulas de Valéry”, la poética de Guillén es en su realización concreta “auténtica, dramática y humana”.

“Poesía pura es matemática y es química [...] es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado lo que no es poesía. Pura es igual a *simple*, químicamente”. Luego asimilaba su propio mito de “poesía pura” al creacionismo de Gerardo Diego que, como sabemos, derivaba de Vicente Huidobro. Y no obstante su rigidez teórica, para no caer en la trampa de la Idea absoluta – acaso irónica premonición de lo que iba a representar en la poesía de Huidobro la caída de Altazor –, al final Guillén concede que podemos conformarnos con “una poesía bastante pura *ma non troppo*”. Y ello porque – nos explica – “una poesía bastante pura” le resultará al vulgo, de todos modos, “demasiado inhumana, demasiado irrespirable e ingrata”.

Una poesía tan ascética tenía que resultar insoportable a más de uno, y no sólo entre las filas del “vulgo”. Uno de ellos fue Neruda, como vimos. En *Sobre una poesía sin pureza*, editorial del primer número de *Caballo verde para la poesía*, proponía una precisa declaración de principios poéticos, entre otros que la poesía debe estar “consumida como por un ácido por los deberes de la mano, impregnada de sudor y de humo”, vinculada a la “observación profunda de los objetos en reposo”; además reivindicaba la melancolía, el sentimentalismo y hasta el mal gusto. “Quien huye del mal gusto cae en el hielo”, aseguraba Neruda²².

El poeta chileno elegía claramente una poesía que “no fuera literatura” y que, al contrario, “tomara en cuenta la vida”: estas dos expresiones de André Breton coinciden con la dirección en la que se movía el lenguaje de Neruda de aquellos años y le dan la razón a quienes en las antípodas de la poesía pura colocan precisamente la poesía surrealista. Surrealista era el libro publicado por Neruda en Chile, antes de viajar a España, *Residencia en la tierra (1925-1931)*, o sea en 1933; y surrealista es la segunda serie de poemas con el mismo título, mejor conocido como *Segunda Residencia (1931-1935)*, publicado en España en 1935 y con el cual se consagra como uno de los mayores exponentes de la lírica mundial. En estos dos libros era preponderante el uso de procedimientos típicamente surrealistas: las enumeraciones caóticas llevadas al paroxismo, las asociaciones imprevisibles e irracionales, la eliminación de ele-

²² V. nota 10.

mentos narrativos (o de la mayor parte de ellos) y la ruptura de nexos lógicos. Se trataba así de expresar una realidad vertiginosa, incluso demencial, de aspecto huidizo y consumido, sometida a las más degradantes metamorfosis.

Desde otro punto de vista, la proposición de Neruda, de una poesía de los objetos “profundamente observados”, a través de los cuales se manifieste el contacto del hombre con la tierra, se acercaba muchísimo a la proposición vallejana de una cultura nueva, en la que se pudiera realizar el encuentro del hombre con la naturaleza: un *hombre natural* en una *naturaleza humana*. Tanto en una como en otra se sentía el eco de las consideraciones del joven Marx en sus escritos de 1844, sobre la unidad del hombre con la naturaleza en una sociedad no alienada²³. Pero la poesía de Vallejo, que no puede ser considerada “surrealista”, tampoco está condicionada por su credo político, con el cual muy pronto llega a coincidir Neruda, por influencia del amigo Rafael Alberti. La poesía de Vallejo en sus aspectos más desesperados y depresivos, se vincula al existencialismo que, a partir de las fórmulas heideggerianas, se estaba consolidando como corriente filosófica en Alemania y en Francia y se estaba difundiendo en toda Europa²⁴. Por el dolor y por la culpa de existir, por la angustia del tiempo y de la muerte y, sobre todo, por el sentimiento de que el hombre ha sido arrojado en el mundo sin que pueda disponer de su propia condición histórica, Vallejo se sitúa a la cabeza de esa tendencia “existencial” que muchos ven como el otro polo respecto a la “poesía pura”.

La poesía de la guerra y de la lucha

Con la guerra civil española (1936-1939) cambian muchas cosas y también, para muchos, el modo de hacer poesía. Para Neruda el cambio es radical y definitivo:

²³ KARL MARX, *Manuscritos económico-filosóficos* [1844], cit. por AMÉRICO FERRARI, “César Vallejo entre los Andes y los horizontes españoles”, en *El bosque y sus caminos*, Pre-textos, Valencia, 1993, p. 93.

²⁴ El célebre *Sein und Zeit* (Ser y tiempo) de MARTIN HEIDEGGER es de 1929. En Francia se desarrollan dos orientaciones distintas, nacidas del mismo tronco, una bajo la guía de Merleau Ponty, la otra de Jean-Paul Sartre.

Preguntaréis por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?

Venid a ver la sangre por las calles [...] ²⁵

En Vallejo, la gran herida de la guerra acentúa su vieja obsesión de la fundación de un mundo justo; la madre de su mundo infantil y privado, su “muerta inmortal”, se proyecta en la Madre España; y aquel arquetipo de humanidad que antes había identificado con el indio andino, ahora lo reencuentra en el miliciano. Pero ambos poetas coinciden éticamente: la actitud de Neruda en los versos citados es la misma de Vallejo en “Un hombre pasa con un pan al hombro”, de *Poemas humanos*. Es también la misma de Brecht en “An die Nachgeborenen” (A los descendientes), donde el poeta se lamenta de vivir en tiempos oscuros y asegura que en esta época “discurrir sobre los árboles es casi un delito/ porque ello disimula el silencio sobre tanta maldad”. Y es en general la posición de los intelectuales de izquierda, para los cuales la literatura tiene el deber de pronunciarse frente a las tragedias sociales.

También Octavio Paz, con apenas veintitrés años, está en España en julio de 1937, invitado directamente por Neruda para participar en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas. Recibirá, de las escuadras internacionales de voluntarios, una impresión única e indeleble, de amor fraterno y de solidaridad absoluta, “ni cerrada ni maquinal, sino abierta a la trascendencia” ²⁶. Florecen los poemarios dedicados a los republicanos, a los combatientes, a la Madre España desgarrada por la guerra fratricida. Muchas de estas ediciones están destinadas a obtener fondos para el ejército republicano o para los varios Frentes Españoles populares en el exterior. Al Frente mexicano van los resultados de la venta de *¡No pasarán!*, el poema de Octavio Paz ²⁷. Otras son, sin embargo, las creacio-

²⁵ Los famosos versos de “Explico algunas cosas” están en *España en el corazón* (1938).

²⁶ OCTAVIO PAZ, *El laberinto de la soledad* [1959], Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 25.

²⁷ La edición mexicana es de septiembre de 1936, dos meses después de la declaración de las hostilidades. Una segunda edición, junto con otros *poemas sobre España*, se hace en Madrid, con una presentación de Manuel Altolaguirre, en 1937. La severa autocrítica de Paz ha eliminado estos textos de las antologías sucesivas. Cfr. ENRICO MARÍA SANTÍ, “Introducción” a O. PAZ, *Primeras letras (1931-1943)*, Vuelta, México, 1988, p. 25.

tizos o mulatos, encontrarán además un enemigo común, que es el *yankee* (o “yanqui”, en la transcripción de Guillén).

En el segundo libro, el drama de la guerra acentúa el sentimiento de pertenencia a la hispanidad y las consideraciones de tipo social y político que ya estaban cambiando su poesía se universalizan. Un recuerdo conmovido de Federico García Lorca, como lo habrá también en el poemario de Neruda, ocupa páginas inolvidables (“¡Dónde estará, que no viene!/ ¡Federico! ¡Federico!”). Pero lo que distingue a estos poemas de otros que se escribieran sobre el mismo tema es la condición especial de su autor, mulato en cuya sangre se cruzan varias estirpes, entre las cuales la española no ha sido la más amada, pero que hoy, a causa de su desgracia, despierta su conmiseración y su solidaridad total, hasta la muerte:

Yo,
 hijo de América;
 hijo de ti y de África;
 esclavo ayer de mayores blancos dueños de látigos sangrientos;
 hoy, esclavo de rojos yanquis despreciativos y voraces;
 yo, chapoteando en la oscura sangre en que se mojan
 mis Antillas;
 ahogado en el humo agriverde de los cañaverales;
 sepultado en el fango de las cárceles;
 cercado día y noche por insaciables bayonetas;
 perdido en las florestas ululantes de las islas crucificadas
 en la cruz del Trópico;
 yo, hijo de América,
 corro hacia ti, muero por ti.

El triunfo definitivo de la Revolución Cubana, el 1° de enero de 1959, produce otro cambio fundamental en la vida del poeta que, entonces en el exilio, regresa a la patria y se entrega con entusiasmo a las tareas de la construcción del socialismo. Su poesía será, hasta el fin de su larga vida, un canto de testimonio de la vida colectiva y de la vida privada en el contexto de la historia. La difusión de la obra de Guillén ha sido enorme en todo el ámbito hispánico y se puede decir que allí donde haya surgido una poesía que milite a favor de las minorías marginadas u oprimidas, hay un eco de su voz. El ejemplo más reciente es tal vez el de la poesía de frontera entre el inglés y el español, que hacen los chicanos – llamados también *mexican-americans* – en Estados Unidos. Entre ellos se distinguen algunas voces femeninas: Lorna Dee Cervantes, Sandra Cisneros, Angela de Hoyos, Alma Luz Villanueva...

nes poéticas memorables que demuestran, a muy alto nivel poético, cuán profundamente el mundo hispanoamericano sintió la tragedia de la madre patria y en qué medida este dolor llegó a despertar los sentimientos de filiación renegados o reprimidos a partir de las guerras de Independencia. “Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche”, había dicho Martí, negando la patria española. Los tres poemarios emblemáticos son, como todos recuerdan: *España, poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937) de Nicolás Guillén, *España en el corazón* (1938) de Neruda, y *España aparta de mí este cáliz* (1939) de Vallejo²⁸.

El poemario de Nicolás Guillén (1902-1989) señala a su vez una frontera en la poesía del cubano: con sus libros anteriores había llevado a la culminación la poesía conocida como “negrista” o “de la negritud”, aprovechando muchos de los recursos impuestos por las vanguardias, como la onomatopeya y la jitanjáfora, el nominalismo y las repeticiones eufónicas, con la finalidad de crear ritmos que evocaran canciones, fórmulas y modismos rituales de la cultura afro-cubana, secularmente humillada por la cultura dominante. Lo había logrado plenamente con *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro Cosongo* (1931). Pero ya en el siguiente, *West Indies Ltd.* (1934), la impronta social es más explícita. En el 37 Guillén emprende su primer viaje internacional, primero de una larga serie, y esta nueva experiencia acabará de modificar su poesía, que será cada vez menos “negrista” y cada vez más social, militante y políticamente comprometida. En ese contexto nacen *Cantos para soldados y sones para turistas* y *España, poema en cuatro angustias y una esperanza*, ambos publicados en México en 1937. En el primero el discurso poético vuelve insistentemente al tema de la solidaridad entre los pobres, no importa de qué raza sean y no importa en qué posición los haya querido poner el poder establecido: hermanos son y como tales deben reconocerse (“No sé por qué piensas tú,/ soldado, que te odio yo,/ si somos la misma cosa/ yo,/ tú.”). Esos pobres, negros o blancos que sean, mes-

²⁸ Sobre este poemario de Vallejo hubo una difícil *quaestio*, en la que intervinieron muchos estudiosos, además de Georgette, viuda de Vallejo, y el poeta creacionista, fiel amigo de Vallejo, Juan Larrea. Fue finalmente resuelta con el hallazgo de la edición príncipe, una edición de guerra hecha en España en enero de 1939. Cfr. JULIO VÉLEZ y ANTONIO MERINO, *España en César Vallejo*, Fundamentos, Madrid, 1984 (contiene la reproducción facsimilar de la citada edición).

Con la poesía de compromiso social y político, la polaridad respecto a la poesía pura se intensifica y aquélla se presenta como la extrema derivación de la poesía existencial, más que del surrealismo, dadas las características de claridad del dictado, destinación a la “mayoría” y preferencia por el lenguaje coloquial. Además la indispensable certeza y conciencia del mensaje que se va a transmitir rechaza cualquier tipo de complacencia en la escritura automática. Después de la Guerra Civil española la poesía comprometida se encuentra incesantemente alimentada por los regímenes dictatoriales de los varios países latinoamericanos, por los sufrimientos del exilio, la injusticia social, el sueño del guevarismo y por los entusiasmos despertados por la Revolución Cubana. La figura más representativa de esta tendencia es sin duda Ernesto Cardenal (Nicaragua, 1925), que con *Hora 0* (1960) lanza una violenta acusación a los dictadores Ubico y Somoza, este último responsable por la muerte del héroe popular Sandino. Para Cardenal la poesía no sólo debe ser “sin pureza”, como quería Neruda, sino que debe también aceptar todo tipo de ingredientes, particularmente los más vinculados a lo cotidiano y a las vicisitudes de la gente común. “En un poema caben datos estadísticos, fragmentos de cartas, editoriales de un periódico, noticias periodísticas, crónicas de historia, documentos, chistes, anécdotas, cosas que antes eran consideradas como elementos propios de la prosa y no de la poesía”²⁹. La suya es, por lo tanto, una poesía que narra, pero que también toma posición: poesía narrativa y militante al mismo tiempo, que recrea la historia (*El estrecho dudoso*, 1966) y restituye dignidad al pasado indígena (*Homenaje a los indios americanos*, 1969). Ya en la década del 70, Cardenal se ha vuelto un modelo y un estímulo para muchos. Sus “talleres”, especie de laboratorios poéticos creados en Solentiname, serían una fuente de producción y de difusión a nivel continental de una poesía fervorosamente militante.

La confluencia máxima entre compromiso poético y militancia política se produce en ese prototipo humano, admirable y trágico, que en primerísimo lugar había encarnado José Martí, y que durante la guerra civil española Vallejo había querido representar en aquel Pedro Rojas, de sus *Poemas humanos*, miliciano y poeta de un verso solo (“Viban los compañeros!”),

²⁹ Cit. por MARIO BENEDETTI, *Los poetas comunicantes*, Biblioteca de Marcha, Montevideo, 1972, p. 101.

que escribía, como en los sueños, con el dedo en el aire. En los años 60 y 70 en América Latina el “poeta guerrillero” no es un caso excepcional. Muchos surgen de los mismos talleres de Cardenal. Otros se hacen en el fragor de la hermandad combatiente. Algunos de ellos, muy prometedores y aún en plena juventud, resultan violentamente eliminados por las fuerzas represoras: Francisco Urondo (Argentina, 1939-1976), Roque Dalton (El Salvador, 1935-1975), Javier Heraud (Perú, 1942-1963), Leonel Rugama (Nicaragua, 1949-1970).

En la misma década del 70 los varios golpes militares en Chile, Argentina y Uruguay crean para millones de personas la condición amarga del exilio político³⁰, a menudo asociado al drama de los “desaparecidos”. Tanto del primero como del segundo es inseparable Juan Gelman (Argentina, 1930). Desde el principio de su producción, para él la poesía no es algo que se da *afuera, arriba o más allá* de la realidad inmediata, sino en medio de las cosas, banales o terribles, inquietantes y feroces de la cotidianidad. Y aunque todo la amenace y la agreda, la poesía crece igual, a lo mejor pequeña y frágil, pero siempre dulce, tierna como un niño, como un pájaro:

como una hierba como un niño como un pajarito nace
 la poesía en estos tiempos en medio
 de los soberbios los tristes los arrepentidos
 nace
 [...]

 la poesía la torturan
 y nace la sentencian y nace la fusilan
 y nace la calor la cantora³¹

Después de la desaparición de su hijo y su nuera, en los largos años del exilio romano, la poesía de Gelman se vuelve áspera, la sintaxis estalla, la cohesión fónica entre las palabras se rompe. Parecería que la tortura moral tuviera un efecto directo sobre estas palabras martirizadas, desarticuladas. En la desgarradora *Carta a mi madre* (1989), de los sustantivos “hijo” y “madre” se acuñan verbos como “hijar” y “amadrar”, se crean

³⁰ Son muchísimas las antologías y también los estudios críticos sobre la “poesía del exilio”. Un ejemplo entre muchos: ALVARO BARROS-LÉMEZ, *Las voces lejanas. Muestra de los creadores uruguayos de la diáspora*, 2 vols., Monte Sexto, Montevideo, 1985.

³¹ JUAN GELMAN, “Poderes”, en *Relaciones* (1973).

palabras compuestas como “la cuerpalma”; y a través de un uso insólito y transgresivo de los pronombres (“¿Y sin embar- go/ y cuándo/ y yo tu sido?/ ¿y vos en yo/ vos de yo?”) se comunica, con una fuerza totalmente subversiva, el insoluble enlace entre ser hijo y ser madre. Todo lo que había ganado la vanguardia, y en especial el surrealismo, en cuanto libertad de dicción y experiencia fundadora, es usado por Gelman con habilidad y sabiduría, ya no como fin en sí mismo, sino al servicio de una causa³². Vanguardia política y vanguardia poética se funden, realizando el deseo de otro poeta y crítico argentino de la misma generación, Saúl Yurkievich³³, quien en esta “neo-vanguardia”, además de su propia obra, reconoce las de Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza y Roque Dalton.

La onda del surrealismo

El surrealismo procedente de Francia, con su seductora afirmación de lo creativo y de lo vital, a diferencia de otros movimientos de vanguardia que más bien subrayaban la “negación” (del pasado, de las jerarquías, de los valores, etc.), penetra tanto en España como en la América española y ya a partir de los primeros años de la tercera década del siglo se difunde con firmeza. Empero el surrealismo hispánico es reelaborado de tal manera que hay quien niega su conexión con la literatura francesa – es el caso de Dámaso Alonso –, favoreciendo el uso del nombre castizo “superrealismo”. Según el estudioso italiano Vittorio Bodini³⁴ (poeta surrealista él mismo además), el movimiento español tiene origen en el francés, sin lugar a dudas, pero a esa dependencia aúna un rasgo totalmente original, que radica en la conservación de una lógica interna del

³² Otros libros de Gelman son: *Velorio del solo* (1961), *Gotán* (1962), *Hechos y relaciones* (1980), *Anunciaciones* (1988), *Salarios del impío* (1993).

³³ SAÚL YURKIEVICH, “*La pluralité opérative*”, en *Luttes, prose, poésie d’Amérique Latine*, Cahier du Collectif Cange, Paris, 1974, p. 13. Del mismo autor véase también *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barral, Barcelona, 1973, y *Suma crítica*, Tierra Firme (FCE), México, 1997.

³⁴ V. BODINI, *I poeti surrealisti spagnoli. Saggio introduttivo e antologia*, Einaudi, Torino, 1963. La tesis de Bodini aparece suficientemente probada en su libro; empero, un análisis detallado de la misma, con una reseña bibliográfica de los estudios sucesivos, se encuentra en DARIO PUCCINI, *Il segno del presente. Studi di letteratura spagnola*, Ed. dell’Orso, Roma, 1992, pp. 109-113.

discurso poético, tal vez debida a una herencia inalienable de la llamada “poesía pura”³⁵, la cual choca contra el principio de la escritura automática, canonizada por los franceses. Algo semejante ocurre en Hispanoamérica, donde el surrealismo se propaga rápidamente – a pesar de las críticas adversas de Huidobro y de Vallejo – ejerciendo una influencia poderosa y duradera, pero al mismo tiempo rechazando, de manera casi general y total, el recurso a la escritura automática.

El surrealismo ofrecía la posibilidad de reaccionar contra los excesos del intelectualismo de Ortega y Gasset, del purismo de Juan Ramón o Jorge Guillén, del creacionismo de Huidobro y del ultraísmo peninsular y argentino – del cual Borges, inicial promotor, habría de renegar muy pronto. Pero estos movimientos habían sembrado el culto de la forma, de modo que la vigilancia del discurso, aun a posteriori, no se vuelve a perder y permanece, por lo menos en los grandes poetas, como un mecanismo definitivamente adquirido.

No obstante, entre la vida y la literatura, el surrealismo elige la vida, según lo que recita su misma filosofía³⁶, lo cual implica a menudo – a diferencia de lo que sucede con los descendientes de los poetas puros – una desconfianza de la palabra, unida a la sospecha de la inutilidad del acto poético. Contra la convicción optimista de Borges:

He conmemorado con versos la ciudad que me ciñe
y los arrabales que se desgarran.
[...]
He trabado en firmes palabras mi sentimiento,
que pudo haberse disipado en ternura³⁷,

otro poeta, Alberto Girri (Argentina, 1918-1991), se debate entre la obstinación y el escepticismo. Se pregunta “qué hacer/

³⁵ Efectivamente, la poesía pura ha permeado toda la poesía hispánica, siendo determinante incluso en el visionarismo de Aleixandre: ORESTE MACRÌ, *Poesía spagnola del Novecento*, cit., p. LXII.

³⁶ “El surrealismo es vida. No está interesado en hacer obra literaria, sino en exteriorizar las fuerzas humanas, en amar, esperar y descubrir”: FERDINAND ALQUIÉ, *Philosophie du surréalisme* [1955], tr. it. *Filosofía del surrealismo*, Rumma, Salerno, 1970, p. 29.

³⁷ “Casi Juicio Final”, en *Luna de enfrente* (1925). En distintas ocasiones el poeta introdujo cambios tanto en la puntuación como en la adjetivación del poema; la cita está tomada de *Obra poética, 1 (1923-1929)*, Biblioteca Borges, Alianza, Madrid, 1998, p. 83.

del viejo yo lírico, errático estímulo,/ al ir avecinándose a la fase/ de los silencios”, y cómo convencerlo de que su oficio es inútil, que substituye la acción, el sentimiento, la fe. Habría que interrogarse sobre estos aspectos de la “seductora poesía”, por lo menos una vez

que nos encerremos en la expresión
 idiota del que no atina a consolarse
 de la infructuosidad de la poesía
 como vehículo de seducción, corrupción y cada vez
 que se nos recuerde que el verdadero
 hacedor de poemas execra la poesía,
 que el auténtico realizador
 de cualquier cosa detesta esa cosa ³⁸.

Las manifestaciones más ortodoxas del surrealismo hispanoamericano se producen ante todo en Argentina, gracias a la actividad incansable de Aldo Pellegrini (1903-1973) y de Enrique Molina (1910-1996), luego en Chile; pero sobre todo en Perú. En Argentina, en 1926, Aldo Pellegrini logra crear a su alrededor un grupo surrealista cuando ya el fervor ultraísta había pasado. Dos años más tarde funda la revista *Que*, efímera pero muy significativa, y en 1944 la revista *Arturo*. Siendo poeta él mismo, el recuerdo de Pellegrini va indisolublemente asociado a su obra de estímulo y difusión del surrealismo ³⁹, que habrá de conocer un segundo momento de vitalidad en la década del 50, a través de la revista *A partir de 0* y de la obra, igualmente dinámica, de Enrique Molina ⁴⁰.

En Chile, en coincidencia con la magistral prueba de surrealismo proporcionada por Neruda en la primera *Residencia en la*

³⁸ “Preguntarse, cada tanto”, en *Casa de la mente*, Sur, Buenos Aires, 1968.

³⁹ Cfr. A. PELLEGRINI, *Antología viva de la poesía latinoamericana*, Seix Barral, Barcelona, 1966. Ha publicado también numerosos poemarios: *El muro secreto* (1949), *La valija de fuego* (1952), *Construcción de la destrucción* (1954).

⁴⁰ Cfr. E. MOLINA, *Hotel Pájaro, antología 1941-1966*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967. Ha publicado ocho poemarios que van de *Las cosas y el delirio* (1941), premio “Martín Fierro”, a *Los últimos soles* (1980). El punto culminante de su parábola surrealista lo alcanza en *Cosumbres errantes o la redondez de la tierra* (1951); a partir de *Amantes anatópodas* (1961) inicia su progresivo alejamiento del surrealismo. Es autor de una novela experimental, *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman* (1973), y de una notable obra crítica.

tierra, se constituye, por iniciativa de Braulio Arenas (1913-1987)⁴¹, el grupo La Mandrágora, al cual seguirá, a partir de 1938, la revista homónima. El grupo, muy activo, se ocupa también de artes visuales. Colaboraron con el grupo y con la organización de la primera muestra surrealista André Breton y Benjamin Péret, y participó Gonzalo Rojas (1917)⁴², altísimo ejemplo de fusión entre vanguardia política y vanguardia poética. Hay que agregar, sin embargo, que su participación en la Mandrágora fue más bien fugaz, dado que le chocaba la actitud “demasiado literaria” del grupo. Poco después, en efecto, él deja Santiago y va a vivir en la zona andina, entre los mineros y la gente del pueblo, a experimentar su “intra-exilio”⁴³ y a aprender – como él mismo dice – la “verdadera lengua poética”.

Surrealismo militante: el caso del Perú

El Perú, en cambio, en los años 20 y 30, parece rechazar la idea de una innovación de vanguardia. La originalidad de Eguren había sido soportada, tal vez, por la gracia y la armonía de su verso. Los poemarios de Vallejo, en cambio, habían sido considerados demenciales e incomprensibles; y hasta hubo quien, con la soberbia de la crítica “oficial”, lo desafiara a explicar los textos de *Trilce*⁴⁴. Las honrosas excepciones a esta conducta general, que corresponden a Luis Alberto Sánchez, a Mariátegui y a Jorge Basadre, no alcanzan para modificar el clima general, muy provinciano, de aquella “Lima la horrible”. Pero pueden explicar cómo, efectivamente, pudo abrirse un camino para las novedades. El hecho es que el surrealismo llega al Perú, directamente introducido por un poeta extraordina-

⁴¹ La obra poética de B. Arenas está reunida en *Poemas 1934-1959*, Santiago, 1960. Después ha publicado: *La casa fantasma* (1952) y *Pequeña meditación al atardecer en un cementerio junto al mar* (1967), además de varias novelas y ensayos.

⁴² Son obras de G. ROJAS: *La miseria del hombre* (1948), *Contra la muerte* (1964), *Oscuro* (1977), *Transtierro* (1979), *Del relámpago* (1981), *El alumbrado* (1986), *Materia de testamento* (1988, con ilustraciones de Sebastián Matta), *Desocupado lector* (1990).

⁴³ Cfr. HILDA R. MAY, *La poesía de Gonzalo Rojas*, Hiperión, Madrid, 1991, pp. 117-137.

⁴⁴ Cfr. ANDRÉ COYÑÉ, *César Vallejo y su obra poética*, Letras Peruanas, Lima, 1958, p. 74.

rio, que ha elegido para sí mismo el eufónico nombre de César Moro (Alfredo Quíspez Asín, 1903-1956), y es acogido por otro poeta, igualmente extraordinario, Emilio Adolfo Westphalen (1911). Estamos en 1934 y Moro regresa a Lima, después de una estadía de ocho años en París, durante la cual se ha incorporado al grupo de Breton, escribiendo en francés – con una elección lingüística definitiva⁴⁵ –, colaborando ocasionalmente con la revista *Le surréalisme au service de la Révolution* y pintando cuadros surrealistas. La adhesión de Moro al movimiento es total y su regreso a Lima parece adquirir el sentido de una misión, para la cual el encuentro con E. A. Westphalen resulta providencial. Éste acaba de publicar un libro de versos cuyo título, *Las ínsulas extrañas* (1933), remite a San Juan de la Cruz, mientras que el lenguaje utilizado resulta, además de nuevo, curiosamente afín a las búsquedas de los surrealistas. En esas largas composiciones, el flujo de la conciencia corre libre, desarticulando la sintaxis, descomponiéndose en cascadas enumerativas, en cadenas de imágenes oníricas y fantásticas, atravesadas por reflexiones como rayos, por sentencias encerradas en otras tantas metáforas:

Una cabeza humana viene lenta desde el olvido
 tenso se detiene el aire
 vienen lentas sus miradas
 un lirio trae la noche a cuestras
 cómo pesa el olvido
 la noche es extensa
 el lirio una cabeza humana que sabe el amor
 más débil no es sino la sombra
 [...]
 yo tengo una guitarra con sueño de varios siglos
 dolor de manos
 notas truncas
 [...]

⁴⁵ Elección definitiva y no transitoria, como lo había sido para Huidobro o para Larrea. Según André Coyné, la inclinación de Moro al francés se debía a una “verdadera vocación” y el uso que hacía de esta lengua se caracterizaba por una gran creatividad (cfr. A. COYNÉ, “Moro: una edición y varias discrepancias”, en *Hueso húmero*, N° 10, Lima, 1981, pp. 149-170). Comparte esta opinión Roberto Paoli, “La lengua escandalosa de César Moro”, en *Estudios de literatura peruana contemporánea*, Università degli Studi, Firenze, 1985, pp. 131-138. No está de acuerdo Ricardo Silva-Santesteban, editor de la *Obra poética* de Moro (Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1980), quien considera *La tortuga ecuestre*, único poemario escrito en español, superior a la obra francesa.

si hablabas nacía otro silencio
 si callabas el cielo contestaba
 me he hecho recuerdo de hombre para oírte
 recuerdo de muchos hombres
 presencia de fuego para oírte
 detenida la carrera
 atravesados los cuerpos y disminuidos
 [...]
 otra noche baja por tu silencio.⁴⁶

La amistad entre los dos jóvenes nace inmediatamente y juntos emprenden una intensa actividad artística y literaria, que va de la organización de la primera exposición surrealista en Lima (1935), a la polémica con Vicente Huidobro (surgida precisamente como consecuencia de la misma exposición), a la impresión clandestina de un Boletín de apoyo a la España republicana (1936)⁴⁷, a la fundación de la revista *El uso de la palabra* (1939). El segundo poemario de Westphalen, pronto para la publicación, es leído por Moro, quien sugiere algunas intervenciones en el lenguaje, que Westphalen acepta, y en 1935 sale *Abolición de la muerte*. Se puede afirmar que los dos primeros libros de Westphalen, junto con *La tortuga ecuestre* de Moro⁴⁸, son las realizaciones más perfectas del surrealismo hispanoamericano. El hecho de que Westphalen haya rechazado siempre esta clasificación para su propia obra, con el argumen-

⁴⁶ "Una cabeza humana", en *Las ínsulas extrañas*, Ed. Perú Actual, Lima, 1933, s/p.

⁴⁷ El Boletín es obra de los dos junto con Manuel Moreno Jimeno (Lima, 1913-1993); se llama CADRE (Comité de amigos de la República Española) y sale cinco veces, hasta que la policía lo hace cerrar. Cfr. AMÉRICO FERRARI, *Los sonidos del silencio. Poetas peruanos del siglo XX*, Mosca Azul, Lima, 1990, p. 51.

⁴⁸ *La tortuga ecuestre* fue escrita por Moro durante su estadía en México y publicada póstuma por André Coyné (Lima, 1958). Los otros poemarios de Moro, todos en francés, son: *Le château de grisou* (1943), *Lettre d'amour* (1944), *Trafalgar Square* (1954), *Amour à mort* (1957). Otras ediciones: *La tortuga ecuestre y otros textos*, ed. de Julio Ortega, Monte Avila, Caracas, 1976; *Obra poética I*, ed. de Ricardo Silva-Santisteban, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1980; *Couleur de bas rêves Tête de Nègre*, ed. de E.A. Westphalen, Altaforte, Lisboa, 1983; *Ces poèmes*, ed. de A. Coyné, Maina, Madrid, 1987; *L'ombre du paradisié et autres textes/ La sombra del ave del paraíso y otros textos*, trad. de Franca Linares, Antares, Lima, 1987; *Amour à mort et autres poèmes*, ed. de A. Coyné, Orphée/La Différence, Paris, 1990. Su antología general de *La poesía surrealista* ha sido recuperada y publicada por R. Silva-Santisteban, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1997.

to sustancial de que no ha usado nunca la escritura automática, nos remite a las reflexiones sobre la vigilancia de la escritura en los herederos – aunque no continuadores – de la poesía pura, tanto en España como en Hispanoamérica. Además, y en particular por lo que se refiere a los poetas peruanos, habría que seguir el consejo de Américo Ferrari⁴⁹ y distinguir con Julien Gracq dos tipos de surrealismo: uno “sin edad”, “del cual el romanticismo alemán nos ha dado, con un siglo y medio de anticipación, la mayor parte de las fórmulas esenciales”, o sea el sueño, las psicologías perversas, las imágenes complejas, el mito, la magia, el nocturno, el azar objetivo; y otro “con lugar y fecha”, que corresponde a la “ecclesia” costituida en Francia alrededor de André Breton, cuyos diecinueve miembros iniciales aparecen alfabéticamente elencados en el primer Manifiesto del Surrealismo de 1924⁵⁰. Poco después se irán agregando otros escritores y artistas, entre ellos Moro, que será incluido en la histórica *Petite anthologie poétique du surréalisme*, de 1934, realizada por Benjamin Péret⁵¹.

Westphalen es surrealista en el primer sentido de la palabra; Moro lo fue plenamente en ambos. Ello es así desde su llegada a París en 1925, como lo demuestran su inmediata adhesión al grupo y su actividad posterior en el Perú, así como la que lleva a cabo durante su larga estadía en México (1938-1948)⁵², mientras el grupo surrealista sufre la dispersión causada por la guerra y por las disidencias internas. Por otra parte, si fuera cierta la interpretación de Juan Larrea, según la cual el surrealismo europeo indica el fin de un mundo pero no funda uno nuevo, cosa que en cambio harían los poetas hispanoamericanos⁵³, tendríamos otro motivo para separar a Westphalen del movimiento europeo, ahora no sólo a causa de los mecanismos

⁴⁹ A. FERRARI, *Los sonidos del silencio*, cit., p. 55.

⁵⁰ J. GRACQ, “Plenièrement” - André Breton et le mouvement surréaliste”, en *La nouvelle Revue Française*, N° 172, Paris, 1967, p. 592.

⁵¹ La *Petite anthologie* fue ampliada más tarde y luego traducida al italiano con la participación de uno de los protagonistas, Arturo Schwarz: cfr. B. PÉRET, *La poesía surrealista francesa*, Feltrinelli, Milano, 1978.

⁵² También en México, Moro organiza una Exposición Internacional del Surrealismo, junto con el artista Wolfgang Paalen. En la inauguración de la muestra está presente Breton, que había viajado a México para encontrarse con Trotski: es el mes de febrero de 1940.

⁵³ JUAN LARREA, “El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo” [1944], ensayo ampliado en “Respuesta diferida a propósito de César Vallejo y el surrealismo”, en *Aula Vallejo*, 8-9-10, Córdoba (Argentina), 1962.

de escritura – como sostiene él mismo – sino también por los efectos de esta escritura, que sin duda ha abierto nuevos caminos en la poesía peruana contemporánea. El segundo libro de Westphalen, *Abolición de la muerte*⁵⁴, es igualmente intenso pero acaso menos “ortodoxo” que el primero, desde el punto de vista del código surrealista, por su concentración y su obstinación en el rescate del material existencial que inevitablemente se pierde en el olvido. De hecho, más que de abolición de la “muerte”, aquí se trata de abolición del “olvido”, mediante el esfuerzo enorme (la “fatiga”, dice él) por transfigurar el recuerdo en plenitud de la presencia. El trabajo del poeta – en el cual es evidente la vigilancia y el cuidado de la lengua, sobre una base de flujo de conciencia con uso reiterado de símiles y de metáforas inauditas y deslumbrantes – se mide asimismo en el complejo alternarse de tiempos y aspectos verbales, con el fin de abrir una brecha en el fluir incontenible del tiempo. Así, la utopía westphaliana está también en la tentativa de imbricar la eternidad en el tiempo finito de lo humano. Este “tiempo poético” – inmanente y no trascendente – es “ahora” en el texto poético y sin duda es nuevo, novísimo, respecto a la poesía que lo precede.

Día que nunca te mueves cielo que por nosotros caminas
 [...]
 Los brazos se entrecruzan como flores sobre las aguas
 [...]
 Es la gloria llameante que descansa en nuestros cuerpos
 [...]
 Es el triunfo llagado como un crepúsculo subterráneo
 Cambiando de estación en el corazón del azogue
 Como una rosa ahogada entre nuestros brazos
 O como el mar naciendo de tus labios⁵⁵.

⁵⁴ Cfr. E.A. WESTPHALEN, *Bajo zarpas de la quimera*, Alianza Tres, Madrid, 1991, que reúne toda su obra poética, o sea los dos primeros volúmenes y los poemarios publicados a partir de 1980, después de un largo silencio poético, sobre el cual se hicieran muchas conjeturas, no todas justas. Cfr. además AA.VV., *Homenaje a E.A. Westphalen*, Creación y crítica (vol. N° 20), Lima, 1977; Jorge Rodríguez Padrón, *El pájaro parado (Leyendo a E. A. Westphalen)*, El Tapir, Madrid, 1992; A. FERRARI, “Lectura de Emilio Adolfo Westphalen”, en *El bosque y sus caminos*, Pre-textos, Valencia, 1993, pp. 123-144.

⁵⁵ “Por la pradera diminuta”, en *Abolición de la muerte*, Ed. Perú Actual, Lima, 1935, s/p. La edición original lleva un dibujo de César Moro y un epigrafe de André Breton.

Aquí la poesía de Westphalen coincide con la poesía llamada “existencial” y en la unificación de lo femenino con la naturaleza (“el mar naciendo de tus labios”), así como en la acumulación metafórica, podría verse un eco de Neruda. En el futuro inmediato encontrará asimismo afinidades con otras indagaciones poéticas, en primer lugar las de Octavio Paz. Por otra parte, el yo poético de Westphalen, que no es central y sintetizante como en el clasicismo o en la poesía pura, sino elaborado instrumento de una agotadora entelequia – la memoria –, produce un dictado con algo de cataclismo. En esta proyección cósmica se debe reconocer otra clave de la gramática del surrealismo, no del tipo bretoniano sino del tipo “sin edad”, del que hablaba Julien Gracq.

En cuanto a Moro – surrealista en ambos sentidos, como ya se dijo – habría que subrayar dos cosas. La primera es la potencia extraordinaria de sus construcciones verbales, en las cuales la proyección cósmica del yo poético (dado que también en él se verifica esta clave) lo abraza todo, desde el mundo celeste hasta el mundo infernal. La segunda, directamente vinculada a la primera, y manifestada en la antinomia entre alto y bajo, entre mundo celeste y mundo de las tinieblas, entre dimensión angélica (Nerval) y dimensión diabólica (Lautréamont), es que Moro afirma su carácter antitético bajo el signo de la tiniebla⁵⁶. Las composiciones de *La tortuga ecuestre*⁵⁷ expresan una pasión devastadora y maldita, en la cual el objeto del deseo se encuentra bien por encima o bien por debajo del nivel humano, siendo el amado alternativamente dios-demonio y dios-fiera:

Estrella desprendiéndose en el apocalipsis
Entre bramidos de tigres y lágrimas
[...]
Solazarse en el aire rarificado
En que quiero aprisionarte
Y rodar por la pendiente de tu cuerpo
Hasta tus pies centelleantes
Hasta tus pies de constelaciones gemelas⁵⁸

⁵⁶ Cfr. M. CANFIELD, “César Moro, gnosis de la tiniebla”, en *Configuración del arquetipo*, Opus Libri, Firenze, 1988, pp. 145-172.

⁵⁷ C. MORO, *La tortuga ecuestre*, en *Obra poética*, edición de R. Silva-Santisteban, con un prefacio de André Coyné, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1980.

⁵⁸ “Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera”, en *La tortuga ecuestre*, cit., p. 59.

Demonio nocturno
 Así te levantas siempre
 Pisoteando el mundo que te ignora⁵⁹

Esta inclinación de la poesía de Moro (y aquí se habla fundamentalmente de su poesía en español) lo incluye entre las filas del surrealismo *tout court*, del cual Larrea ya había evidenciado el aspecto “tenebroso” e “infernial”: un movimiento – decía – que se afirma “bajo el signo de Lucifer”, mediante la veneración de Sade y de Lautréamont⁶⁰. Por la fuerza desarticulante de su poesía, Moro se debería contar entre los fundadores de la poesía hispanoamericana del siglo XX, pero hasta ahora las dificultades para encontrar sus obras han obstaculizado su difusión fuera del Perú⁶¹.

El legado poético del surrealismo, unido por otra parte a la herencia vallejiiana, ha sido en el Perú de una extraordinaria fecundidad. El mejor ejemplo es tal vez Jorge Eduardo Eielson (1924), adalid de lo nuevo, artista y escritor, poeta y novelista, en constante renovación. Como poeta ha atravesado distintas fases, desde una primera de exquisito lenguaje neo-barroco, que le mereció el Premio Nacional de Poesía del Perú cuando tenía apenas 22 años, gracias a *Moradas y visiones del amor entero* (1942), *Canción y muerte de Rolando* (1943) y *Reinos* (1944). La segunda fase es decididamente surrealista: su sintaxis se suelta y se desarticula, se acumulan símbolos oníricos y cadenas de metáforas, se recurre a frases de la jerga familiar y se hace uso desenvuelto y provocatorio de lo grotesco (*Bacanal*, 1946, y *Primera muerte de María*, 1949). En la década del 50, la palabra poética se vuelve objeto fónico y gráfico, alguna vez calígrama, y luego prosigue hacia la identificación entre escritura y realidad (*mutatis mutandis*, 1954), con tautologías y aforismos (*naturaleza muerta*, 1958), hasta llegar a la poesía combinatoria (*eros/iones*, 1958), y finalmente a la poesía concreta (*canto visible*, 1960) y visual (*papel*, 1960). Este itinerario no es lineal y se encuentra jalonado por dos acontecimientos creativos: en 1952 sale *Habitación en Roma*, de verso breve, tono coloquial, dictado balbuciente y gusto por la crónica, que lo

⁵⁹ “La leve pisada del demonio nocturno”, *ibidem*, p. 61.

⁶⁰ JUAN LARREA, *op. cit.*

⁶¹ La edición de las obras completas de Moro que en este momento André Coyne está preparando para la Colección Archivos pondrá seguramente las cosas en su lugar.

acercan a algunas voces de la Beat Generation; y en 1955, *Noche oscura del cuerpo*, especie de viaje dentro del propio cuerpo en busca de las ocultas fuentes de la memoria y del sentimiento. La última fase corresponde a la producción comprendida entre el 60 y hoy, representada fundamentalmente por tres poemarios: *Ceremonia solitaria* (1964), *Arte poética* (1965), y *Ptyx* (1980), poema narrativo que debe su título al “Soneto en X” de Mallarmé. Después de atravesar todas las formas de la neo-vanguardia, Eielson se cierra en el silencio grávido de los espectaculares nudos de su arte plástica, esculturas en tela y grandes telas pintadas. Residente en Italia desde hace casi cincuenta años, hoy día dos generaciones de peruanos lo reconocen como maestro. En sus ecuaciones poéticas, cada vez más excepcionales y más descarnadas, más límpidas y más puras, sólo quien conozca su largo itinerario podría descubrir las fabulosas raíces neo-barrocas, surrealistas, existenciales:

Era imposible considerar tu cuerpo semejante a mi cuerpo
 Pero
 Era imposible considerar mi cuerpo distinto de tu cuerpo.⁶²

Herederos del surrealismo y autores de una obra ya muy consolidada dentro y fuera del Perú, son asimismo Blanca Varela (1924) y Antonio Cisneros (1942). La primera, sin embargo, para ser leída fuera del Perú ha tenido que esperar a la edición mexicana de su obra que es de 1986⁶³; allí, en la reunión de sus varios poemarios, y desde el título, *Canto villano*, la escritora se declara contraria a la exaltación tradicional de la “nobleza” del canto poético y propugna una modulación que se acerque a lo ordinario y a lo rudo, que no desdeñe lo inmediato, si con ello puede ser menos “traidor” el mismo canto. También para Cisneros alejarse de la “belleza convencional” es un deber; de obra en obra su lenguaje se ha hecho cada vez más anti-lírico y, como dice Alberto Escobar, “más distante del

⁶² Cfr. JORGE EDUARDO EIELSON, *Poesía escrita*, ed. de M. Canfield, Norma, Bogotá, 1998 (es la más completa hasta ahora, aunque falta la poesía visual, publicada únicamente en *Poesía escrita*, Instituto de Cultura, Lima, 1976). Las novelas son: *El cuerpo de Giuliano*, Joaquín Mortiz, México, 1971; y *Primera muerte de María*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

⁶³ BLANCA VARELA, *Canto villano. Poesía reunida 1949-1983*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

referente y de la metáfora aislada, [...] dentro de una simbología acuñada en perspectiva crítica, construida por la conciencia de las contradicciones sociales y el peso de una actitud lúcida frente a la enajenación cultural e ideológica”⁶⁴. Cisneros fue Premio Nacional de Poesía en 1965 y premio Casa de las Américas en 1968; desde entonces su prestigio internacional se ha ido confirmando y expandiendo⁶⁵. En la vertiente opuesta se colocan, en cambio, las nítidas construcciones verbales de Javier Sologuren (1921), a quien la experiencia de la vanguardia ha dejado un uso libre y casi musical del espacio de la página, pero en quien predomina no el vértigo de lo inmediato, sino la esencia de lo depurado; esa búsqueda de esencias lo lleva naturalmente a la composición de jaikus, de gran precisión formal y delicadeza conceptual:

El papel, la madera,
aunque es de noche,
suaves destellan.⁶⁶

Poesía existencial: el caso de México

Entre la tercera y la cuarta década de nuestro siglo, entre todos los países latinoamericanos, México parecía el más apropiado para la formación de un verdadero movimiento surrealista y muchos lo observaban atentamente, empezando por Breton, que ya había dicho que “México está destinado a ser el lugar surrealista por excelencia”. Durante la guerra civil española, entre los muchos exiliados que buscaron refugio en México, había algunos significativos exponentes del surrealismo, como Benjamin Péret y la pintora Remedios Varo, Max Aub, Wolfgang Paalen, Leonora Carrington, Alicia Rahon. La misma

⁶⁴ ALBERTO ESCOBAR, *Antología de la poesía peruana*, vol. II, Peisa, Lima, 1973, p. 69.

⁶⁵ Obra poética de A. CISNEROS: *Destierro* (Lima, 1961), *David* (Lima, 1962), *Comentarios Reales* (Lima, 1967), *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (La Habana, 1968), *Agua que no has de beber* (Barcelona, 1971), *Como higuera en un campo de golf* (Lima, 1972), *El libro de dios y de los húngaros* (Lima, 1978), *The spider hangs too far from the ground* (Londres, 1970), *Versei* (Budapest, 1978), *Helicopters in the Kingdom of Peru* (Londres, 1981), *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (México, 1982).

⁶⁶ JAVIER SOLOGUREN, *Vida continua. Obra poética (1939-1989)*, Colmillo Blanco, Lima, 1989, p. 223. La serie de jaikus es de 1981.

presencia de Trotski constituía un motivo de interés para los surrealistas, que en general se habían solidarizado con él; él mismo fue la causa del viaje de Breton en 1940. Un poco antes, en 1936, había estado Antonin Artaud, a la búsqueda de ese ámbito mágico-precolombino, ya desde antes mitificado por los europeos. Su viaje estaba al mismo tiempo estimulado por esa atracción por lo “primitivo”, en la que se manifestaba la nostalgia de los orígenes, muy sintomática de las incertidumbres éticas y existenciales de comienzos del siglo. De esta experiencia nace su célebre *D'un voyage au pays des Tarahumaras* (1937).

Pero también en el ambiente local mexicano se daban las premisas para que se arraigara el surrealismo: los artistas definidos “populares”, como Manuel Manilla y José Guadalupe Posada o el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, estaban dotados de una imaginación de tipo surrealista. No obstante, el movimiento surrealista mexicano no se dio. Indudablemente se podrán encontrar rasgos surrealistas en la obra de muchos mexicanos, y es mexicano el mayor intérprete del surrealismo en Hispanoamérica, interlocutor y amigo de Breton, Octavio Paz. Pero ese movimiento orgánico y poderoso que tantos esperaban, no se dio. Según el mismo Paz, el motivo de esta falta está simplemente en el hecho de que el mexicano se rehúsa a universalizarse por miedo a perder la propia identidad⁶⁷. Toda la obra “proselitista” de Moro en la capital mexicana debió chocar contra este obstáculo y, de hecho, los resultados que obtuvo se refieren más que nada a los extranjeros residentes en México. En su Exposición Internacional del Surrealismo, participaron algunos miembros del grupo “Contemporáneos”, como por ejemplo Xavier Villaurrutia, pero en general la indagación poética mexicana siguió otros caminos.

El grupo llamado “Contemporáneos” se había formado alrededor de la revista homónima, que se publicó entre 1928 y 1931, como una forma de disenso respecto a las vanguardias y en especial al efímero “estridentismo”, versión local del futurismo marinettiano, hoy más interesante como documento de época que por su efectivo valor⁶⁸. Aunque sensibles a ciertos

⁶⁷ O. Paz, *Las peras del olmo* [1957], Seix Barral, Barcelona, 1983, pp. 136-151.

⁶⁸ El mayor exponente del movimiento “estridentista” es Manuel Maples Arce (1898-1981), que ya en los años 30 comienza a buscar otras vías ex-

recursos que podían abrir la poesía al mundo de los sueños y a la psicología del inconsciente – propuestas hechas fundamentalmente por los surrealistas – los “Contemporáneos” evitaron cuidadosamente la trampa de los mimetismos experimentales de valor circunstancial. Las afinidades entre ellos y la generación española del 27 no son pocas: muchos de ellos se podrían definir, como los españoles, “poetas profesores”, todos tenían una seria formación cultural y fueron atraídos por el fenómeno poético también desde el punto de vista teórico. Vinculados por un lado a la propia tradición literaria y a los escritores que los habían precedido inmediatamente y a los cuales se preocuparon de estudiar⁶⁹, se reconocían asimismo en la gran tradición española; y así como en España se revaluaba Góngora, en México se descubría a los poetas barrocos nacionales, Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora. Por otra parte, se consideraban igualmente herederos de esa gran literatura europea que marca los albores del siglo XX, de Valéry a Rilke, y de la filosofía que la sostiene, o sea, el pensamiento de Nietzsche, Schopenhauer, Heidegger. Con estos presupuestos, los “Contemporáneos” desarrollaron una poesía muy atenta a las formas y a la recuperación de las estrofas clásicas, que en algunos casos no desechó la asociación con la poesía popular (Gorostiza). Mediante imágenes simbólicas, expertamente usadas para testimoniar el malestar existencial (Villaurrutia) o la alegría de vivir (Pellicer), los mexicanos lograron construir verdaderos sistemas poéticos alrededor de las grandes temáticas del sueño, de la muerte, del eros y de la poesía misma. Juntos dieron lugar a la más intensa manifestación de poesía existencial y a una de las estaciones más brillantes de la poesía del continente, la cual alcanzará su más alto punto en la vasta obra de su mejor heredero, Octavio Paz.

Xavier Villaurrutia (1903-1950), atento lector de Proust, Gide, Cocteau y Giraudoux, enfrenta en su obra varias temá-

presivas y con *Memorial de la sangre* (1947) se acerca a la concepción poética de los “Contemporáneos”. Cfr. M. MAPLES ARCE, *Las semillas del tiempo. Obra poética, 1919-1980*, estudio preliminar de Raúl Bonifaz Nuño, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

⁶⁹ Véase, por ejemplo, el célebre estudio de X. Villaurrutia, “Ramón López Velarde”, en *Textos y pretextos*, Casa de España, México, 1940, pp. 3-43; ahora en *Obras: Poesía, Teatro, Prosas varias, Crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, 2ª ed. aumentada. Y, naturalmente, los muchos ensayos de Octavio Paz sobre sus compatriotas que sería ocioso enumerar.

ticas – el paisaje, el amor, el misterio, la bondad, el arte, el viaje –, pero una ha sido central en él: la temática de la muerte. Retomando la vieja metáfora de gusto barroco y calderoniano, pero también gnóstico y existencial, él sentía la vida como un sueño y la muerte como el despertar:

La noche vierte sobre nosotros su misterio
y algo nos dice que morir es despertar.

En su poesía hay muchos elementos que recrean las atmósferas metafísicas: el espacio misterioso de la noche, el sueño, el sonambulismo, el grito, las estatuas, el tiempo inmóvil; todos elementos que – como indica Roberto Paoli – remiten a la poética metafísica italiana, aun cuando hayan sido asimilados por contacto con otras fuentes o mediaciones. Además, esta particular configuración, vinculada con las grandes metáforas de la vida como sueño y como eterno retorno, anticipa los símbolos poéticos de Borges, su constante reflexionar alrededor del misterio de la personalidad y el deseo de aniquilación⁷⁰. *Nostalgia de la muerte* (1938) es el libro fundamental de Villaurrutia; y en este célebre volumen, el *Nocturno de la estatua* añade, a las temáticas existenciales ligadas a la muerte y al sueño, la angustiada búsqueda del otro y de la comunicación verbal⁷¹.

José Gorostiza (1901-1973) concibe la poesía como “una investigación de ciertas esencias – el amor, la vida, la muerte, Dios –, que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de esas esencias”⁷². En esta definición (que sin embargo el autor considera insuficiente y que, a lo largo del texto que la contiene, modifica repetidas veces con otras formulaciones) aparece bien clara su atención constante hacia el acto poético, que desea libre “de los signos exteriores de la época” y fiel a su propia naturaleza “hecha de esencias y de interioridad”. La obra de Gorostiza, tal vez el más venerado de los “Contemporáneos”, se concentra en tres

⁷⁰ R. PAOLI, *Cent'anni di poesia ispanoamericana (1880-1980)*, Le Lettere, Firenze, 1993, p. 38.

⁷¹ A. DEBICKI, *Poetas hispanoamericanos contemporáneos. Punto de vista, perspectiva, experiencia*, Gredos, Madrid, 1976, p. 125.

⁷² J. GOROSTIZA, “Notas sobre poesía”, en *Estaciones* (México), III, 9, 1958; ahora en *Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, pp. 10-11.

breves libros: *Canciones para cantar en las barcas* (1925), *Del poema frustrado* (poemas escritos entre 1925 y 1938 aprox.) y *Muerte sin fin* (1939)⁷³. Obsesión recurrente para él es la “palabra” como instrumento de asedio de lo inefable. Ésta y la oposición entre esencia y substancia, o entre forma y contenido, vistas como otras tantas denominaciones de la vida y de la muerte, serán los motivos conductores del largo y magistral poema *Muerte sin fin*. El agua es aquí la esencia informe y libre que adquiere forma en el vaso que la contiene:

En él se asienta, ahonda y edifica,
cumple una edad amarga de silencios
y un reposo gentil de muerte niña,
sonriente, que desflora
un más allá de pájaros
en desbandada.⁷⁴

El agua, proyección metafórica del ente psíquico (“me descubro/ en la imagen atónita del agua”), adquiere con la forma identidad y plenitud vital (“qué agua tan agua”); pero al mismo tiempo se destina a la muerte. Puesto que ningún estado es definitivo, nuevas metamorfosis la esperan, nuevas vidas y nuevas muertes “sin fin”. Más allá del tumulto de los ciclos, la Inteligencia, “soledad en llamas”, como el Motor Inmóvil de Aristóteles, “todo lo concibe sin crearlo”,

sin admitir en su unidad perfecta
el escarnio brutal de esa discordia
que nutren vida y muerte inconciliables,
siguiéndose una a otra
como el día y la noche.⁷⁵

Las imágenes más corpóreas y por lo tanto más “sensuales” de esta antinomia son Dios y el Diablo, que aparecen al final del poema, siendo este último la encarnación del impulso vital – por ende mortal –, es decir, la representación mítica de esa hambre de “vida” (“hambre de consumir/ el aire que se respira”) que empuja hacia la forma vital, hacia el goce de la existencia, pero en definitiva hacia el “insulto” de la muerte.

⁷³ El conjunto de las obras de Gorostiza ha sido publicado póstumo en el volumen *Poesía*, cit.

⁷⁴ Del Canto I de “Muerte sin fin”, *ibidem*, pp. 107-108.

⁷⁵ Del Canto IV de “Muerte sin fin”, *ibidem*, p. 120.

La obra de Gorostiza, tan estrictamente adherente a lo esencial, muy en especial en las *Canciones*, se nos presenta tan "químicamente pura"⁷⁶ que resulta inevitable asociarla a la "poesía pura". Y, en efecto, la poética de Gorostiza remite en parte a Juan Ramón Jiménez, que conocía muy bien, así como todos los miembros de "Contemporáneos". Pero, por otra parte, Gorostiza se opone a Valéry y a los sostenedores del arte puro en cuanto, dice, si bien es justo buscar el lenguaje exacto para la expresión poética, el trabajo del poeta no debe ser jamás "purgativo", o sea dedicado a depurar la obra de los elementos "no poéticos". El hombre no puede separarse de sus propias circunstancias y necesita de ellas para poder comunicar. Si la poesía eliminara todo lo que no es esencia, quedaría bien poco. El arte "si se expresa deja de ser puro y si no se expresa deja de ser arte"⁷⁷. No obstante, considerando la afinidad que hay entre poesía pura y metafísica, parecería natural situar a Gorostiza y a los demás "Contemporáneos" justamente en el umbral entre una poesía y la otra. Y cuando ante la tentación de definir "pura" la poesía de Gorostiza algún estudioso se abstiene a causa de su "embriaguez no del todo refrenada", de su "sensualidad" y de su "pasión intelectual"⁷⁸, se podría objetar que éstas también han sido prerrogativas de la poesía de Jorge Guillén. Catalogar, sin duda, es útil, visto que ello constituye un principio de orden; pero la realidad, se sabe, es mucho más compleja que las categorías. Para otros estudiosos, en cambio, la concepción que Gorostiza tenía del poeta y de la poesía lo acercan a otro teórico de la poesía pura, al Abate Bremond⁷⁹.

Carlos Pellicer (1897-1977) es entre los "Contemporáneos" quien ha dejado la obra más vasta y unitaria, siempre "fiel a sí misma"; según Octavio Paz⁸⁰. Ha sido también uno de los primeros en liberarse del fervor vanguardista y en dar a su

⁷⁶ La expresión es de Jorge Guillén, al definir la poesía en la carta a Fernando Vela (en *Viernes Santo*, Madrid, 1926). Véase aquí mismo la sección intitulada "El Debate".

⁷⁷ J. GOROSTIZA, "El teatro de orientación", conferencia del 28.6.1932, cit. por A. Debicki, *La poesía de José Gorostiza*, Ed. De Andrea, México, 1962, p. 10.

⁷⁸ LUIS SÁINZ DE MEDRANO, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Taurus, Madrid, 1989, p. 301.

⁷⁹ A. DEBICKI, *La poesía de José Gorostiza*, cit., p. 10.

⁸⁰ O. PAZ, *Poesía en movimiento*, Siglo XXI, México, 1975, p. 14.

poesía un sello inmediato e histórico, mexicano y americano, así como también en encontrar en la línea existencial una particular veta religiosa ⁸¹.

Poesía religiosa y ascetismo poético

Pero es sobre todo a la uruguaya Sara de Ibáñez (1909-1971) que se deben atribuir en esos años los méritos de una gran poesía religiosa. Ya a partir de *Canto* (1940), su primer libro no “juvenil”, su lenguaje es el de un poeta ya formado, de excepcional riqueza verbal y de gran perfección formal, tanto en el soneto como en la llamada “lira de Garcilaso” (aBabB), o en los tercetos de alejandrinos. Pero lo que más sorprende es que este lenguaje se vuelva instrumento cuidadosamente vigilado de una arrolladora pasión espiritual. La sensibilidad despierta de Neruda lo advierte inmediatamente, y así lo declara en el prólogo del citado *Canto*: “[...] esta mujer recoge de Sor Juana Inés de la Cruz un depósito hasta ahora perdido: el del arrebatado sometido al rigor; el del estremecimiento convertido en duradera espuma [...] Bien recibida sea: es de la más alta aurora”.

Perteneciente a esa generación que en la literatura uruguaya se conoce con el nombre de “Generación del Centenario”, junto con Esther de Cáceres, Roberto Ibáñez, Susana Soca (cantada por Borges), Juan Cunha y Líber Falco, Sara de Ibáñez no poseía una verdadera conciencia generacional ⁸², lo cual corresponde perfectamente a su poesía magnífica y aislada en el ámbito en donde surge. En general toda esa generación sintió la influencia cultural francesa y el magisterio de Paul Valéry, y se demostró especialmente interesada por cuanto ocurría en esos años en España: la revaluación de Góngora, el renovado interés por toda la lírica del Siglo de Oro, la obra poética y teórica de Juan Ramón Jiménez y las distintas voces de los coetáneos del 27. Pero nadie como ella condujo hasta el límite extremo la indagación metafórica, la elaboración de los símbolos, la vigilancia obsesiva de las formas, hasta construir una

⁸¹ C. PELLICER, *Poesía*, edición de L. M. Schneider, Fondo de Cultura Económica, México, 1981; y *Poesía*, antología con un estudio de J. PRATS SARIOL, *Aguas de Carlos Pellicer*, Casa de las Américas, La Habana, 1982.

⁸² GRACIELA MÁNTARAS, *Sara de Ibáñez*, Signos, Montevideo, 1991, p. 19.

poesía de difícil lectura, hermética pero al mismo tiempo extraordinariamente luminosa. Nadie como ella, por otra parte, en el ambiente obstinadamente laico del Uruguay de principios de siglo – con la única excepción de Esther de Cáceres –, ha podido concebir una síntesis igualmente intensa de poesía y espíritu religioso: “canto gozoso sin pudor”, de unión mística con el cosmos y de goce en la unidad cósmica⁸³. La poesía de Sara de Ibáñez no recurre a elementos visibles del cristianismo porque pasa por encima de las vicisitudes humanas, en una tensión única que va del Paraíso perdido al Paraíso prometido. Ella misma ha definido la poesía como “ejercicio del misterio”, donde se desarrolla la propia “convicción religiosa”. “Poesía – ha dicho – es lo que nos queda en la voz cuando hemos estado a punto de morir de presencia divina”⁸⁴.

Desde el Modernismo la poesía uruguaya se ha caracterizado por una numerosa y rica representación femenina. La densa, descarnada y casi exigua obra de Idea Vilariño (1920) se coloca por varios motivos en las antípodas de la de Sara de Ibáñez. Los suyos son versos breves, composiciones donde se busca la esencia de lo inmanente, o – si se prefiere – la trascendencia de la inmanencia, la verdad yacente en el desorden de lo cotidiano: desorden que, en el fervor simplificante de la autora, se vuelve casi límpido, pocos trazos, pocos objetos, mundo de obsesiones que empujan, en una personalísima variante de la ascética, hacia una dimensión superior inalcanzable. Y entre esas obsesiones dos absorben la mayor parte de sus energías disquisitivas y poéticas: el amor y la muerte; tanto que, según sus propias declaraciones, en su obra no se dan más que dos tipos de composiciones, *Poemas de amor* y *Nocturnos*, títulos efectivamente repetidos una y otra vez. A ellos se ha agregado a partir de 1980, la serie de *No*, textos brevísimos, intensos y tan esenciales que parecen ser la culminación de su itinerario creativo y de su poética marcadamente existencial⁸⁵.

⁸³ HELLEN FERRO, *Homenaje a Sara de Ibáñez*, Fundación de Cultura Universitaria, Montevideo, 1971.

⁸⁴ Cit. por G. MÁNTARAS, *op. cit.*, p. 22. Otras obras de SARA DE IBÁÑEZ son: *Canto a Montevideo* (Montevideo, 1941), *Hora ciega* (Buenos Aires, 1943), *Pastoral* (México, 1948), *Artigas* (Montevideo, 1952), *Las estaciones y otros poemas* (México, 1957), *La batalla* (Buenos Aires, 1967), *Apocalipsis XX* (Caracas, 1970), *Canto póstumo* (Buenos Aires, 1973).

⁸⁵ Las últimas ediciones de *Nocturnos* y *Poemas de amor* son de Arca, Montevideo, respectivamente 1986 y 1988. A estas dos series fundamentales,

Dos ejemplos de "trascendentalismo": Mutis y Paz

Si la poesía pura puede dar como resultado final esa vertiente religiosa que ilustran Pellicer o Sara de Ibáñez, la poesía existencial – que trata de transmitir los “materiales de lo humano” sin jerarquizar demasiado entre bello y feo, alto y bajo, áulico y coloquial – tendrá, en la segunda mitad del siglo, una derivación en aquella que ha sido definida como “poesía trascendentalista”, cuyo ejemplo mayor (junto con Lezama Lima en su segunda fase y con Octavio Paz) es Álvaro Mutis (1923). A través de su personaje poético Maqroll el Gaviero, presente ya en sus primeras composiciones (v. *La oración de Maqroll*, en *Los elementos del desastre*, 1953)⁸⁶, el poeta colombiano indaga las formas extremas de la condición humana – de la soledad al abandono, la enfermedad física y mental, la violencia contra el prójimo y contra uno mismo, incluidos el homicidio y el suicidio –, formas extremas que aparecen configuradas en esas situaciones poéticas que él llama “hospitales de ultramar” y que son, al mismo tiempo, espejo y metáfora de la realidad. Maqroll – nombre voluntariamente ambiguo, que no debe evocar ninguna lengua ni ninguna nación – se va definiendo cada vez más como marinero (o más precisamente “gaviero”), marginado por vocación y vagabundo, individuo excepcional tocado alternativamente por la desgracia y por la gracia. Esto resulta todavía más claro en esas páginas de poesía en prosa que abren el camino hacia la narrativa, en la cual desembocará el autor a partir de 1984, obteniendo un enorme éxito internacional de crítica y de público⁸⁷. Desde las tierras altas, áridas y frías a

ya conocidas desde hace casi cuarenta años y que mantienen sus características aun con el agregado de textos nuevos, la autora ha sumado una tercera: *No*, que hasta ahora conoce dos ediciones, en 1980 y en 1989. Véase también el volumen que recoge los ocho títulos publicados por la autora, *Poesía (1945-1990)*, prólogo de Luis Gregorich, Cal y Canto, Montevideo, 1996³.

⁸⁶ A. MUTIS, *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1997*, Universidad de Salamanca, España, 1997 (Introducción y edición de Carmen Ruiz Barrionuevo, en ocasión del VI Premio Reina Sofía de Poesía).

⁸⁷ A. MUTIS, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, 2 vols. (reúne las siete novelas de la saga), Siruela, Madrid, 1993. Siruela ha reimpresso asimismo cada una de las novelas en volúmenes separados: *La nieve del almirante* [1986], *Ilona llega con la lluvia* [1987], *La última escala del Tramp Steamer* [1988], *Un bel morir* [1989], *Amirbar* [1990], *Abdul Bashur soñador de navíos* [1991] y *Tríptico de mar y tierra* [1992].

las tierras templadas, fértiles y por momentos realmente paradisíacas, hasta las tierras bajas de calor bochornoso y enfermizo, desérticas o amazónicas pero siempre letales, los distintos paisajes de Colombia constituyen las sedes consecutivas de la experiencia espiritual representada en Maqroll, a través de la cual los paisajes trascendidos se transforman en lugares psíquicos⁸⁸. El punto culminante de esta indagación parece producirse en las páginas de “El cañón de Aracuriare” (en *Los emisarios*, 1984) donde, mediante la experiencia traumática del aislamiento agorafóbico y de la escisión del yo, se llega al encuentro con una imagen misteriosa y taumatúrgica de la psique profunda⁸⁹. Estas páginas resultan, por lo tanto, una especie de texto-bisagra, que divide la poesía maqrolliana de la saga novelesca⁹⁰. El encanto de estas novelas, la trama cerrada que las vincula unas con otras haciendo de ellas un verdadero “macrotesto”⁹¹, son sin embargo aspectos que sobrepasan las intenciones de estas páginas.

Octavio Paz (1914-1998) resulta, junto con Borges, la figura más relevante de la segunda mitad del Novecientos en Hispanoamérica. Si Vallejo y Neruda han sido los poetas más leídos de la primera mitad del siglo y quienes más incisivamente han marcado a las generaciones sucesivas, lo mismo puede decirse, por lo que se refiere a la segunda mitad del siglo, de Paz y de Borges. Ambos son los más universales de los escritores hispanoamericanos, si bien Paz se encuentre también muy ligado a sus raíces mexicanas y precortesianas. De Paz, como de Borges, se ha dicho que ha enseñado a pensar a generaciones de escritores y que con su obra ha fundado una verdadera crítica literaria, nueva en lengua española e indivisible de su obra poética⁹².

⁸⁸ O. PAZ, “*Los hospitales de ultramar*”, en *Puertas al campo*, UNAM, México, 1967, pp. 131-136.

⁸⁹ O, según la terminología de Jung, el *Selbst* o *Self*, o simplemente *Sí mismo*.

⁹⁰ M. CANFIELD, “*Maqroll: de la poesía a la novela*”, en *Álvaro Mutis*, edición de Pedro Shimose, ICI, Madrid, 1993, pp. 21-40; y en versión reducida en *Cuadernos de literatura*, Universidad Javeriana, Bogotá, I, 2, 1995, pp. 37-43. Hablo también de la evolución y el significado arquetípico de Maqroll en “Un peregrino elegido por los dioses”, en *La novela colombiana ante la crítica*, coordinación de Luz Mery Giraldo, CEJA, Bogotá, 1994, pp. 157-174.

⁹¹ Para el concepto de “macrotesto”, cfr. MARIA CORTI, *Principi di comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano, 1976, p. 145.

⁹² JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN, *Octavio Paz*, Júcar, Madrid, 1975, pp. 39-41.

Los aportes fundamentales de su pensamiento se pueden resumir en tres temas principales: la mexicanidad, las contrapuestas visiones del mundo en Oriente y Occidente y las relaciones entre poesía y texto poético – o “poesía” y “poema”, como dice él –, vista la primera como género y como concepto y el segundo como actuación de la primera. Los libros que mejor ilustran estas tres temáticas son, respectivamente, *El laberinto de la soledad* (1959), *Conjunciones y disyunciones* (1969) y *El arco y la lira* (1956).

La poética de Paz, naturalmente, está asociada a su visión del mundo, madurada a través de sus contactos con el pensamiento oriental, del cual tiene ya intuiciones notables en sus obras juveniles, y que luego podrá profundizar durante los años de estadía en India y en Japón. Algo de ello había introducido en México José Juan Tablada, precisamente la poesía jaiku y el espíritu religioso que la fundamenta, es decir, el budismo zen. Formas cercanas al jaiku se pueden encontrar diseminadas en la poesía de Paz (por ejemplo, “Piedras sueltas”, en *Libertad bajo palabra*, o “En los jardines de los Lodi”, en *Ladera este*). Pero el legado oriental que es posible reconocer en su obra se descubre sobre todo en una concepción distinta del tiempo, estático e impersonal, por oposición al tiempo lineal, asociado al progreso y a la consiguiente afirmación o negación del pasado; en una distinta manifestación del yo, no exaltado sino negado, fundido en la unicidad del Ser; y en fin en una distinta conciencia de la mortalidad, concebida como fase de un ciclo incesante de nacimientos y de muertes.

Su visión del mundo surge en principio de su visión de México y de sus intentos de definir el concepto de “mexicanidad”. En *El laberinto de la soledad*, Paz ve al mexicano aislado y encerrado en el laberinto de la propia identidad, de sus orígenes negados, de un proyecto existencial que se le escabulle. Con la metáfora del laberinto Paz renueva un viejo topos, que privilegian muchos otros escritores del siglo XX, de Kafka a Dürrenmatt, de Borges a Cortázar. Pero sobre todo en la visión de México como un laberinto, donde el tiempo parece suspendido, Paz ha esclarecido y racionalizado la genial imagen poética de Comala, con la cual Rulfo había representado su propio pueblo en *Pedro Páramo* (1955): infierno de muertos vivientes donde las calles se cruzan y se enredan y donde el peregrino se pierde irremediabilmente. El mexicano de Rulfo, como el de Paz, es víctima de una historia en la que el tiempo

está detenido en un punto fijo, como había dicho Rulfo⁹³, y de una falta de desarrollo de la personalidad a causa de una figura paterna siempre negativa, castradora (sea el conquistador, sea el tirano) o ausente⁹⁴. Pero el laberinto no es únicamente lugar de extravío, como resulta en algunos autores contemporáneos. Y Paz parece tener muy en cuenta que en su origen el laberinto tenía un valor ritual de iniciación y que su recorrido tenía que conducir hacia la salida. “Hallar la salida” debería ser, por lo tanto, la meta y el propósito de quien se aventure en el meandro; y buscar y ofrecer una salida parece ser el propósito constante de la obra de Paz. El porqué nos lo dice él mismo: “La plenitud, la reunión, que es reposo y dicha, concordancia con el mundo, nos esperan al fin del laberinto de la soledad”⁹⁵. Esta “salida” no es más que la poesía misma, o mejor aún, el “poema”. En un texto de 1954 decía ya que sus convicciones sociales, políticas y poéticas se reducían a “encontrar la salida: es decir, el poema”. Y esta convicción nace a su vez de otra: la poesía es sustancialmente comunión con el otro. Análogamente, la experiencia del laberinto consiste en conocer a ese *otro* que ocupa el centro, con el cual, si es de signo positivo, la experiencia concluirá en armónica unión.

En las distintas fases de la poesía de Paz, que ama la novedad y que nunca ha temido los riesgos implícitos en ella, encontramos la prueba de los muchos intereses que han ido modificándola en el tiempo: desde la poesía española del Siglo de Oro (v. los sonetos de *Bajo tu clara sombra* y de *Profanaciones*), hasta el surrealismo (omnipresente, con un homenaje especial en “Noche en claro” de *Salamandra*, dedicado a los amigos André Breton y Benjamin Péret), la obra de Eliot y de Pound (v. su obra maestra *Piedra de sol*), la experimentación icónica y visual (v. *Topoemas* y *Discos visuales*). Pero a través de esta constante experimentación y de esta “eterna vivacidad”⁹⁶, su poesía se muestra coherente y unitaria. Algunos

⁹³ “En México estamos estabilizados en un punto muerto”: son palabras de Rulfo; cfr. LUIS HARSS, “Juan Rulfo o la pena sin nombre”, en *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1973³, p. 311.

⁹⁴ He desarrollado este tema en “L’immagine del padre e il suo sfondo archetipico in Juan Rulfo e G. García Márquez”, en *Klaros. Quaderni di Psicologia Analitica*, II, 1-2, Firenze, 1989, pp. 50-77.

⁹⁵ O. Paz, *El laberinto de la soledad* [1959], Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 175-176.

⁹⁶ Paz ha hecho suyo este concepto de Nietzsche: “No la vida eterna,

elementos bastan para que se vuelva presente y personal, siendo al mismo tiempo obra cultural, sincrónica y por tanto colectiva, según un pensamiento borgiano que es también muy de Paz. Escribir es re-escribir, dice Paz, y cada poema es la traducción de otros⁹⁷. Los elementos que hacen de su obra algo presente y único, y que él vuelve a proponer incesantemente – el mediodía inmóvil, el agua transparente, las piedras luminosas, el soplo del viento, los pájaros, “el árbol bien plantado mas danzante”, la tierra ardiente – surgen de una rara conciliación entre naturaleza y cultura. Su naturaleza es siempre austera y solar; su cultura, vastísima y en espiral, regresa constantemente a su centro, es decir, México, nuestro tiempo, el quehacer poético, el poema.

Para Paz, tal como de manera fulminante y paradigmática nos enseña en “Fábula”, la poesía está condenada a la fragmentación irremediable; pero, por otra parte, ella no hace sino evocar la Palabra originaria, finalidad y meta sublime del acto poético. No existe, por tanto, una obra completa, existen fragmentos de obras, signos dispersos, inconexos. En este sentido, Paz resulta alumno fiel de Mallarmé y de los surrealistas y compañero de Barthes.

Conclusión

Poesía que reflexiona sobre el acto poético, poesía culta hecha de citas y de reescrituras, que ama la traducción poética y la coloca a la misma altura de la creación original, la poesía de José Emilio Pacheco (1939) puede representar mejor que cualquier otra, la sucesión de Paz en la poesía mexicana. Y también el resultado final de esa dicotomía entre purismo y antipurismo de la cual parece haber nacido la moderna poesía hispanoamericana: la metapoesía, que constituye acaso la más importante directriz de la producción más cercana a nuestros días.

De la dicotomía entre purismo y antipurismo parten, en efecto, las varias tendencias que hemos tratado de enumerar en

sino la eterna vivacidad”, ya desde sus trabajos juveniles y lo ha confirmado más tarde: cfr. GUILLERMO SUCRE, *La máscara la transparencia*, Monte Avila, Caracas, 1975, p. 207.

⁹⁷ *Ibidem*, pp. 301-307.

estas páginas, inevitablemente no de manera exhaustiva. Ha faltado espacio para la antipoesía de Nicanor Parra, para la filosofía poética de Roberto Juarroz, para la introspección visionaria de Alejandra Pizarnik, para la poesía inmediata, coloquial y combativa de Mario Benedetti... Y naturalmente para los más jóvenes, donde estas tendencias se renuevan y refuerzan: la nicaragüense Gioconda Belli, la venezolana Yolanda Pantín, el uruguayo Rafael Courtoisie, la mexicana Carmen Boullosa, el costarricense Jorge Arturo, las peruanas Rosina Valcárcel o Giovanna Pollarolo... Pero el balance efectuado (aunque forzosamente incompleto) permite sacar una conclusión: que a lo largo del siglo XX la poesía hispanoamericana ha ido difundiéndose cada vez más, ha ido madurando y se ha universalizado. Sus puntos de partida son figuras señeras de la poesía mundial: Vallejo, Neruda, Borges. Pero la segunda mitad del siglo ha dado lugar a otros nombres, de jerarquía no inferior: Lezama, Paz, Mutis, Gelman... Así, en la poesía ocurre lo que ya había ocurrido en la narrativa: que los modelos de referencia de los jóvenes empiezan a ser los poetas hispanoamericanos de las generaciones precedentes.

Así, una esperanza segura viene a confortarnos en este principio de siglo y de milenio: con fundadores tan eximios la poesía no podrá de ninguna manera desaparecer. Y el magisterio de Octavio Paz, tantas veces invocado en estas páginas, nos ofrece otra estimulante sugerencia: "No vivimos el fin de la poesía" nos dice, "sino de esa tradición poética que se inició con los grandes románticos, alcanzó su apogeo con los simbolistas y un fascinante crepúsculo con las vanguardias de nuestro siglo. Otro arte amanecerá"⁹⁸. Veremos ciertamente ese nuevo amanecer; especialmente si seguimos aquella otra recomendación suya que, desde los tiempos de *El arco y la lira*, ha quedado resonando en nuestro horizonte: "Transformar la vida en poesía más que hacer poesía con la vida".

⁹⁸ OCTAVIO PAZ, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Seix Barral, Barcelona, 1990.

ABSTRACT

During the period when Latin America was moving towards what Octavio Paz described as “the sunset of avant-garde movements” two poles emerged in poetry: purism and antipurism. The first was hyper-artistic and indifferent to reality, the second was closely related to individual and collective reality, daily life and history. From out of the initial purism based on the French poetics of Paul Valéry and the Spanish poetics of Jiménez and Jorge Guillén (see Lezama Lima), there then emerged two tendencies, the metaphysical (the Mexican “Contemporáneos”) and the religious (Pellicer, Sara de Ibáñez). In antipurism there developed militant or engaged poetry closely associated with the Spanish Civil War (Neruda, Vallejo, Nicolás Guillén), various political struggles in Latin American countries and themes of dictatorship and exile (Juan Gelman, Mario Benedetti). In opposition to the excesses of purism, and to the creationism of Huidobro, there also developed a strand of poetry concerned with the psychic reality of impulses and dreams, thereby opening up space for automatic writing and the surrealist imagination (Paz, Mutis, Eielson).

KEY WORDS

Contemporary poetry. 20th century. Spanish American literature.

Paolo Chinellato

IL MODO CONGIUNTIVO TEDESCO:
UNA PROPOSTA D'ANALISI *

§ 0. *Introduzione*

In questo articolo esaminerò la distribuzione in tedesco del *konjunktiv 1* e del *konjunktiv 2*, in frasi subordinate ai verbi *sagen* (dire), e *glauben* (credere). Il confronto con l'italiano metterà in risalto il fatto che entrambe le lingue possiedono un sistema di congiuntivi produttivi dal punto di vista semantico e che in entrambe le lingue i congiuntivi sono protagonisti di un mutamento linguistico in atto che vede la sostituzione del congiuntivo in favore dell'indicativo.

Secondo l'analisi tradizionale dei modi verbali in proposizioni principali, il verbo nel "modo indicativo" asserisce in tutti i tempi dei fatti; esso esprime obiettivamente un'idea, un evento o un'azione che avviene realmente o che è avvenuta. Il modo indicativo è il modo della realtà, della certezza. Il verbo nel "modo congiuntivo" esprime dubbio, rammarico, desiderio, augurio, incertezza, affermazione di cosa possibile ma non necessaria, possibilità, condizione che probabilmente non si realizzerà, qualcosa di ipotetico o irreali. Pertanto la dicotomia

* In questo articolo ho ripreso e approfondito alcuni temi trattati nella mia tesi di laurea. Ringrazio tutti coloro che mi sono stati di grande aiuto durante la preparazione del lavoro, in particolare Peter Paschke, lettore di tedesco al Centro Linguistico Interfacoltà di Venezia, per i suoi commenti sulla selezione del modo in tedesco. Vorrei ringraziare anche Gerhard Brugger e Telmo Moia, con i quali ho discusso le mie idee durante il convegno "Bergamo Conference on Tense and Mood Selection" (tenutosi il 2-4 luglio 1998), Alessandra Giorgi, Fabio Pianesi e Cecilia Poletto. Ringrazio, infine, Anna Cardinaletti, che mi ha incoraggiato a scrivere questo lavoro e che ha letto e commentato tutte le versioni dell'articolo.

indicativo / congiuntivo sembra essere una manifestazione dell'opposizione realtà / irrealtà.

In questo lavoro sosterrò che questa spiegazione non è sempre adeguata nei contesti subordinati e cercherò di presentare una spiegazione alternativa del ruolo di questi due modi.

In § 1 presenterò l'analisi tradizionale del problema; in § 2 proporrò un'analisi basata sulle caratteristiche morfologiche e semantiche del modo congiuntivo in alternativa a quella tradizionale; in § 3 cercherò di estendere l'analisi condotta in § 2 ad alcuni casi di concordanza dei tempi.

§ 1. *L'analisi tradizionale*

In tedesco il congiuntivo subordinato a verbi di affermazione e di credenza non è obbligatorio dal punto di vista grammaticale, ma è una scelta intenzionale del parlante. La grammatica tradizionale propone un criterio di scelta che chiamo per comodità espositiva *Teoria della Selezione del Modo* (d'ora in poi TSM).

- (1) *L'indicativo dev'essere usato quando l'opinione del parlante sia anche la stessa del soggetto della frase principale.
Il congiuntivo 1 segnala una presa di posizione neutra del parlante dall'affermazione del soggetto della frase principale.
Il congiuntivo 2 segnala un dubbio del parlante riguardo l'affermazione del soggetto della frase principale.*

Con la frase (2) siamo infatti di fronte ad una tripartizione: tutte e tre le forme sono grammaticali sia in produzione scritta che in produzione orale.

- (2) Er sagt, daß Paul aus Italien kommt / komme / käme.
(lett: Lui dice che Paul dall'Italia viene. / IND / KON 1 / KON2)

La scelta tra le tre forme si farebbe, secondo la grammatica tradizionale, sulla base della regola in (1).

Sempre secondo la grammatica tradizionale tedesca, però, in una frase subordinata al congiuntivo, si deve sostituire il congiuntivo presente con il congiuntivo imperfetto quando le forme del congiuntivo presente sono uguali all'indicativo presente. Se il verbo della subordinata, poi, è un verbo regolare (o "de-

bole”), la sostituzione del congiuntivo presente col congiuntivo imperfetto non sarà sufficiente poiché il congiuntivo imperfetto è uguale al preterito indicativo e andrà dunque sostituito con la *würde*-Form (d’ora in poi WF). Questa regola è presente in tutte le grammatiche tradizionali e la chiamo per comodità *Regola della Selezione del Congiuntivo* (d’ora in poi RSC):

(3) *Quando le forme del congiuntivo presente coincidono con quelle dell’indicativo presente, esse vanno sostituite con quelle del congiuntivo imperfetto e quando queste ultime sono uguali al preterito, vanno sostituite con la würde-Form.*

Secondo la regola in (3), la forma *komme* in (4), uguale all’indicativo presente, va sostituita come appare in (5):

(4) Er sagt, daß ich aus Italien komme.
(Lui dice che io dall’Italia vengo. / IND=KON 1)

(5) Er sagt, daß ich aus Italien käme
(Lui dice che io dall’Italia vengo. / KON 2)

Con i verbi regolari (o “deboli”), la sostituzione del congiuntivo presente col congiuntivo imperfetto non è sufficiente poiché il congiuntivo imperfetto è uguale al preterito indicativo. Si userà dunque la *würde*-Form:

(6) a. Er sagt, daß ich ein neues Haus kaufe.
(Lui dice che io una nuova casa compro. PRES=KON 1)

b. Er sagt, daß ich ein neues Haus kaufte
(Lui dice che io una nuova casa ho comprato / compro / PRET=KON2)

c. Er sagt, daß ich ein neues Haus kaufen würde
(Lui dice che io una nuova casa compro / WF)

Queste due regole sembrano essere in contrasto tra loro. Infatti come è possibile che si possa sostituire i due congiuntivi e mantenere allo stesso tempo gli stessi valori semantici? A questo problema cercherò di dare una risposta in § 2.

Va notato, inoltre, che il congiuntivo è ammesso quando il mittente del messaggio è diverso sia dal soggetto della frase principale che dal soggetto della frase subordinata, come in (7), o quando coincide col soggetto della frase subordinata

come in (8)¹, ma non quando coincide col soggetto della frase principale come in (9):

- (7) Sein Arzt sagt, er müsse ausspannen, diesmal sei er ernstlich krank.
(Il suo medico dice, lui deve / KON 1 riposarsi, questa volta è. / KON 1 lui seriamente ammalato)
- (8) Er sagte, daß ich eine neue Stelle habe / hätte.
(Lui disse che io un nuovo posto di lavoro ho. / KON 1 / KON 2)
- (9) * Ich glaube, daß er komme.
(Io credo che lui venga. / KON 1)

La frase (9) mostra chiaramente che il KON 1 non può segnalare nessun atteggiamento del parlante sul contenuto della frase², perché se così fosse essa dovrebbe essere grammaticale come lo è (10):

- (10) Er glaubt, daß Paul komme.
(Lui crede che Paolo venga.)

Il KON 1 sembra quindi essere, come mostreremo più in dettaglio in § 2, un segnale del discorso riportato.

Consideriamo ora la distribuzione del KON 2. Secondo la RSC, il KON2 sostituisce il KON1 precisamente alla 1° persona singolare e plurale e alla 3° plurale. Ci sono però dei casi in cui il KON 2 risulta piuttosto strano, come in (11) e (12), mentre è accettato in (13) e (14):

- (11) Hans sagt, daß seine Eltern in der Schweiz sind / seien / ?? wären, und er hat recht, weil ich sie gesehen habe.
(Gianni dice che i suoi genitori in Svizzera sono. / IND / KON 1 / KON 2 e lui ha ragione perché io loro visti ho.)
- (12) Hans sagt, daß ich ihn geschlagen habe / ?? hätte, und er hat recht.
(Gianni dice che io lui colpito ho / IND=KON1 / KON 2, e lui ha ragione.)

¹ Si veda per una dettagliata rassegna § 2.

² Se il verbo della frase principale è al passato e il soggetto è di prima persona singolare, allora la frase è accettabile:

(i) Ich glaubte, daß er komme.

Quest'argomento sarà trattato in § 3.1.

- (13) Hans sagt, daß seine Eltern in der Schweiz sind / seien / wären, aber das ist nicht wahr.
(Gianni dice che i suoi genitori in Svizzera sono / IND / KON 1 / KON 2 ma questo è non vero.)
- (14) Hans sagt, daß ich ihn geschlagen habe / hätte, aber das ist nicht wahr.
(Gianni dice che io lui colpito ho / IND=KON 1 / KON 2, ma questo è non vero.)

Notiamo che le frasi accettabili con il KON 2 sono quelle in cui esso esprime il dubbio che viene sottolineato dalla frase seguente, come si vede da (13) e (14), mentre quando c'è un contesto di certezza come in (11) e (12) il KON 2 risulta non accettabile.

Le due regole proposte dall'analisi tradizionale (RSC e TSM) non sembrano essere in grado di soddisfare questi ultimi due casi. È necessario quindi trovare un'altra analisi che renda conto di tutti i contesti e questo è ciò che proporrò in § 2.

§ 2. *Il congiuntivo tedesco nel discorso indiretto*

La selezione del modo è diversa in italiano e in tedesco³. In italiano il verbo *dire* seleziona una subordinata all'indicativo (ma in alcuni casi è ammesso anche il congiuntivo), mentre in tedesco lo stesso verbo vuole il congiuntivo (anche se l'indicativo è ugualmente ammesso, si veda 2.4.). Per quanto riguarda il verbo *credere*, l'italiano seleziona un congiuntivo (anche se per una certa classe di parlanti, più o meno marginalmente, l'indicativo è ugualmente ammesso), mentre in tedesco indicativo e congiuntivo sono entrambi grammaticali. La sezione è organizzata nel modo seguente:

- 2.1 Congiuntivo vs. indicativo in tedesco: i dati
 - 2.1.1 Frasi con il soggetto della proposizione subordinata alla terza persona singolare
 - 2.1.2 Frasi con il soggetto della proposizione subordinata alla prima persona singolare
- 2.2 Conclusioni

³ Per una trattazione della morfosintassi del congiuntivo si veda GIORGI & PLANESI (1997), cap. 5.

2.1 *Congiuntivo vs. indicativo in tedesco: i dati*

Abbiamo visto in § 1 che il congiuntivo in tedesco non è obbligatorio dal punto di vista grammaticale, ma è una scelta intenzionale del parlante.

I parlanti nativi intervistati su questa questione sembrano dividersi in due gruppi: un gruppo che usa il KON 1 in produzione scritta e orale formale (nei contesti del discorso indiretto), che chiamerò campione A, e un altro che non lo usa ritenendolo troppo ricercato, il campione B. Quest'ultimo ha dato, però, gli stessi giudizi sull'uso intenzionale del KON 1 che ha dato il campione A.

2.1.1 *Fraasi con il soggetto della proposizione subordinata alla terza persona singolare*

Tutti i parlanti intervistati hanno riferito che l'uso del KON 1 in (15) è solo una marca opzionale di subordinazione:

- (15) Er sagte, daß Herr Meier eine neue Stelle hat / habe.
(Lui disse, che il signor Meier un nuovo posto aveva. / IND / KON 1)

Entrambi i gruppi di parlanti sono d'accordo sul fatto che il KON 2 esprime, invece, la distanza del parlante sull'affermazione del soggetto della frase principale, quindi la frase (16) con il KON 2 corrisponde alla frase italiana: "Secondo lui, il signor Meier avrebbe un nuovo posto di lavoro"⁴:

- (16) Er sagte, daß Herr Meier eine neue Stelle hätte.
(Disse che il signor Meier un nuovo posto avevo. / KON 2)

Entrambi i campioni di parlanti hanno poi respinto la frase con il congiuntivo e il soggetto della frase principale in prima persona. Appare evidente dalle frasi (17) e (18) che l'uso del KON 1 si è ridotto solo per segnalare che l'affermazione è stata riportata da una terza persona:

⁴ Notiamo inoltre che la frase:

(i) Herr Meier sagte, daß er eine neue Stelle habe. /KON 1
ha solo lettura coreferenziale, cioè i due soggetti coincidono con la stessa persona:

"Il signor Meier ha detto di avere un nuovo posto di lavoro".

- (17) Ich glaube, daß er kommt.
(Io credo che lui viene. / IND)
- (18) * Ich glaube, daß er komme.
(Io credo che lui venga. / KON 1)
Credo che venga

Se il soggetto è di prima persona, il congiuntivo è infatti agrammaticale indipendentemente dal contenuto vero oppure falso della frase. Tutti i parlanti sono concordi nel non accettare il KON1 in (19) e (20), anche se il grado di credenza è più o meno alto⁵:

- (19) Ich glaube, daß Hans sehr krank ist / * sei, aber ich bin nicht sicher.
(Io credo che Hans molto ammalato è IND / sia KON 1, ma non ne sono sicuro.)
- (20) Ich habe Hans gesehen und ich glaube, er ist / *sei sehr krank.
(Io ho visto Hans e io credo, lui è IND / sia KON 1 molto ammalato.)

Torniamo ora ad esaminare frasi con il soggetto della frase principale alla terza persona:

- (21) Hans sagt, daß seine Eltern in der Schweiz sind / seien, und er hat recht, weil ich sie gesehen habe.
(Hans dice che i suoi genitori in Svizzera sono IND / KON 1, e lui ha ragione perché io loro visti ho.)

Secondo la TSM in questa frase l'indicativo è corretto, in quanto il parlante (ich) è d'accordo con quello che dice il soggetto della frase principale (Hans), anzi ne ha addirittura le prove. Il KON 1, invece, secondo la TSM, segnala una posizione neutrale del parlante e dovrebbe quindi essere inappropriato. In realtà è stato accettato da tutte e due le classi di parlanti. Questo dimostra che anche il KON 1, oltre all'indicativo, può esprimere nel discorso indiretto contenuti certi per il parlante.

⁵ Le frasi (19) e (20) sono state respinte anche con il KON 2.

(i) *Ich glaube, daß Hans krank wäre. Ich bin fast sicher.
(Io credo che Hans ammalato sarebbe / KON 2. Io sono quasi sicuro)
Possono essere accettate solo se poi segue una protasi (esplicita o sottintesa), ma in questo caso siamo in presenza di un periodo ipotetico.

(ii) Ich glaube, daß Hans traurig wäre, (wenn...)
(Io credo che Hans triste sarebbe, (se...))

Il KON 2, invece, sembra essere in linea con la TSM (ma non con la RSC). Abbiamo sottoposto a giudizio la stessa frase con il KON2 ed entrambi i campioni di parlanti hanno dato lo stesso giudizio: la frase risulta molto strana:

(22) ??Hans sagt, daß seine Eltern in der Schweiz wären, und er hat recht, weil ich sie gesehen habe.

La frase (22) risulta strana anche in italiano con il condizionale:

(23) ??Hans dice che i suoi genitori sarebbero in Svizzera e ha ragione perché io li ho visti.

Il KON 2, come il condizionale italiano, segnala dunque solo distanza del parlante dal contenuto della frase subordinata.

2.1.2 *Frase con il soggetto della proposizione subordinata alla prima persona singolare*

Vediamo ora la distribuzione del KON 1 e del KON 2 quando le forme del KON 1 sono identiche all'indicativo (ad esempio alla prima persona singolare), come in (24) e (25):

(24) Er glaubte, daß ich eine neue Stelle habe / hätte.
(Lui credeva, che io un nuovo posto avessi. / IND-KON 1 / KON 2)

(25) Er sagte zu Peter, daß ich ein schönes Haus habe / hätte.
(Lui ha detto a Peter, che io ho una bella casa ho. / IND-KON1 / KON 2)

Secondo la RSC, l'unica forma ammessa dovrebbe essere *hätte*. Nessun parlante ha però rifiutato la forma *habe* in questo contesto. La RSC non sembra dunque essere adeguata per spiegare la forma di congiuntivo usata.

L'utilizzo di una forma o dell'altra sembra essere condizionata da considerazioni stilistiche. Sulla frase (25), ad esempio, i parlanti si sono divisi: i parlanti A usano il KON 2 in uno scritto formale perché la prima forma sembra stilisticamente inadeguata (anche se, voglio ricordarlo, grammaticale).

Nel parlato essi sono dello stesso parere dei parlanti B, i quali non lo usano nello scritto a meno che non intendano ciò che intendono nel parlato e cioè che il KON 2 in questa frase

segnala che il soggetto della frase principale non ha mai visto la casa del soggetto della frase subordinata, che in questo caso coincide con il parlante. Infatti, la frase (25) (come anche la frase (24), del resto) è ambigua con il KON 2 (riscrivo la frase (25) come (26)): essa può essere il discorso riportato sia di (27) che di (28):

- (26) Hans sagte zu Peter, daß ich ein schönes Haus hätte.
 (27) Hans sagte: "Paolo Chinellato hat ein schönes Haus".
 (28) Hans sagte: "Paolo Chinellato hätte ein schönes Haus".

Ciò significa che nel parlato la frase (26) con il KON 2 è sentita come il discorso riportato di (28) e andrebbe riscritta in italiano come: "Credeva che io potessi avere una bella casa".

In modo da distinguere le due interpretazioni, consideriamo (29): i parlanti A considerano buone tutte e due le forme, preferiscono il KON 2 nello scritto e tutte e due le forme nel parlato. I parlanti B considerano buone tutte e due le forme sia nello scritto che nel parlato.

- (29) Hans hat gesagt, daß ich ihn geschlagen habe / hätte, aber das ist nicht wahr.

(ma questo è non vero)

La frase (29) risponde perfettamente alle due regole. Per la TSM, può selezionare la forma di KON 1 perché si tratta di un discorso riportato e quella del KON 2 perché il parlante può distanziarsi dal contenuto della frase subordinata come è sottolineato dalla frase seguente "*ma questo non è vero*". Il KON 2, è anche in linea con la RSC, che prevede la sostituzione della forma *habe*, identica all'indicativo presente.

Per la frase (30),

- (30) Hans hat gesagt, daß ich ihn geschlagen habe / ??hätte, und er hat recht.

(e lui ha ragione)

i parlanti A considerano stilisticamente corretto il KON 2 nello scritto, ma molto strano nel parlato, i parlanti B respingono il KON 2 sia nello scritto che nel parlato.

In questo caso la forma *hätte* risulta inadeguata data la presenza della frase "*und er hat recht*". La frase sembra obbedire alla norma della TSM, che scarta il KON2 quando l'opinione del parlante coincide con il contenuto della frase subordinata, ma non

con la RSC che imporrebbe la sostituzione dato che il soggetto della frase subordinata è alla 1ª persona singolare.

La frase (30) risulta strana anche in italiano:

(31) ?? Hans dice che io lo avrei colpito e ha ragione.

Consideriamo ora i verbi cosiddetti “deboli”, che hanno la stessa forma per il preterito e per il KON 2, come si vede nella frase (32). I parlanti B hanno respinto la forma *studierte* non riconoscendola come KON 2, ma solamente come preterito e accettando la frase solo con l'interpretazione data in (33). I parlanti A, pur riconoscendo l'uguaglianza delle due forme, sono concordi con i parlanti B riguardo l'uso, sia nel parlato che nello scritto: l'unica forma ammessa di KON 2 è la WF come appare in (34):

(32) Hans sagte, daß ich Mathematik studiere / *studierte.
(Gianni ha detto che io matematica studio. KON 1 - IND / KON 2 - PRET)

(33) Hans ha detto che studiavo Matematica.

(34) Hans sagte, daß ich Mathematik studieren würde

La frase (34), però può essere nel parlato, solo il discorso riportato di (35):

(35) Hans sagte: “Paolo Chinellato würde Mathematik studieren”.
(Hans ha detto che io studierei matematica.)

Infatti se l'opinione del parlante coincidesse con il contenuto riportato, la frase risulterebbe molto strana:

(36) ??Hans sagte, daß ich Mathematik studieren würde, und er hat recht.

Anche la sua corrispondente italiana (37) risulta molto strana:

(37) ?? Hans ha detto che io studierei matematica e ha ragione.

Qualcosa di analogo succede anche con i verbi irregolari o “forti”: il verbo forte *essen* ha la sua forma propria di KON 2 (*äßen*): nella frase (38) questa forma viene sentita dai parlanti B stilisticamente molto ricercata e di conseguenza viene respinta.

I parlanti A riconoscono nel parlato la pesantezza della forma *äßen*, ma usano tale forma nello scritto anche se in questo caso tutto dipende dal grado di ricercatezza stilistica che lo scrivente vuole adottare. In questo caso i parlanti A si dividono: alcuni ritengono che la WF sia inaccettabile in quanto stilisticamente molto bassa, altri la ammettono senza problemi nello scritto.

Tutti comunque sono concordi che nel parlato l'unica possibilità di usare un KON 2 con un verbo forte sia con la WF, come appare in (39):

(38) Hans hat gesagt, daß ich zu viel esse / äße.
(Gianni ha detto che io troppo mangio. IND - KON1 / KON2)

(39) Hans hat gesagt, daß ich zu viel essen würde.
(Hans ha detto che io mangerei troppo.)

La frase (39), nel parlato, è il discorso riportato di (40):

(40) Hans gesagt: "Paolo Chinellato würde zu viel essen."

Infatti se il parlante concordasse con Hans la frase risulterebbe molto strana come si può vedere dalla frase (41):

(41) ?? Hans hat gesagt, daß ich zu viel essen würde, und er hat recht.

Anche questa frase, come le precedenti, risulta molto strana anche in italiano:

(42) ?? Hans ha detto che mangerei troppo e ha ragione.

Notiamo infine che anche quando il soggetto della frase principale è alla prima persona singolare, la frase al congiuntivo è agrammaticale:

(43) *Ich sage, daß ich krank sei.
(Io dico, che io malato sono. / KON 1)

(44) * Ich sage, daß ich krank wäre.
(Io dico, che io malato sono. / KON 2)

Ciò significa che il KON 1 può solo riportare contenuti espressi da un soggetto che non coincide con il parlante, e che il KON 2 può segnalare la distanza del parlante da contenuti espressi da qualcun altro.

Schema riassuntivo dei paragrafi 2.1.1 e 2.1.2

(45)

| | |
|------------------------------------|---|
| | SOGG. FRASE SUB. III PERS. SING. |
| SOGG. FRASE PRINC. III PERS. SING. | KON 1: segnale di discorso riportato |
| SOGG. FRASE PRINC. III PERS. SING. | KON 2: segnale di discorso riportato e distanza dal contenuto riportato |

(46)

| | |
|----------------------------------|----------------------------------|
| | SOGG. FRASE SUB. III PERS. SING. |
| SOGG. FRASE PRINC. I PERS. SING. | * KON 1 |
| SOGG. FRASE PRINC. I PERS. SING. | *KON 2 |

Come si può notare dalle tabelle (45) / (48), l'analisi delle caratteristiche interne dei congiuntivi permette di unificare la distribuzione dei due congiuntivi tedeschi. Chiamerò queste caratteristiche "tratti": il KON 1 ha il tratto [+riportato] e il KON 2 ha i tratti [+riportato] e [+distanza].

Se la frase principale ha la prima persona singolare (tabella 46) i congiuntivi sono agrammaticali: infatti è impossibile per un parlante sia "riportare" qualcosa che lui stesso sta dicendo, sia prendere distanza da un contenuto che lui stesso sta riportando. Se la prima persona è presente sia nella frase principale che nella subordinata (tabella 48), i congiuntivi sono nuovamente agrammaticali: infatti, per un parlante è impossibile dare come "riportato" qualcosa che lui stesso sta dicendo e che lo riguarda personalmente e in più prenderne distanza. Il tratto [+riportato], pertanto, si riferisce al contenuto di una proposizione di una terza persona, e non del parlante.

(47)

| | |
|------------------------------------|--|
| | SOGG. FRASE SUB. I PERS. SING. |
| SOGG. FRASE PRINC. III PERS. SING. | KON 1: segnale di discorso riportato. |
| SOGG. FRASE PRINC. III PERS. SING. | KON 2: segnale di discorso riportato e distanza dal contenuto riportato. |

(48)

| | |
|----------------------------------|--------------------------------|
| | SOGG. FRASE SUB. I PERS. SING. |
| SOGG. FRASE PRINC. I PERS. SING. | * KON 1 / IND ⁶ |
| SOGG. FRASE PRINC. I PERS. SING. | * KON 2 |

2.2 Conclusioni

In questa sezione ho proposto un'analisi in tratti che distinguono KON 1 da KON 2 che si pone in alternativa alle analisi tradizionali.

Infatti, tralasciando la ricercatezza dello scritto formale, le seguenti frasi risultano molto strane nella lingua parlata:

(49) ??Hans sagt, daß seine Eltern in der Schweiz wären, und er hat recht, weil ich sie gesehen habe.

(50) Hans hat gesagt, daß ich ihn geschlagen habe / ??hätte, und er hat recht.
(e lui ha ragione)

(51) ??Hans sagte, daß ich Mathematik studieren würde, und er hat recht.

(52) ?? Hans hat gesagt, daß ich zu viel essen würde, und er hat recht.

⁶ Ho diviso le due forme per distinguere i casi in cui il KON 1 è totalmente diverso dall'indicativo (verbo *sein*, essere, ad esempio).

In tutti e quattro i casi il KON 2 risulta strano perché il tratto [+ distanza] è in contrasto con la frase seguente, che è sempre una frase che indica l'adesione del parlante al contenuto riportato.

L'analisi dei tratti dei congiuntivi riesce, pertanto, a spiegare la naturale distribuzione di tale modo all'interno del discorso riportato.

§ 3. *Concordanza dei tempi*

In questa sezione esaminerò alcuni casi di concordanza di tempo e modo dell'italiano e del tedesco. In particolare mi occuperò della sequenza dei tempi al congiuntivo con la frase principale al presente e al passato.

Prenderò come verbo principale il verbo *credere* che seleziona in italiano un congiuntivo (ma, per una certa classe di parlanti può selezionare anche un indicativo) e il suo corrispondente tedesco *glauben*, che seleziona entrambi i modi.

Mostrerò come un'analisi simile a quella in § 2 può spiegare i fenomeni di sequenza di tempo e modo al congiuntivo. La sezione è organizzata nel modo seguente:

- 3.1 Sviluppo della Concordanza dei tempi in tedesco
- 3.2 Concordanza temporale e concordanza di modo
- 3.3 Double Accessibility Reading.
- 3.4 Su alcune somiglianze temporali tra congiuntivo imperfetto e KON 1

3.1 *Sviluppo della concordanza dei tempi in tedesco*⁷

Fino al secolo scorso il tedesco aveva una concordanza dei tempi secondo il modello latino: la regola che prendiamo da Curme (1922) (dato tratto da Binnick (1991)) era la seguente:

- (53) *Un presente o un perfetto o un futuro congiuntivo segue un presente indicativo: un congiuntivo preterito (semplice o perifrastico) o un piuccheperfetto segue un passato indicativo.*

⁷ Riporto alcuni dati sullo sviluppo della concordanza dei tempi tedesca per completezza: questo lavoro, infatti, non si propone di dare una spiegazione del mutamento di tale sistema.

IL MODO CONGIUNTIVO TEDESCO: UNA PROPOSTA D'ANALISI

Gli esempi in (54) mostrano il primo caso, in cui il verbo principale è un presente indicativo, gli esempi in (55) il secondo, in cui il verbo principale è un preterito indicativo:

(54)

- a. Er glaubt, Hans *sei* krank. (Contemporaneità nel presente)
Crede che Hans sia / CONG PRE ammalato.
- b. Er glaubt, Hans *sei* krank *gewesen*. (Anteriorità nel presente)
Crede che Hans sia stato / CONG PER ammalato.
- c. Er glaubt, Hans *werde* morgen *kommen* (Posteriorità nel presente)
Crede che Hans arriverà / CONG FUT domani.

(55)

- a. Er glaubte, Hans *wäre* krank. (Contemporaneità nel passato)
Credeva che Hans fosse / CONG PRET ammalato.
- b. Er glaubte, Hans *wäre* krank *gewesen*. (Anteriorità nel passato)
Credeva che Hans fosse stato / CONG PPER ammalato.
- c. Er glaubte, Hans *würde* morgen *kommen*. (Posteriorità nel passato)
Credeva che Hans sarebbe arrivato / CONG FUT PRET domani.

In questo sistema il tempo della frase principale era determinante. A partire dall'inizio di questo secolo, si è sviluppato un nuovo tipo di sequenza dei tempi, come appare dai dati che Curme presentò in un suo lavoro del 1922 (i dati sono tratti da Binnick (1991)):

(56)

| DISCORSO DIRETTO | DISCORSO INDIRETTO |
|---|---|
| Hans: "Ich bin krank" "Ich war krank" | Er sagt / sagte, Hans sei KON 1 krank |
| Hans: "Ich tat es" "Ich habe es getan" "Ich hatte es getan" | Er sagt / sagte, Hans habe es ge- tan KON 1 PERFEKT (d'ora in poi KON 1 PER) |
| Hans: "Ich werde kommen" | Er sagt / sagte, Hans werde kommen KON 1 FUT |

Come si vede dalla tabella (56), la nuova sequenza non rispetta la concordanza temporale. Un congiuntivo presente, può essere subordinato ad un tempo principale passato instaurando un rapporto di contemporaneità nel passato. All'inizio del secolo, quindi, l'uso dei tempi e dei modi era in un momento di passaggio. Jespersen (1924) (dato tratto da Binnick 1991) riporta "varie tendenze spesso in conflitto tra loro" e cioè:

1. La tendenza a mantenere lo stesso tempo della frase originale *vs.*
2. la tendenza ad armonizzare il tempo subordinato con quello della principale.
3. La tendenza ad usare il congiuntivo come indicatore di subordinazione anche quando non vi è implicato nessun dubbio *vs.*
4. la tendenza ad usare il congiuntivo come indicatore di dubbio o incertezza.
5. La tendenza a restringere l'uso del congiuntivo e usare al suo posto l'indicativo.

Vediamo ora il tedesco contemporaneo osservando le seguenti frasi che propongono una frase subordinata di natura finale:

- (57) Er ruft, damit jemand kommt. (IND PRES)
 Chiama perché qualcuno venga.
 (58) Er ruft, damit jemand komme. (KON 1)
 (59) *Er ruft, damit jemand käme. (KON 2)

Nella frase (58) il KON 1, sebbene antiquato e non molto frequente, risulta accettabile, mentre il KON 2 in (59) è completamente agrammaticale. Propongo di considerare l'accettabilità di (58) per il fatto che il KON 1 possiede il tratto [+riportato]; il parlante riporta il contenuto della frase finale e cioè il fatto che il soggetto della frase si aspetta che qualcuno venga, mentre considero l'agrammaticalità di (59) alla luce del tratto [+distanza] del KON 2. Infatti sembra non aver senso che il parlante prenda le distanze dal contenuto della frase subordinata: (59) non è un discorso riportato.

Consideriamo ora la stessa frase al passato:

- (60) Er rief, damit jemand kam. (IND PRET.)
 Chiamò perché qualcuno venisse.
 (61) Er rief, damit jemand kommt. (IND PRES)
 (62) Er rief, damit jemand komme. (KON 1)
 (63) Er rief, damit jemand käme. (KON 2)

Le frasi (60) / (63) sono tutte grammaticali. Non considererò l'indicativo, ma mi limiterò all'analisi dei congiuntivi: entrambi verificano un tratto [+riportato] che può essere collegato con la sfera temporale del passato. Infatti quando si riporta l'asserzione di qualcun altro si riporta qualcosa che è già stato detto e che si colloca immediatamente in un passato più o meno distante dal momento dell'enunciazione del discorso indiretto. Da quanto detto finora, segue (64):

(64) Il KON 1 può essere interpretato come un passato anche se non è costruito con una morfologia passata.

Prova di ciò è il fatto che una frase principale alla prima persona singolare è agrammaticale con il KON 1 se il tempo della principale è al presente, mentre è accettabile se il tempo principale è al passato:

(65) *Ich glaube, daß er krank sei.
(Credo che sia malato)

(66) Ich glaubte, daß er krank sei.
(Credevo che fosse malato)

In 2.1.2 abbiamo visto come la WF sia necessaria per la sostituzione del KON 2 (frase 69) dei verbi deboli, poiché esso viene interpretato come un preterito (frase 68):

(67) Hans hat gesagt, daß ich Mathematik studiere / *studierte.
(Gianni ha detto che io matematica studio KON 1 - IND / KON 2 - PRET)

(68) Hans ha detto che studiavo Matematica.

(69) Hans hat gesagt, daß ich Mathematik studieren würde.

Ora, estendendo questa analisi anche al KON 1, possiamo affermare che anche esso può sostituire il KON 2 qualora quest'ultimo abbia l'identica forma del preterito:

(70) Hans sagte, daß Paul ein neues Auto kaufe (KON 1) [+ riportato]
(Hans ha detto che Paolo ha comprato una nuova auto.)

In (70) il KON 1 mette in evidenza che si sta riportando qualcosa già detta da un'altra persona, mentre in (71) il parlante pone l'accento sul fatto che Hans ha già comprato l'auto al momento dell'enunciazione:

- (71) Hans sagte, daß Paul ein neues Auto kaufte (PRET=KON 2) [+passato]
 (Hans ha detto che Paolo ha comprato una nuova auto.)

In (72) il KON 2 mette in evidenza che il contenuto della frase è riportato, ma c'è in più una presa di posizione da parte del parlante ([+ distanza]):

- (72) Hans sagte, daß Paul ein neues Auto kaufen würde.
 (Hans ha detto che Paolo comprerebbe una nuova auto.)

Pertanto propongo che per in tedesco i congiuntivi esprimano una concordanza di modo realizzata dai tratti fin qui presentati.

3.2 *Concordanza temporale e concordanza di modo*

In questa sezione chiamerò tratto di concordanza quel tratto presente nel verbo della frase principale e della subordinata che lega tra loro i due verbi in un rapporto di tempo e / o di modo.

Distinguerò, quindi, il tratto di concordanza temporale [+CT] dal tratto di selezione di modo [+SM]. Per concordanza temporale mi riferisco ad una relazione temporale definita del verbo principale che obbliga il verbo subordinato a concordarsi nello stesso tempo e al modo congiuntivo; per selezione di modo intendo ciò che ho illustrato in § 2 e cioè la selezione del solo tratto [+ riportato] (KON 1) o di entrambi [+riportato] e [+distanza] (KON2).

In Italiano, il verbo *credere* al passato instaura un legame temporale e di modo con il verbo subordinato (che dev'essere un congiuntivo imperfetto). Il tratto [+CT] è presente nell'italiano contemporaneo:

- (73) Gianni crede che Maria sia incinta.
 (74) Gianni credeva che Maria fosse incinta.
 (75) * Gianni credeva che Maria sia incinta.

L'agrammaticalità di (75) dipende dal fatto che il verbo subordinato non possiede il tratto [+ passato], ma [+presente], che non concorda però con il tempo della frase principale. In (76) la frase è accettabile perché, nonostante il verbo non abbia instaurato il legame [+SM] con il verbo principale, possiede

comunque il tratto [+passato] che si concorda con il tempo della frase principale:

(76) Gianni credeva che Maria era incinta

Come abbiamo stabilito in (64), il KON 1 non è costruito con morfologia passata e quindi il rapporto tra il verbo della principale e quello della subordinata non è temporale, bensì modale. Il KON 1 viene selezionato da un tempo passato per il fatto che il suo tratto [+riportato] segnala qualcosa di già detto al momento dell'enunciazione della frase:

(77) Hans sagte, daß du einen Brief schreibest.
(Gianni ha detti che tu una lettera scrivi. / KON1)

In questo caso, *schreibest* non possiede il tratto [+CT] perché il verbo della frase principale non lo seleziona più; possiede solamente il tratto morfosintattico [+riportato].

3.3 *Double Accessibility Reading*

In questo paragrafo vorrei considerare le proprietà dell'italiano e del tedesco a proposito della "Double Accessibility Reading" (d'ora in poi DAR).

Presentiamo le proprietà della DAR seguendo l'impostazione di Abusch (1995), (1996), che considera frasi come queste:

(78) John said that Mary is pregnant.
(Gianni ha detto / PST che Maria è. / PRS incinta.)

(79) John said that his son lives in Chelsea.
(John ha detto / PST che suo figlio vive / PRS a Chelsea.)

La lettura DAR riguarda il significato della frase subordinata. Le frasi in questione sono grammaticali solo se vengono interpretate rispettivamente nel modo seguente:

(80) Al momento dell'enunciazione di John, Maria era incinta e lo è ancora quando il parlante riporta l'affermazione di John.

(81) Al momento dell'enunciazione di John, suo figlio viveva a Chelsea e ci abita ancora quando il parlante riporta l'affermazione di John.

La frase (79) diventa agrammaticale se vi aggiungiamo un avverbio di tempo come in (82): "Dieci mesi fa, Gianni disse che Maria è incinta".

(82) * Ten months ago, John said that Mary is pregnant.

La frase tedesca corrispondente a (79) è accettabile anche se aggiungiamo un complemento di tempo come in (83):

(83) Vor zehn Monaten sagte Hans, daß Maria schwanger sei.
(Dieci mesi fa ha detto Gianni che Maria incinta è. / KON1)

Se il tedesco ammettesse la lettura DAR, lo stato di gravidanza di Maria dovrebbe ancora durare al momento dell'enunciazione della frase, ma questo è impossibile visto che sono già trascorsi dieci mesi da quando Hans ha dato la notizia e che lo stato di gravidanza dura al massimo nove mesi. La frase, che è agrammaticale in inglese, è invece perfetta in tedesco: il KON 1 non può essere interpretato esclusivamente come un presente, per la natura del suo tratto [+riportato] che esprime qualcosa di già detto al momento dell'enunciazione⁸.

Con il verbo subordinato all'indicativo avremo il preterito come in (84):

(84) Vor zehn Monaten sagte Hans, daß Maria schwanger war. / PRET.

Se Maria non fosse stata più incinta al momento dell'enunciazione di Hans, la frase sarebbe stata come segue:

(85) Hans sagte, daß Maria schwanger gewesen sei. / KON 1 Perfekt.

Il KON 2 si può usare al posto del KON 1, anche se con una sfumatura semantica più ipotetica espressa dal tratto [+distanza]⁹:

⁸ Anche secondo GIORGI & PIANESI (1998) la frase (83) è una buona frase del tedesco e prova che tale lingua non ammette DAR. I due autori non dicono nulla però sull'opzione dell'indicativo (presente) nella frase subordinata, che è possibile in tedesco come quella con il KON 1. Qui la situazione appare più complessa. Molti parlanti tedeschi hanno accettato la stessa frase con l'indicativo, ma altrettanti, soprattutto parlanti austriaci, hanno rigettato la frase ammettendo che il presente indicativo possa avere solo la lettura DAR:

(i) *Vor zehn Monaten sagte Hans, Marie ist schwanger.

⁹ Ho sottoposto a giudizio la frase (83) con il KON 2. Tutti gli informanti hanno giudicato questa frase non accettabile:

- (86) Hans sagte, daß Maria schwanger wäre.
(Hans ha detto che Maria sarebbe incinta).

3.4 *Su alcune somiglianze temporali tra congiuntivo imperfetto e KON 1.*

Osservando gli esempi italiani in (87) / (90):

- (87) * Derrick credeva che Mario sia malato.
(88) Derrick credeva che Mario fosse malato.
(89) Derrick credeva che Paolo avesse mangiato.
(90) * Derrick credeva che Paolo mangerà.

conveniamo con Giorgi & Pianesi (1998) che con il verbo *credere* “il congiuntivo in italiano segue puramente la *consecutio temporum*. Ovvero: i tempi sono scelti esclusivamente sulla base del tempo della sopraordinata”.

Come si può notare dalla cooccorrenza degli avverbi temporali in (91) (cfr. Giorgi & Pianesi (1998))

(91)

- a Gianni credeva che in quel momento Maria partisse.
b Gianni credeva che Maria partisse domani. **vs.** Gianni credeva che Maria sarebbe partita domani.
c Gianni credeva che Maria partisse ieri. **vs.** Gianni credeva che Maria fosse partita ieri.

l'imperfetto congiuntivo può apparire anche come un tempo verbale “senza tempo”. In certi contesti (come quelli in (91)) può non dire nulla infatti sul ruolo temporale del verbo della frase subordinata, ma è un tempo anaforico, che instaura un legame di concordanza con il tempo della frase principale.

Possiamo ipotizzare, quindi, che oltre al tratto [+CT] l'imperfetto congiuntivo italiano esprima anche un tratto [+riportato] quando è subordinato a un tempo passato. Questo tratto

- (i) ??Vor zehn Monaten, sagte Hans, Maria wäre schwanger.

Questo non vuol dire, però che il KON 2 abbia lettura DAR. Infatti la non accettabilità è data dalla presenza del tratto [+distanza] del KON 2: risulta strano per il parlante prendere le distanze su qualcosa che deve essere già concluso al momento dell'enunciazione. Il tratto [+distanza], infatti, sposta l'interpretazione del congiuntivo su un piano di pura ipoteticità.

non si esprime con il congiuntivo presente per indicare anteriorità nel presente (frase (93)), mentre può esprimere posteriorità come si vede in (94):

- (92) Gianni crede che Maria parta in questo momento.
 (93) *Gianni crede che Maria parta ieri. vs. Gianni crede che Maria sia partita ieri.
 (94) Gianni crede che Maria parta domani. vs. Gianni crede che Maria partirà domani.

Propongo di considerare quindi, seguendo l'impostazione di Giorgi & Pianesi (1998), il congiuntivo imperfetto subordinato al verbo *credere* come tempo *completamente anaforico* e il congiuntivo presente come tempo *parzialmente anaforico*, poiché essendo il verbo *credere* al presente, seleziona un tratto [+CT], ma non seleziona il tratto [+riportato] per esprimere anteriorità: infatti il parlante non può con un congiuntivo presente riportare la credenza del soggetto della frase principale come una credenza passata come si vede dall'agrammaticalità di (93).

Consideriamo ora le stesse frasi in tedesco al KON 1:

- (95) Hans glaubte, jetzt reise Maria ab.
 (96) Hans glaubte, morgen reise Maria ab. vs. Hans glaubte, morgen werde Maria abreisen. (KON 1 futuro)
 (97) Hans glaubte, gestern reise Maria ab. vs. Hans glaubte, gestern sei Maria abgereisen. (KON 1 passato)

Le frasi tedesche sono tutte perfettamente grammaticali. Questo significa che anche il KON 1 è un tempo *completamente anaforico* perché, non essendo selezionato da un tratto [+CT] del verbo della frase principale, soddisfa le relazioni temporali di simultaneità, di posteriorità e di anteriorità solo con il suo tratto [+riportato].

§ 4. Conclusioni

In questo lavoro ho tracciato un'analisi dei tratti del congiuntivo tedesco.

Dopo aver presentato l'analisi tradizionale del KON1 e del KON2 in proposizioni dipendenti (§ 1), in 2.2 ho introdotto il tratto [+riportato] e il tratto [+distanza].

In 3.1 ho proposto che il tratto [+riportato] presente nel KON 1 ne influenzi l'interpretazione temporale. Poiché il tedesco non segue una *consecutio temporum*, il KON 1 può instaurare grazie al suo tratto [+riportato] un rapporto di simultaneità nel passato con il tempo passato della frase principale. Il KON 2 non sempre riesce ad instaurare tale rapporto, poiché oltre al tratto [+riportato] contiene un tratto [+distanza] che sposta l'interpretazione del congiuntivo su un piano di pura ipoteticità.

Ho pertanto proposto in 3.2 che, a differenza dell'italiano che possiede una concordanza dei tempi al congiuntivo, per il tedesco si possa parlare solamente di selezione di modo per attivare i tratti [+riportato] e/o [+distanza].

Dopo aver verificato che il tratto [+riportato] impedisce al KON1 di avere lettura DAR (3.3), seguendo l'analisi del congiuntivo imperfetto di Giorgi e Pianesi (1998), ho notato come anche il KON 1, se subordinato ad un tempo passato, sia un tempo "anaforico" e che può avere un'interpretazione temporale simultanea, anteriore o posteriore.

Bibliografia

- ABUSCH, D., (1995), *Constraints on Tense*, ms, Stuttgart University.
 ABUSCH, D., (1996), *Remarks in the State Formulation of De Re Present Tense*, ms, Stuttgart University.
 BINNICK, R.I., (1991), *Time and the Verb. A Guide to Tense and Aspect*, New York - Oxford, Oxford University Press.
 CHINELLATO, P., (1998), *Su alcuni aspetti della concordanza di tempo e modo in italiano e in tedesco: un'analisi nel quadro della teoria generativa*, Tesi di Laurea, Università di Venezia.
 CURME, G. O., (1922), *A Grammar of the German Language*, New York: Frederick Ungar.
 DUDEN, (1973), *Grammatik - Band IV*, Duden Verlag.
 ENGEL (1991), *Deutsche Grammatik*, J. Groos, Heidelberg.
 GIORGI, A. e PIANESI, F., (1997), *Tense and Aspect: from Semantics to Morphosyntax*, New York - Oxford, Oxford University Press, 1997.
 GIORGI, A. e PIANESI, F., (1998), *Sequence of Tense Phenomena in Italian: a Morphosyntactic Analysis*, ms, Università di Bergamo.
 JESPERSEN, O., (1924), *The Philosophy of Grammar*, New York, Norton, rist. 1965.

ABSTRACT

In this work I have sketched an analysis of the German Subjunctive Mood. After presenting the traditional analysis of the German Subjunctives 1 and 2 in subordinate clauses, I have introduced the [+reported] and [+distance] features. I have proposed that the [+reported] feature present in Subjunctive1 influences its temporal interpretation. Since German does not have a *consecutio temporum*, Subjunctive1 can establish a relation of simultaneity in the past with the verb in the matrix clause. Subjunctive2 does not establish such a relation since it carries a [+distance] feature which shift its interpretation in a pure hypothetical domain. Differently to Italian, which has a *consecutio temporum*, German has a *mood selection* in order to activate these two features.

KEY WORDS

Subjunctive. Morphosyntax. German.

Roberta Cimarosti

PRELUDE AND THE SHADOW OF HAMLET

Introduction

With the only exception of Jonathan Wordsworth's yet inconsequent remark on the echo from *Hamlet*¹ occurring in *Book XI* of *Prelude*², Shakespeare's play's effusion in the romantic poem has remained unread by Wordsworth's critics³. This article attempts to lay bare the evidence of such presence as it manifests in *Book I, IV, V* and *XI* of the 1805 *Prelude*, and to demonstrate the extent to which it shapes the sublime in the poem. In particular, the ghost and his relationship to Hamlet loom up in the background springing from the language of the text, where the embedded terms evoking the Shakespearean scenes are made to perform in the new context. Such 'double language' directs the otherwise indefinite transcendentalism and loose emotionality of the lines, towards a specific, even super codified ontological space. Like an occulted and evanescent objective correlative of the sublime, the presence of *Hamlet* can only be found through the reader's search. As an interactive game the poem relies on our clicking on the right links which light up its inner complexity and highly-organised form.

Furthermore, *Hamlet* grants *Prelude* the pass to that poetic tradition whose norms Wordsworth feels to have transgressed

¹ WILLIAM WORDSWORTH, *The Prelude or Growth of a Poet's Mind*, from *The Prelude; 1799, 1805, 1850*, ed. by J. Wordsworth, M.H. Abrams, and S. Gill, Norton, New York London, 1979.

² WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet*, Arden Shakespeare, Routledge, London and New York, 1990.

³ JONATHAN WORDSWORTH, *The Border of Vision*, Clarendon Press, Oxford, 1984, p. 63.

by his innovative verse-autobiography, assuring the romantic poem the desired membership to the family of the elects. Into it *Hamlet* is the most appropriate chaperon, because itself bemoaning the vacuity of poetic form and of human customs, as well as elegising the loss of the author's son and father, just as *Prelude* does⁴. The 'great house' is enriched and extended by the elegiac turn and the autobiographical meaning. Perhaps what it is added is a 'graveyard' where the poet's mourning of the lost unity and perfection proves his worth to become its heir. The reading of *Hamlet* by *Prelude* shows that this graveyard is sited at a crossroads where the individual and tradition, biography and literature encroach, invading one another's domain, a trespass which envisions future directions.

I.

"O there is blessing in this gentle breeze / ... / O welcome messenger! O welcome friend! / A captive greets thee, coming from a house / Of bondage, ... / A prison ... / Now I am free ... / May fix my habitation where I will. / ... / The earth is all before me" (1-15)⁵. Except for the signalled suspensions, this is how *Book I* begins by alluding to three underlying features in *Hamlet*: the 'welcoming of a friend', the speaker's condition as 'ex-prisoner' yet still finding himself in a privative stance, and his will to 'fix' a stability of his own, out of metaphor, an appropriate structure for his verse-autobiography, a novelty of its genre. The desired achievement is to "fix in a visible home / Some portion of those phantoms of conceit / That have been floating loose about so long" (129-131).

In *Hamlet* the 'welcoming of friends', with its underground reference to the *Gospel*, indicates the sharing of the knowledge of the f / Father, of the terrible encounter with h / His s / Spirit, such as Hamlet experiences with the ghost, and not least of all, a language-use rooted in t / Truth, whose ontological source is the incarnated Verb⁶. Such an elected language, as employed

⁴ See HAROLD BLOOM, *Shakespeare, Fourth Estate*, London, 1999.

⁵ As marked by Bacigalupo's translation of the poem, "The earth is all before me" is a quotation from Milton's *Paradise Lost*, XII, 646. See *Il Preludio*, a cura di M. Bacigalupo, Mondadori, Milano, 1990.

⁶ When meeting Horatio, Hamlet affirms his will to deal with him as a

in the dialogues between Horace and Hamlet and by Hamlet with the players, is profaned by evil-speakers whose prattling and foul meanings emblematised a world in decay. Since its source of truth, as represented by the king, has been killed, Denmark has become a 'prison-house' of language; its divine 'fixed'⁷ principles wiped away, everybody is subjected to a spreading infection through the mode of *speaking* and *hearing* of such men as Polonius and Claudius.

Considered as a 'tragedy of language', in *Prelude Hamlet* becomes the psychodrama of the poet / protagonist's ongoing confrontation with previous outstanding poetic models, which he disregards in order to compose the know-how of his verse-autobiography. The mind is haunted by the underlying consciousness of having transgressed the established verse-forms and of having not fixed one's own yet⁸. Such sense of illegitimacy, like a suddenly activated latent feature, sometimes swirls onto the lines tearing up the poem's book of hours. The early-declared liberty proves to be a new condition of constraint, since individuality carries with itself the mark of an original sin against the authorities of the past. Just as Hamlet sees life when deprived of his father's presence and memory as "weary, stale, flat, and *unprofitable*" (I.ii,133), so does the poet see himself as "*unprofitably* travelling towards the grave, / Like a

'friend' not as a 'servant' ("your poor *servant* ever. / Sir, my good *friend*, I.ii,162-3); although ironically, to Rosencrantz and Guildenstern who offer to 'wait upon him', he claims the same ("I will not sort you with the rest of my *servants*; ... I am dreadfully *attended*. But in the beaten way of *friendship*", II.ii,267-70). In both cases the text refers to the *Gospel*: "Henceforth I call you *not servants*; for the *servant* knoweth not what his lord doeth: but I have called you *friends*; for all things that I have heard of my Father I have made known unto you". (John XV,15)

When dealing with the actors Hamlet 'welcomes' them several times ("Welcome good *friends*", "My good *friends welcome* to Elsinore") also asking Polonius to "*take them in*", using the words of the *Gospel*: "I was a *stranger*, and ye *took me in*". (Matthew XXV,35-46)

⁷ "Or that the Everlasting had not *fix'd* / His canon 'gainst self-slaughter. O God! God!, I.ii,131-132; "And *fix'd* his eyes upon you?", I.ii,232; "The cress of majesty / Dies not alone, ... / ... a massy wheel / *Fix'd* on the summit of the highest mount, / To whose huge spokes ten thousand lesser things / are mortid and sdjoin'd", III.iii,15-20).

⁸ In this respect it is worth considering Wordsworth's recurrent use of the term 'law' about literary norms retained essential in poetic composition, especially in his *Preface of 1815*, in *Wordsworth's Literary Criticism*, ed. by W.J.B. Owen, Routledge & Kegan Paul, London and Boston, 1974, pp. 176, 180, 184, 186.

false steward who hath much received / And renders nothing back" (269-71).

Of course, this sense of alienation may take, as it does, a positive turn, since 'strangeness', again according to the *Gospel*, leads to future gratification⁹. Its power leads both protagonists to transgress the law, Hamlet, from after his encounter with the ghost as his exchange with Horatio intimates ("... this is wondrous *strange / as a stranger give it welcome.*", I,iv,172-3) and, as noticed above, *Prelude* from its very first lines ("O *welcome messenger! O welcome friend!*, 5). The familiarisation of the beyond is a primary aim in the agenda of the romantic poem, fashioning it from the beginning, through borrowing the range of features which characterise the ghost in *Hamlet*, as well as through appropriating its founding dialectics between human and godly law as linked to language-uses and language origins.

Such 'strangeness', with its biblical echo, is the substance of the imagination, its boundless receptivity, as Theseus 'defines' it in *A Midsummer Night's Dream*. Its prerogative is the perception of what exceeds the ordinary frame of mind, and the forging of new forms through such a sensitive response to the stimuli and revelations which come from outward reality¹⁰. In this respect, by responding to *Hamlet's* imaginative stimuli or linguistic 'excesses', as defined by T.S. Eliot, *Prelude* extends what Eliot considers the measure of 'Shakespeare's failure' to

⁹ "The Kingdom of heaven is as a man travelling into a far country, who called his own servants, and delivered unto them his goods (...) and cast you the *unprofitable* servant into utter darkness: there shall be weeping and gnashing of teeth" (Matthew, XXV,14-30 [my italics]).

¹⁰ "'Tis *strange*, my Theseus, that these lovers speak of / *More strange than true*. I never may believe / These antiques fables, nor these fairy toys. / Lovers and madmen have such seething brains, / Such shaping fantasies, that apprehend / More than cool reason ever comprehends. / The lunatic, the lover, and the poet / Are of imagination all compact: / One sees more devils than vast hell can hold, / That is the madman; the lover, all as frantic, / Sees Helen's beauty in a brow of Egypt: / *The poet's eye*, in a fine frenzy rolling, / Doth glance *from heaven to earth, from earth to heaven*; / And as imagination *bodies forth* / The forms of things unknown, *the poet's pen* / turns them to shapes, and gives to airy nothing / A local habitation and a name. / Such tricks have strong imagination, / That if it would apprehend some joy, / It comprehends some bringer of that joy: / Or, in the night, imagining some fair, / How easy is a bush suppos'd a bear!". [my italics]. WILLIAM SHAKESPEARE, *A Midsummer Night's Dream*, V,i,1-22, ed. by Harold F. Brooks, The Arden Shakespeare, Routledge, London and New York, 1988.

12 books, save that one grants some value to the play's 'unbalance' and 'failed wholeness' – to that 'excess' of language which overfills the limits of the revenge-play and becomes one of the main sources and basic elements of the romantic poem and of Wordsworth's poetics¹¹. In his *Preface of 1815*, Wordsworth overtly paraphrases Thesesus' words to define the poet's range of actions as located in the fluid inter-space between 'heaven' and 'earth', unformed ideal and literary construct; just the same indefiniteness¹² where Hamlet too, sets his own 'crawling' language between craziness and normality¹³. Also in this sense, by letting Hamlet's magnetism govern his theoretical thought, Wordsworth falls within T.S. Eliot's category of those who misinterpret the play and get too much involved in Hamlet the character to be 'perfect critics'. Wordsworth's commitment to Hamlet and *Hamlet*, in fact, confuses the planes of his discourses: it brings together *Prelude*'s protagonist and narrator as well as Wordsworth (critic and poet). Yet in doing so Wordsworth picks up the deepest suggestion in *Hamlet* about the role of individual inventiveness and will, of human freedom indeed, whose force can derange and unsteady the codified systems of the law and of history, whenever these become inadequate.

'The stolen boat episode' (372-427) metaphorically depicts a confrontation with the masters of the past, perhaps particularly Milton, whose style the passage reminds us of¹⁴, and is a major

¹¹ T.S. ELIOT, "Hamlet and His Problems", in *The Sacred Wood*, Methuen, London and New York, 1980, pp. 95-103.

¹² In Wordsworth's passage the poet is "*all compact*"; he whose *eye glances from earth to heaven*, whose spiritual attributes *body forth what his pen is prompt in turning to shape*; ... Imagination ... has no reference to images which are merely a faithful copy, existing in the mind, of absent external objects; but is a word of higher import, denoting operations of the mind upon those objects, and processes of creation or of composition, governed by certain *fixed laws*". *Preface of 1815*, in *Wordsworth's Literary Criticism*, ed. by W.J.B. Owen, Routledge & Kegan Paul, London and Boston, 1974, p. 180, my italics. Henceforward this volume is referred to as W.L.C.

¹³ In addressing Ophelia, Hamlet defines man's unworthiness thereby indicating the waste of his virtues: "I am very proud, revengeful, ambitious, with more offences at my back than I have thoughts to put them in, *imagination to give them shape, of time to act them in*. What should such fellows as I do *crawling between earth and heaven?*" (III,i,124-9).

¹⁴ In the frequent use of enjambment and syntactical inversion, Brennan O'Donnell sees WORDSWORTH'S '*anxiety of influence*' about Milton's style.

influence throughout *Prelude*. By taking the boat from its dwelling-place under a “willow tree” (374) the rower violates a generally-accepted rule and yet his is a daring act of survival, if one considers the *willow* as meant to evoke Ofelia’s deadly pursuit of her father’s illusory image on the water, her madness and death¹⁵, as opposed to Hamlet’s relationship with his father’s spirit, his frenzy and voluntary sacrifice. At first, up to a certain point the rower’s transgression seems to acquire a sense of authority, conveyed by the boat’s likeness to the ghost – “like a man who *walks* with *stately* step” (387). The rower strikes out for independence, until, in a gesture of triumph, he turns back towards the starting-point under the “willow tree” (395), measuring the distance he has gained from his reference-point (“as suited one who *proudly* rowed / With his best skill, I *fixed* a steady view / Upon the top of that same craggy ridge”, 396-8). As an immediate consequence, his craft is surprised by the rise of a “huge cliff” from behind the original “craggy steep” (405) which scares him so much as to oblige him to rush back into the cave under the “willow tree” (414) in the “mooring-place” (415). By reading the boat’s dynamics with the ghost’s features of *Hamlet* in mind – his stately walks, his mighty presence, huge stature, its fixing gaze on its interlocutors befitting his sovereignty – the nature of the transgression blueprints before us¹⁶. The writer / protagonist who has timidly departed from the existing prosody-laws, so quickly overvalues his achievement, that they act against him annihilating his effort. If in the poem’s hamletic language the *willow* is a place of death, the *moor* indicates a subordinate condition and depraved desire (probably the result of the ‘libertine’ rowing, repeatedly defined as ‘lustful’), alluding to Hamlet’s rhetorical question to his mother while comparing his noble father to his lustful uncle – “Could you on this fair *mountain* leave to feed / And batten on this *moor*?” (III,iv,66-7). The ‘mountain’ and the ‘moor’ are inserted in the natural scenario in such a way that the deep implications they have in Shakespeare are made to react, while serving a new purpose.

The Passion of Meter, The Kent State University Press, Kent, Ohio, 1995, p. 228.

¹⁵ Ofelia’s suicide occurs by a “*willow...askant* the brook / That shows his *hoary* leaves in the glassy stream” (IV,vii,165-6).

¹⁶ “Portentous figure” (I,i,112); “Goes slowly and *stately* ...; thrice he *walk’d* (I,ii,202); “*Fix’d* his eyes upon you? / Most constantly” (I,ii,234-5).

In the rest of *Book I*, "Wisdom and Spirit of the universe" (428), the ghost lends itself and its characterising features to give vent to the poet's perception and inhibition before natural and literary grandeur. The defeating attempt of grasping and articulating the ineffable is at the same time the specific form of Wordsworth's poetic of memory, founded on the aporistic remembrance of absence through writing. Childhood and youthful memories as well as the indebtedness to Chaucer, Shakespeare, Spenser and Milton, are secreted in the background, in such a way that shapes an allusion to Hamlet's procrastination here fruitfully blocking the time between promise and action, past and future. In this intermediate stillness, the poem takes time and concentrates on itself, elegising "Rememberable things" (616) and brooding over the poet's task of being faithful to them¹⁷.

However, if such procrastination constitutes the poem's texture, in the case of its narrator and extra-textual persona, it causes his postponement of the philosophical poem promised to Coleridge, *The Recluse*, a hamletic situation indeed in which fiction and life conflate, according to the special status of autobiography. Emblematially, Wordsworth's appeal to the poet-friend, the addressee of *Prelude* and the prompter of the never fulfilled *Recluse*, resounds like Hamlet's sense of guilt before the ghost whose reproach for the delayed action is similarly feared¹⁸.

II.

As its title says, *Book IV* is centred on the protagonist's homecoming from Cambridge for his *Summer Vacations* and is entirely focused on telling the youth's memory of that time.

¹⁷ Towards the closure of *Book I*, the protagonist is as obsessed with memory as Hamlet after seeing the ghost. *Prelude*: "may I well forget (574), "Yes, I remember (586), "And is forgotten (613), "forgotten (635), "Disowned by memory (644); *Hamlet*: "Remember thee?", "whiles memory holds a seat / In this distracted globe. Remember thee?", "It is 'Adieu, adieu, remember me'." (I,v,95, 96, 97, 111).

¹⁸ "Do you not come your tardy son to chide, / That, laps'd in time and passion, lets go by / Th'important acting of your dread command?" (III,iv,107-9); "need I dread from thee / Harsh judgements, if I am so loth to quit / Those recollected hours that have the charm / Of visionary things, and lovely forms / ... / A visible scene on which the sun is shining? (657-63).

Two passages in particular deserve our attention since both depict a background allusion to the scene of the king's murder in *Hamlet*. In the first one (41-8), the pouring of the venom into the king's ear is translated through the brook's flowing into the father's garden disturbing the domestic peace. The brook is a substitute for the naughty child: "The froward brook, which, soon as he was boxed / Within our *garden*, found himself at once, / As if *by trick insidious and unkind*, / Stripped of his voice ... /A *channel paved by the hand of man*." The young man's memory of that early event as well as his address to the 'naughty' brook (and therefore to his former self), almost literally embody Hamlet's frenzied words following the ghost's revelation and his also frantic answer to the ghost's underground noises – *Prelude*: "I looked at him and *smiled*, and *smiled again*, / ... / *Ha, ' quoth I, 'pretty prisoner, are you there!*"; *Hamlet*: "That one may *smile*, and *smile*, and be a villain" (I.v,108); "Ah ha, boy, say'st thou so? *Art thou there*, truepenny?" (I.v,157-8). The prosopopeiac reanimation of Hamlet does not give form to the memory of the father, but to the substance of remembrance itself as a sudden apparition springing up from the past with all its original power. The second 'garden-scene' (181-99) enacts the drama of the withering away of childhood's golden time, of the threat of mortality to what had seemed everlasting and pure. The unrecognisable traits of the ghost, which are effectively camouflaged under a different grammatical context, convey loss and hollowness: "Even as a *garden* in the heat of spring / ... / An *old man* had been *used* to sun himself, / Now empty; *pale-faced* babes whom I had left / *In arms* ... / ... / ... *gone*, 186-98). *Pale*, *in arms*, and *gone*, strongly recompose the spirit's main features: his paleness and the paleness he causes to others, his armour and his way of suddenly disappearing before the bewildered sentinels and Horatio¹⁹.

The solitary nightly *walks*, a dominant motive in *Book IV*, is a further key-feature originally belonging to the ghost. It reassembles, together with a set of other terms defining its appearance, the ineffable essence and mystic experience of remem-

¹⁹ "You tremble and look *pale*" (I,i,56), "*Pale*, or red? / Nay, very *pale*" (I,iv,232-3), "Look how *pale* he glares", (III,iv,125), "the very *armour* he had on" (I,i,63), "Comes *armed* through our watch so like the King" (I,i,113), "*Armed* at point exactly" (I,iv,200), "*Arm'd*, say you? / *Arm'd* my lord" (I,iv,225-6), "'Tis *gone* and will not answer" (I, i, 55), "hath he *gone* by our watch (I,i,69), "'Tis *gone*" (I,i,147).

brance meant as a conjunction of the living with the dead, of present and past. The *walks* lead to evanescent, other-worldly apparitions, to the realisation of the mind's extraordinary resources – "Those *walks* well worthy to be prized and loved – / ... / Those *walks* did now return like a returning Spring / ... / ... *cold and raw the air was*, and untuned; / ... / ... *on I walked...* (221-43)²⁰. This pacing along the reflections of the mind, in a precarious balance between contingent and transcendent reality, challenges the mind's enduring ability to hold the manifestation of the return of the dead or of loss itself. Such peril is conveyed by translating Ofelia's drowning into the natural language of the poem, as in the allusion to her death contained in the "hoary line" of the lake (171), repeating the cheating reflection of the willow-leaves which she has mistaken for her father's image – "There is a willow grows askant the brook / That shows his *hoary leaves in the glassy stream*" (IV,vii,165-6).

One line stands out of these *walks*, "If ever did happiness lodge with man" (129), for its echo of the Shakespearean twin-line, "if thou didst ever thy dear father love" (I,v,23), "If thou didst ever hold me in thy heart" (V,ii,351), by which the speaker incites, in the name of love, the addressee, Hamlet first and Horatio then, to seal a vow of memory which outlives and redeems his evil actions. In the poem the if-clause is not followed by a main proposition but remains suspended, or better, the poem's elusive and sublime language as a whole gives it full meaning. In the play, the request is fulfilled by Hamlet's hearing of the ghost's story ("...List, list, o list!", I,v,28) and by his thorough elegiac tone which creates the impasse between two worlds, the connection between the living and the dead man. Similarly, fulfilment lies in Horatio's report of Hamlet's true story to posterity, which shifts the play's action beyond its formal end ("...in this harsh world, draw thy breath in pain / To tell my story", V,ii,353-5).

Memory as expressed in *Prelude* conflates and resolves at the same time the conflict which crosses Hamlet up to the end.

²⁰ "spirits *walk* in death" (I,i,141), "Perchance 'twill *walk* again" (I,ii,242), "the spirit held his wont *to walk*" (I,iv,6), "'Tis bitter *cold*" (I,i,8), "it is *as the air*, invulnerable" (I,i,150), "The *air* bites shrewdly, *it is very cold*. / It is a *nipping and an eager air*" (I,iv,1-2), "Bring with thee *airs* from heaven or blasts from hell (I,iv,41), "But soft, methinks I scent *the morning air*" (I,v,58).

Thus we come across entire passages which use the heavy terms of the great monologues yet sweetening their tragic impact by celebrations of man's spiritual grandeur: "How the immortal soul with *God-like* power / *Informs*, creates and *thaws* the deepest *sleep* / That time can lay upon her" (155-58)²¹.

The 'soldier episode' which closes *Book IV* (400-94) seems to be an extended objective correlative of the visionary encounters occurring in the protagonist's *walks* and henceforth a materialisation of the poetics of memory. In the foreground is the bond which brings the protagonist increasingly closer to the soldier, making him prone to hear his story and to tell it to us. At first, not yet showing himself to the man, the protagonist defines his taking notice of him via the verb "mark" (404, 413), in *Hamlet* very significant, meaning 'hearing' and 'seeing'. Around the biblical matrix attached to this verb the dialectics between ordinary corrupted and elected language-use revolves²². By recalling Jesus' recurrent use of the verb 'behold', in *Hamlet* the imperative 'mark' is recurrently uttered by the vicious and the virtuous characters in order to strike out the difference between those who speak according to the Law of the *New Testament*, requiring sincerity of heart and non-conventional directness, from those who do not²³. In *Prelude*, 'mark' is used in its positive meaning only.

²¹ "O that this too too sullied flesh would melt, / *Thaw* ... / *How* weary, stale, flat, and unprofitable / Seem to me all the uses of this world!" (I,ii,129-130, 133); "What a piece of work is a man, / *How* noble in reason, *how* infinite in faculties, ... in action *how* like an angel, in apprehension *how* like a god" (II,ii,303-6); "*How* do occasion do *inform* against me, / ... what is a man / If his chief good and market of his time / Be but to *sleep* and feed? ... / ... / That capability and *god-like* reason" (IV,iv,32-8).

²² In its positive, supernatural sense, 'mark' is used by the sentinels who see the ghost ("Looks a not like the King? *Mark* it, Horatio", I,i,46); by the ghost himself ("*Mark* me", I,v,2); by Hamlet ("*Mark* it", II,ii,383), in the play within the play ("The great man down, you *mark* his favourite flies", III,ii,199), by the gravedigger speaking with Hamlet ("Couch you awhile and *mark*", V,i,215) and soon afterwards by Hamlet ("That is Laertes, a very noble youth. *Mark*", V,v,217). In its vicious use, the verb is employed mostly by Polonius but also by Ofelia in her madness ("*Mark* you", II,i,42; "I have a daughter - ... / in her duty and obedience, *mark*", II,ii,106-7; "Be you and I behind the arras then, / *Mark* the encounter", II, ii, 164-3; "O ho! Do you *mark* that?, III,ii,109; "You are nought, you are nought. I'll *mark* the play", III,ii,143; "...but Ofelia - / Pray you *mark*", IV,v,34-5).

²³ Just a few examples: "*Behold*, I send you forth as sheep in the midst of wolves"; "*Behold* my servant, whom I have chosen"; "*behold*, a greater than Jonas is here" (Matthew, 10,16; 12,18; 12,41).

The soldier's military clothes, his emphasised stature, noble bearing and reticence, recall the now obvious characterisation of the ghost²⁴ although strangely not assuming his positive attributes. In fact, unlike the King who is considered as a hero for having killed Fortinbras and annexed his lands to his kingdom – a conquest which, the text emphasises, has been sealed 'by law' – the soldier is defeated by his nation's indifferent reception of his service in the West Indies where he has fought for the Empire. His military actions have weakened and depressed him so that he now aspires to forgetfulness, unlike the ghost who wishes to be remembered and revenged by Hamlet²⁵. Like the ghost, however, he is a dead man walking, a lost soul whose rescue depends on his interlocutor.

In his *Preface to Lyrical Ballads* and in his *Essay Supplementary to the Preface 1815*, Wordsworth considers the falling off in contemporary literary 'taste' (a word which, standing for the noblest faculties, he sees as emblematic of his materialistic age) as directly related to a "sinking off" in the spirit of the nation. In consequence to economic expansion and serialisation²⁶,

In speaking to Polonius Hamlet calls him Jephthah, the judge of Israel, conflating the idea of the sacrifice of their daughters and of the Hebrew law which judged Jesus. The *law* is a recurring feature of the play. It firstly occurs in Horatio's memory of the King's defeat of Fortinbras, which decrees the acquisition of his lands "by law and heraldry" (I,i,90); soon after the new King is willing to contrast Fortinbras' son's claim over "those lands / Lost by his father, with all bonds of law" (I,ii,23-4). The references to the *law* become increasingly negative: Hamlet's about the Hebrew law (quoted above); the King and Polonius as "lawful espials" of Hamlet (III,i,32); the King's self confession considering that "the wicked prize itself: / Buys out the law. But 'tis not so above" (III,iii,60); the Queen's judgement of Hamlet's words as "lawless fit" (IV,i,8); the King's impossibility to "put the strong law" against Hamlet because of his popularity (IV,iii,3).

²⁴ "Of stature tall, / A foot above man's common measure tall, / ... / Was never seen abroad by night or day. / ... / Showed ghastly in the moonlight: ... / ... / ...in military garb, ... / ... / A stately air... / ... / Concise in answer; solemn and sublime. (Book IV, 405-73).

²⁵ "...a mingled sense / Of fear and sorrow. ... / ... / Fixed to his place, ... / Sent forth a murmuring voice of dead complaint, / ... / a stately air of mild indifference, / He told in simple voice a soldier's tale / ... / And now he was travelling to his native home. / ... / in all he said / ... / ...a tone / Of weakness and indifference, as of one / Remembering the importance of his theme / But feeling it no longer." (Book IV, 420-478).

²⁶ "The word, Imagination, has been overstrained, from impulses honourable to mankind, to meet the demands of a faculty which is perhaps the noblest of our nature. In the instance of Taste, the process has been reversed; and from the prevalence of dispositions once injurious and discreditable, being no other than the selfishness which is the child of apathy, –

writers irresponsibly meet the new readership's demands by producing best-sellers which constitute the new trends of 'popular culture'²⁷. To this, the 'democratic elitist' poet counterposes the pact between the 'elected' writer and reader, whose seal accounts for the text's fulfilment, obviously possible only on the base of shared values and intellectual preparation. Wordsworth's ideal readership, the 'chosen few', the true people, is overcharged with the sacred investment of rescuing the spirit of writing, the writer's thought, from the grave of language.

The soldier's episode sketches this idea by bringing together the historical context of the British nation (with its growing economic Empire) and its effects on literary production, performed by the ghastly, exhausted soldier, whose moribund state can only be redressed by sensitive, accurate reception – the sympathetic protagonist who gets involved in the soldier's story and present condition. Their togetherness culminates in an astonishing sacred silence. This is sanctioned by the man's adaptation of that passage in the *Gospel* which tells of the people passing by Jesus' Cross with indifference or derision, implying that, in reverse, the passer-by's serious hearing of his story has made it significant: "*Together on we passed / In silence ... / ... / He said, 'My trust is in the God of Heaven, / And in the eye of him that passes me!'*" (405-95)²⁸. To see to what extent re-

which as Nations decline in productive and creative power, makes them value themselves upon a presumed refinement of judging. (...) Away, then, with the senseless iteration of the word, *popular*, applied to new works in poetry, as if there were no test of excellence in this first of the fine arts but that all men should run after its productions, as if urged by an appetite, or constrained by a spell!", W.W., *Essay Supplementary to the Preface 1815*, in *W.L.C.*, cit., pp. 210-12.

²⁷ "But the profound and the exquisite in feeling, the lofty and universal in thought and imagination; or, in ordinary language, the pathetic and the sublime; – are neither of them, accurately speaking, objects of a faculty which could ever without a sinking in the spirit of Nations have been designated by the metaphor – *Taste*. And why? Because without the exertion of a co-operative power in the mind of the Reader, there can be no adequate sympathy with either of these emotions: without this auxiliary impulse, elevated of profound passion cannot exist. Passion, it must be observed, is derived from a words which signifies suffering; but the connection which suffering has with effort, with exertion, and action, is immediate and inseparable. *Ibidem*, p. 211.

²⁸ The soldier's last words reverse those in Matthew, XXVII,39-43, referred to the reviling passers by under Christ's Cross: "And *they that passed*

ception is 'significant', we should add that the above-said episode embodies a main function in Wordsworth's 'epitaphic' writing itself, in which language is of worth only when it 'incarnates' the spirit it refers to, a sublime wholeness lying beyond and behind the signifiers and to which words tend²⁹.

III.

Book V starts bemoaning the ephemeral nature of poetic works, either destroyed by accidental events or forgotten; it develops the reasons of such precariousness through the enigmatic dream-story of the Arab and its related paragraphs; to finally arrive at the opposite consideration of the permanent power intrinsic in books.

The first paragraph (1-48) moulds the circumstance of Hamlet's decision of printing his father's revenge in the 'table of his memory' from where he wipes out all the useless records, to lament the lack of a proper element to preserve the spirit of literary works. Such spirit, whose manifestation is extraordinary and even doubted in *Hamlet* ("no *spirit* dare stir *abroad*", I,i,166), is in *Prelude* a matter of course: "... Oh! Why hath not the mind / Some elements to stamp her image on / ... / Why, gifted with such powers to send *abroad* / Her *spirit*, must it lodge in shrines so frail? (44-8).

The second paragraph (49-139), telling the dream-story of the Arab, is a first development of the drama. The Arab, an "errant knight" (59), appearing in "sundry *seasons*" (54), in a "desert" (72) or "waste" (85), shares all these details with the ghost except that in *Prelude* it is the protagonist to ask him, uselessly, permission to follow him ("To *lead* me through the desert", 83). In *Hamlet* the ghost is an "extravagant and *erring* spirit" (I,i,159) who walks the night "In the dead *waste*" (I,i,198), until he reveals his secret to Hamlet ("Whither wilt thou *lead* me?", I,i,1); "season", as a noun, refers to the time

by reviled him ... He *trusted in God*; let him deliver him now ... for his said I am the Son of God".

²⁹ "Words are too awful an instrument for good and evil to be trifled with: They hold above all other external powers a dominion over thoughts. If words be not (recurring to a metaphor before used) an *incarnation* of the thought but only a clothing for it, then surely will they prove an ill gift". *Essay Upon Epitaphs III*, in *W.L.C.*, cit., p. 154.

of his appearance, while as a verb, it indicates the emotions it raises in others³⁰. The Arab's gesture of looking backwards while proceeding on his way ("he looked often *backward*", 119), reminds us of Hamlet's esteem of the role of memory ("if like a crab you could go *backward*", II,ii,203-4, "Looking *before and after*", IV,iv,37). This latter line is quoted in Wordsworth's *Preface to Lyrical Ballads*, where he explicitly declares that what Shakespeare, and Hamlet, say in more general terms, he considers in literary concerns ("Emphatically may it be said of the Poet, as Shakespeare has said of man")³¹.

The crab-like procedure, the Janus-faceted sight, is the trademark of the poem which performs it through endless modulation of the same features, creating the effect of the amplification of one idea through the lines, an almost tautological use of the same terms which compels the reader to reflect on its previous uses. Such art of memory seems to have replaced full knowledge, the totality of sense and its objective correlation to fixed forms, as still intended in Shakespeare's play.

In the next paragraph (140-65), the subject confesses that he too has sometimes seen that "phantom" (141), meaning the Arab previously seen by a fellow-friend, but to "*have scarcely pitied him*" (149). This claim fulfils the ghost's request to Hamlet ("*Pity me not, but lend thy serious bearing*", I,v,5) indicating his Hamlet-like will to follow the path of remembrance in the direction of the revitalisation of the verse of Shakespeare and Milton ("Shakespeare and Milton, labourers divine!", 165)³².

The 'Winander Boy' and the 'drowned man' episodes exemplify the ways death can be revitalised by spiritual correspondence and by the imagination. The Winander Boy's intercourse with nature, his grasp of the everlasting through earthly experience, is formulated by alluding to the secret bond between Hamlet and the sentinel who have witnessed the ghost's manifestation, and, by opposition, to Ofelia's drowning. The

³⁰ "Gainst that *season* comes (I,i,163), "*season* your admiration (I,ii,192), "draws near the *season*" (I,iv,8).

³¹ "Emphatically may it be said of the Poet, as Shakespeare hath said of man, 'that he looks before and after'. *Preface to Lyrical Ballads*, in *W.L.C.*, cit., p. 81.

³² "... thought that, in the blind and awful lair / Of such a madness, reason did lie couched. / ... / Could share the maniac's anxiousness, could go / Upon like errand (151, 160-1).

Winander Boy communicates with the other world, through a language which aspires to the full meaning of silence ("with *finger interwoven, ... / ... to his mouth*" (395-6), to a total reception of reality ("the visible scene / Would enter unaware into his mind, / With all its solemn imagery, ... / ...received / Into the bosom of the steady lake", 409-13). By his grave, the subject, who had shared the boy's experience, does not mourn his absence but enjoys his company ("A full half hour *together* I have stood / *Mute*, looking at the grave in which he lies", 421-22). To the sentinels Hamlet says twice "Let us go in *together*" (I,v,195, 198) speaking also literally when he 'prays' them to keep silent over the manifestation of the ghost ("And still your *fingers on your lips, I pray*", I,v,195). Such requests emulate Jesus' to his disciples, following the principle that only muteness can properly hold too large and transcendental a meaning³³.

The following 'drowned man' episode contrasts with the former, as it emphatically points out the "garments" (461, 467) left behind by the dead man, now a floating corpse, which call for the comparison with the sublime sense of wholeness which the Winander Boy has left to his friend. The repetition of 'garments', as linked to the lake, recalls Ofelia ("her *garments, ... / Pull'd the poor wretch ... / To muddy death*", IV,vii,180-82) (as noticed above), but also refers to the vacuity of the body when hollowed of its soul, of words when are but empty vestments.

The following paragraphs are profuse with scattered synecdochic items taken from *Hamlet*. For instance, the reference to "those open fields, which, shaped *like ears, / Make green peninsulas on Eastwaite's Lake*" (457-58), are associated to "book left *open*" and both to the remote figure of the father (may be of his death), which, only hinted at in the poem, comes in the foreground when one realises the echo from *Hamlet* resounding through the lines. "...when to my father's house / Returning at the holidays, I found / That golden store of *books* which I had left / *Open ... / ... / When, armed* with rod and line we went *abroad / For a whole day together*" (501-508).

³³ "See that no man know it", "than charges he his disciples that they should tell no man that he was Jesus the Christ", "tell the vision to no man" (Matthew, IX,30; XVI,20; XVII,9).

Materialised into a reflected yet vivid scene, the paternal figure immediately expands disappearing in mid-air, to serve the abstract sense of mystery, the sublime perception of the infinite. A naturalised "*gracious spirit*" acquired from *Hamlet* ("what would your *gracious* / figure?", III,iv,104-105), the father is the assertive force which inhabits nature and not least of all words (619-29), opening the protagonist's 'ears' to the sound of the profoundest of meanings which he finds in verse ("My *ears* began to *open* to the charm / Of words, 577-78).

IV.

Book XI opens by the claim that the poem, in spite of its initial wish to enjoy its 'freedom', has in fact been 'a recluse' (!) having lingered on descriptions of "Man's unhappiness and guilt" (1) – "Not with these began / Our song, and not with these our song must end" (7-8). But this is only a half-truth, since the protagonist has been a 'fallen Adam' from the beginning of *Book I* and until now has been travelling across his life's events in search of 'salvation' – an appropriate form to express his memories of those occurrences and customs which constitute "the infection of the age" (156). Within the drama of his contemporary times, in contrast with its institutions and political actions, he, who has remained a 'captive' throughout, has always refused to be either committed to or to judge its 'lawful crimes' ("I felt and nothing else; *I did not judge*, / I never thought of *judging*", 237-8). Instead, he has drawn attention to the manifestation of the spirit, as the only valuable experience: "O Soul Of Nature!... / ... / That *marched* and *countermarched* about the hills / In *glorious apparition*, now all *eye* / And now all *ear*; but ever with the *heart* / Employed and the *majestic* intellect" (138, 142-5)³⁴. Narrator and protagonist have assumed a Hamlet-like position, while the text has continued to be fashioned accordingly. Here, in particular, the text elaborates and adapts the central metaphor of the 'violation of

³⁴ Each term in italics above has a correspondence recurrence in *Hamlet*: "In which the *majesty* of buried Denmark / Did sometimes *march*" (I,ii,51-2), "*Appears* before them and with *solemn march* (I,ii,201), "That If again this *apparition* come" (I, i, 32), "This *apparition* comes (I,ii,211), "being so *majestic*" (I,i,148).

the King's ear', that original sin against divine laws which is redressed through Hamlet's language and conduct, whose ultimate meaning is rooted in the *Gospel*³⁵.

The theme of 'law and judgement' underlying the play, forms the most crucial passage of *Book XI*, that of the so-called *spots of time* marking the turning-point of the poem, since they 'fix' the 'laws' of this verse-autobiography. Their function is, like Hamlet's sacrifice, to wash away the original sin which would have doomed man to mortality and the poem to the misery of illegitimate language. The deepest significance of the two *spots of time* is to be found by reading them with their removed hamletic association, the 'graveyard scene'. The echo between the two emerges more by the reflection of the play's underlying meaning on the poem, where it also remains a latent allusion, than from more a direct confrontation of their outward features.

The first *spot of time* is composed of the remains of a 'gibbet' ("where, in former times / A murderer has been hung in iron chains", 289-90), of the 'characters' of his name carved underneath it – whose legibility is assured "from *year to year*", / By superstition of the neighbourhood" (296-97) so that those 'letters' enter the people's speech and uses – and of three further features which the child sees while leaving the spot: a 'pool', a 'beacon' and a 'woman whose garments are tossed by the wind'.

Hamlet's graveyard scene – implanted in the fool grave-digger's reasoning about Christian burials as denied to suicides according to the 'law' and the 'Scripture', yet making amend to aristocratic self-hanging and self-drowning, together with his ongoing dealing with 'skulls' – indirectly reconstructs the Golgotha, whose meaning is 'a place of skulls'. Here Jesus'

³⁵ In the play 'hearing' may have a virtuous and a vicious sense. True 'hearing' characterises the just: Hamlet and Horace, the ghost and Hamlet, the language of the play within the play. Perverted 'hearing' pertains the evil characters and seems to stem from the King's murder. The importance of true 'hearing' is again to be found in Jesus' sayings in the *Gospel*: "He that hath *ears to bear*, let him *hear*" (Matthew XI,15). The following passage particularly fits the context of the play: "For these people's heart is waxed gross, and their *ears* are dull of *hearing*, and their *eyes* they have closed; lest at any time they should see with their *eyes*, and *hear with their ears*, and should understand with their heart, and should be converted, and I should heal them" (Matthew, XIII, 15).

message, which led him to his sacrifice, a 'self hanging', was judged and punished according to the official law; on the Cross, cubic 'letters' mocked his identity, and his 'garments' were 'tossed' and divided among his enemies³⁶. From this dreadful scene, which Hamlet sees behind the play, he picks up the only fragments of hope when he asks Horatio: "Is not parchment made of sheepskins?" (I,i,112), to point out the original, redeeming value of words in the Christian tradition, their being the emblem of the defeat of death and of personal sacrifice. The 'pool', the 'beacon' and the 'woman in the wind' (313-16), also allude to the sacred text: the healing pool of Bethesda where men are made 'whole', the mount of Olives where Jesus absolves the adulterous woman and where he, 'the light of life', introduces the law of consciousness, based on the truth of self-judgement and self-record³⁷.

The link of the second *spot of time* with *Hamlet* has been pointed out by Jonathan Wordsworth (see footnote 3) who sees in Wordsworth's phrase, defining the protagonist's vision of his father, "in such indisputable shapes" (382), the echo of Hamlet's definition of the ghost as "questionable shape" (I,iv,43). I

³⁶ "And when they were come onto a place called Golgotha, that is to say *a place of skull*. (...) they crucified him, and parted his *garments*, casting lots. (...) And set up over his head *his accusation written*, THIS IS JESUS THE KING OF THE JEWS. (...) And they that *passed by* reviled him, wagging their heads (...) He *trusted in God*; let him deliver him now. (Matthew, 27, 33-43). My italics. In the *Gospel of Luke* is specified that "a *superscription* also was written over him in *letters* of Greek, and Latin, and Hebrew", (Luke, 23, 38). My italics.

³⁷ "Now there is at Jerusalem by the sheep market *a pool*, which is called in the Hebrew tongue Bethesda, having five porches (...) an angel went down at a certain season into *the pool*, and troubled the water: whosoever then first after the troubling of the water stepped in was made whole of whatever disease he had" (John, 5,2-4). My italics.

"Jesus went into *the mount of Olives* (...) Jesus stooped down and with his fingers *wrote on the ground*, (...) And again he stooped down, and *wrote on the ground*. And they which heard it being *convicted by their own conscience*, went out one by one (...) and Jesus was left *alone*, and the *woman standing in the midst* (...) The Pharisees therefore said unto him, Thou bearest *record of thyself*; thy record is not true. Jesus answered and said unto them, Though I bear *record of myself*, yet *my record* is true: for I know whence I came and whither I go; but ye canst tell whence I come and whither I go. Ye *judge* after the flesh; I *judge* no man. And yet if I *judge*, my *judgement* is true: for I am not alone, but I and the Father that sent me. It is also *written in your law*, that the *testimony* of two men is true. I am one that *bear witness of myself*, and the Father that sent me *beareth witness of me*". (John, 8,1-18).

hope the reason why the spirit from 'questionable' becomes 'indisputable', is explained by what has been said above. In addition, it is worth noticing that 'the encounter' takes place around Christmas-time in both texts and that, being this the time of Wordsworth's father's actual death, the author's biography has made the event more symbolic by its literary connection³⁸.

In his *Essay Supplementary to the Preface of 1815*, Wordsworth considers poetry and religion as having the same task of linking man to God and man's flesh to his spirit, by the embodiment of transcendence into their specific element³⁹. The understanding of the conjunction of the part to the whole, he sees as crucial also for the reader, having the responsibility of interpreting and actualising the message⁴⁰. Strikingly, the way he shakes his reader sounds just like the ghost's entreaty to Hamlet, and like Jesus' claim to his disciples, to 'remember' and follow his cause⁴¹. The encounter between the ghost and Hamlet, father and son, spirit and word, poet and reader, seems to be founded on a universalistic premise and aim, while affirming, in a paradox, the utmost importance of individuality

³⁸ *Prelude*: "One Christmas-time, / The day before the holiday began" (346-7); *Hamlet*: "Some say that ever 'gainst that season comes / Wherein our Saviour's birth is celebrated, / ... / ... no spirit dare stir abroad, / ... / So hallow'd and so gracious is that time." (I,i,163-69).

³⁹ "The commerce between Man and his Maker cannot be carried on but by a process where much is represented in little, and the Infinite Being accommodates himself to a finite capacity. (...) religion – whose element is infinitude, and whose ultimate trust is the supreme of things, submitting herself to circumscription, and reconciled to substitutions; and poetry – ethereal and transcendent, yet incapable to sustain her existence without sensuous incarnation", W.W., *Essay Supplementary to the Preface 1815*, in W.L.C., cit., p. 195.

⁴⁰ "Whither shall we turn for that unity of qualifications which must necessarily exist before the decision of a critic can be of absolute value?", *Ibidem*, p. 196.

⁴¹ "Remember, also, that the medium through which in poetry, the heart is to be affected, is language; a thing subject to endless fluctuations and arbitrary associations. The genius of the poet melts these down for his purpose; but they retain their shape and quality to him who is not capable of exerting, within his own mind, a corresponding energy.", *ibidem*, p. 212, my italics. The same passage of the *Gospel of John* which (as said in the note above) plays a consistent part in *Hamlet*, reads: "Remember the word that I said unto you. The servant is not greater than his lord. If they have persecuted me, they will also persecute you; if they have kept my saying, they will keep yours also." (John, 15,20 [my italics]).

and self-commitment – “That from thyself it is that thou must give, / Else never canst receive” (333-34)⁴².

Conclusions

The episodes contained in *Book I, IV, V* and *XI* of the 1805 *Prelude*, were all part of the original shorter version of the poem, dated 1799, and none of them reports significant changes in *Prelude's* latest version of 1850 (the first to be published)⁴³. In a work which remained under revision until its author's death, this testifies that the episodes' consequential order as well as their intrinsic link with *Hamlet* have been considered significant throughout.

In fact, the set of words and semantic dialectics taken from Shakespeare's play, assure an adequate yet invisible superstructure for Wordsworth's very discreet supernaturalism based on the everyday, on the extraordinary as contained in the customary and the average. The 'new Hamlet' sneaks in from in-between the lines of Wordsworth's criticism: in the poet who frees verse from all rhetorical encumbrances, who aims at directness of speech, at opening up to common language and topics; but also in the purist, dogmatist, absolute critic abhorring the venality of the contemporary trends and the light fruition of literary works. Especially in his remarks on verse-practice, one finds, indirectly, his self-justification for the use of Shakespeare's text. In *Preface to Lyrical Ballads* he approves of a poetic effect he calls 'similarity in difference' whereby the

⁴² “Wherever the instinctive wisdom of antiquity and her heroic passion uniting, in the heart of the poet, with the meditative wisdom of later ages, have produced that accord of sublimated humanity, which is at once a history of the remote past and a prophetic enunciation of the remotest future, *there*, the poet must reconcile himself for a season to few and scattered hearers”, W.W., *Essay Supplementary to the Preface 1815*, in *W.L.C.*, cit., p. 213.

“In spite of different soil and climate, of language and manners, of laws and customs, in spite of things silently gone out of mind and things violently destroyed, the poet binds together by passion and knowledge the vast empire of human society, as it is spread over the whole earth, and over time.” W.W., *Preface to Lyrical Ballads*, in *W.L.C.*, cit., p. 81.

⁴³ The 1799-*Prelude* has been the last one to be published in 1973, the 1805-*Prelude* was published in 1926 and the 1850-*Prelude* was the first to be known in 1850, the year of its author's death.

recognition of traditional features in a line or composition may be a 'source of excitement'⁴⁴. Similarly, in *Preface of 1815* he distinguishes the use of the 'comparison' as made by Fancy or the Imagination; in the latter case 'likeness' is founded on 'reflection' of the original traits themselves engendering new, different associations⁴⁵. In *Essay Supplementary to the Preface of 1815* Wordsworth justifies language- or image-borrowing by saying that, at loss of proper formulae or aware of one's inferiority in a due context, a poet may become a "translator" and consistently transfer and transform another poet's language and message into one's own⁴⁶.

In addition, there are some circumstances to be considered which might have favoured Wordsworth's employment of the play's language. Firstly, the interest in Shakespeare's works' possible biographical references which spread in Wordsworth's age and which he was surely well acquainted with, which saw the reflection of his author in Hamlet-character⁴⁷. In this respect, Harold Bloom has recently seen *Hamlet* as Shakespeare's dramatic autobiography which the poet patterned around the death of his son Hamnet and then of his own father, which would account for the play's unique elegiac tone – a hypothesis which of course reminds one of Wordsworth's infinite revision of the also elegiac *Prelude*⁴⁸. Secondly, *Hamlet* sanc-

⁴⁴ Among the chief causes of pleasure in a poem is that "which the mind derives from the perception of similitude in dissimilitude. This principle is the great spring of the activity of our minds, and their chief feeder." *Preface to Lyrical Ballads*, in *W.L.C.*, cit., p. 85.

⁴⁵ "When Imagination frames a comparison, it does not strike on the first presentation, a sense of the truth of the likeness, from the moment that it is perceived, grows – and continues to grow – upon the mind; the resemblance depending less upon outline of form and feature, than upon expression and effect; less upon casual and outstanding, than upon inherent and internal, properties: moreover, the images invariably modify each other. *Preface of 1815*, in *W.L.C.*, cit., p. 185.

⁴⁶ "As it is impossible for the Poet to produce upon all occasions language as exquisitely fitted for the passion as that which the real passion itself suggests, it is proper that he should consider himself as in the situation of a translator, who deems himself justified when he substitutes excellences of another kind for those which are unattainable by him; and endeavours occasionally to surpass his original, in order to make some amends for the general inferiority to which he feels that he must submit". *Preface to Lyrical Ballads*, *W.L.C.*, cit., p. 79.

⁴⁷ See M.H. ABRAMS, *The Mirror and the Lamp*, Oxford U.P., 1953, pp. 244-49.

⁴⁸ According to Harold Bloom, and contrarily to what most critics af-

tions the entrance of individual consciousness in literary tradition, together with the questioning of the individual's relationship to established codes, such as law and history. Third and last, but not least, the circumstances of the King's death and the son's following drama, strike the very personal note in Wordsworth's life of his father's sudden death "by dropsy" literally an 'accumulation of fluid in cavities', as his two most recent biographers testify⁴⁹.

In all these respects, *Prelude's* actualisation of Shakespeare's play extends the drama of the growing gap between the venerated tradition and the individual talent well into the 19th century, also signalling the counter-move of the individual reshaping of tradition according to his story and biographical concerns. This journey from 'the individual talent' back to 'Tradition', its biblical echo included, has engaged writers up to our days, Eliot being an emblematic case in point, whose poetry's relationship with *Hamlet*, and by negative contrast, with Wordsworth's poetics, would deserve closer investigation⁵⁰. More

firm, Shakespeare was the author of the *Ur-Hamlet*, began at least as early as 1585 since Shakespeare names his son 'Hamnet' in that year, "presumably with some reference to the Danish hero". The deep, later version of the play is due, for Bloom, to Shakespeare's will "to make a revisionary return to his own origins as a dramatist, perhaps is commemoration of his son Hamnet's death. There is a profoundly elegiac temper to the matured *Hamlet*, which may have received its final revisions after the death of Shakespeare's father, in September 1601. (...) The mystery of Hamlet, and of *Hamlet*, turns upon mourning as a mode of revisionism, and possibly upon revision itself as a kind of mourning for Shakespeare's own earlier self." Harold Bloom, "Hamlet", *Shakespeare*, cit., pp. 399-400.

⁴⁹ Wordsworth's father died prematurely on 30 December when he was 42 from 'dropsy', meaning accumulation of fluid in cavities. See S. GILL, *William Wordsworth, A life*, Oxford U.P., 1990, p. 33 and note 89.

⁵⁰ "To divert interest from the poet to the poetry is a laudable aim: for it would conduce to a juster estimation of actual poetry, good and bad. There are many people who appreciate the expression of sincere emotion in verse, and there is a smaller number of people who can appreciate technical excellence. But very few know when there is a expression of *significant* emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet. The emotion in art is impersonal. T.S. ELIOT, "*Tradition and the Individual Talent*", in *The Sacred Wood*, p. 59. That these considerations have some connection with Wordsworth's poetics is clear by the fact that in the previous paragraph Eliot quotes Wordsworth's definition of poetry as "emotion recollected in tranquillity" as "inexact", notably contesting the use of the terms 'emotion', 'recollection' and 'tranquillity'. *Ibid.*, p. 58. His misunderstanding of Wordsworth's poetic results the more macroscopic since in closing his essay Eliot paraphrases Wordsworth's poetic of memory:

recently, Derek Walcott's autobiography *Another Life* 'reads' *Prelude* and gets involved specifically in *Prelude's* own reading of *Hamlet*, led into it also by the biographical event of the author's father's death from mastoiditis, an 'ear infection'⁵¹.

The *Hamlet-Prelude* line, we conclude, has gone a long way into the 20th century. Its characterising trait is not the interweaving of life-story and fiction, but rather, the interlocking of several outstanding autobiographical works which meet also 'by biographical coincidences'. By it the frontier separating the man from the literary persona and subjectivity from objective truth, has been largely bypassed. However, as perhaps was predictable, this is hardly innovative, since such originality stems from the desire for legitimacy and for the connection with origins. As has been recently noticed, often the revolutionary vein pulses in the most conservative heads⁵². Within the Hebrew-Christian tradition, both *Hamlet* and *Prelude*, as well as *Prelude's* reading of *Hamlet* tell us that after all there is nothing new under the sun. And this seems to be exactly what Shakespeare and Wordsworth wanted.

"[the poet] is not likely to know what is to be done unless he lives in what is not merely the present, but the present moment of the past, unless he is conscious, not of what is dead, but of what is already living". *Ibid.*, p. 59.

⁵¹ In speaking of the poet's father's early death, Bruce King affirms that "As Warwick died from an infected ear the Hamlet parallel seemed especially appropriate. That Warwick died on Shakespeare's birthday was another reason for Derek to see himself as heir of his father's 'Will'". BRUCE KING, *Derek Walcott, A Caribbean Life*, Oxford U.P., 2000, p. 20.

⁵² In commenting T.S. Eliot's poetic parable, Michael Schmidt affirms that "The great innovations – often the works of conservative imaginations – generally occur in our literature in the elegiac mode and spread out form there. (...) Adjustments of form, of surface, protect the deeper dispositions and divisions of a culture. MICHAEL SCHMIDT, *Lives of the Poets*, Phoenix London, 1999, pp. 677-78.

ABSTRACT

This article focuses on the crucial role Shakespeare's *Hamlet* plays in Wordsworth's *Prelude*. It considers such influence by analysing a few salient passages from *Prelude*, where it seems particularly significant and representative. In fact, Hamlet is a pervasive presence in both Wordsworth's poetical work and literary criticism, a reference-point for the romantic poet's aesthetics as a whole.

KEY WORDS

Hamlet. Prelude. Influx.

Anna De Biasio

APPUNTI SUI PRIMI STUDI AMERICANISTICI IN ITALIA:
GUSTAVO STRAFFORELLO E IL SUO
MANUALE DI LETTERATURA AMERICANA (1884)

In una lettera del 14 dicembre 1882 ad Angelo De Gubernatis, Gustavo Strafforello, divulgatore scientifico appartato ma tra i più attivi dell'epoca¹, propone di contribuire con una "Storia della letteratura americana" alla "Storia universale della letteratura" che De Gubernatis sta redigendo in quegli anni. L'opera immaginata da Strafforello dovrebbe comporsi di due volumi; una prima parte centrata sulla "istoria intellettuale generale" dell'America, completa della biografia degli autori e dell'elenco dei loro scritti, verrebbe affiancata da un'antologia di prosa e poesia in traduzione. Strafforello assicura che il lavoro – "per cui h[a] già pronti i materiali" – sarà "compiuto e coscienzioso". Il carteggio non rivela altra traccia di dibattito circa l'opportunità o l'interesse di tale proposta². Due anni più

¹ Tra le sue numerose opere di divulgazione scientifica segnalo: *Storia popolare del progresso materiale negli ultimi cento anni*, Torino, Utet 1851, *La scienza per tutti, ovvero amenità e curiosità scientifiche*, Torino, Paravia 1869, *I fenomeni della vita industriale spiegati al popolo*, Torino, Utet 1870, ecc. Assieme a Emilio Treves Strafforello compilò un monumentale *Dizionario universale di geografia, storia e biografia* (Milano, Treves 1878), e collaborò assiduamente alla stesura del *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Milano, Le Monnier 1879, e ad una sua versione in francese (*Dictionnaire international des écrivains du jour*, Florence, Niccolai 1891), entrambi curati da De Gubernatis. Nel corso degli anni Novanta, Strafforello pubblicò un'opera in più volumi, *La patria. Geografia d'Italia*, Torino, *ivi*; scrisse anche vari trattati di divulgazione morale (*Gli eroi del lavoro proposti all'imitazione del popolo italiano*, Torino, Utet 1872; *La scuola della vita, precetti, esempi, aneddoti*, Firenze, Barbera 1882, ecc.). Per un elenco completo della sua produzione, cfr. *CLIO. Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento (1801-1900)*, Milano, Editrice Bibliografica 1991. Salvo i primi anni di attività giornalistica a Torino, Strafforello (1820-1903) trascorse tutta la sua esistenza a Porto Mauritania (Imperia).

² Della corrispondenza De Gubernatis-Strafforello si conservano solo le

tardi, la pubblicazione in forma autonoma del *Manuale di letteratura americana* presso Hoepli testimonia che il progetto, se pure si realizzò, ne uscì notevolmente ridimensionato. In conformità ai criteri stabiliti dall'editore milanese, il volumetto consta di poco più di cento pagine e si offre come una succinta rassegna – priva della sezione antologica – non solo di poeti e narratori, ma in generale degli “illustri” (scienziati, storici, filosofi, ecc.) americani, dalle origini fino ai primi anni Ottanta.

L'ufficio che la fortunata collana dei “Manuali Hoepli” si proponeva di svolgere è ricordato dallo stesso Ulrico Hoepli nell'esordio di una lettera a De Gubernatis (21.5.1879), che si può leggere come sintesi di una parte importante della sua politica editoriale e insieme come attestazione dei limiti per così dire programmatici entro i quali Strafforello era costretto a muoversi:

Si tratta di far libretti a buon mercato e che vadano fra le mani di tutti [...]. In vista appunto dello scopo filantropico della pubblicazione, si tratta di popolarizzare la scienza; io mi presto allo stampare e diffondere, i signori autori debbono prestarsi allo scrivere. È poi verosimile che il lavoro non debba costare molta fatica a chi è assai versato nella materia poiché non si tratta che di spigolar qua e là le più interessanti nozioni³.

Non stupisce, quindi, che il primo esemplare di storia letteraria americana scritta da un italiano abbia destato scarso interesse presso i critici⁴, nonostante le promesse fatte balenare da

109 lettere di Strafforello (Biblioteca Nazionale di Firenze, fondo De Gubernatis 1870-1893, cass. 119, n° 7), dove non si fa più cenno alla storia della letteratura americana; nessun riferimento all'iniziativa nemmeno nelle lettere che De Gubernatis – con tutta probabilità il tramite tra l'editore e Strafforello – riceve da Ulrico Hoepli. La *Storia universale della letteratura*, di De Gubernatis uscì tra il 1883 e 1885, in 23 volumi, per i tipi della Hoepli.

³ Carteggio Hoepli-De Gubernatis (Biblioteca Nazionale di Firenze, fondo De Gubernatis 1878-1907, cass. 68, n° 94).

⁴ All'inizio del saggio cui deve rifarsi chiunque voglia riprendere la questione delle origini della critica sull'argomento, Agostino Lombardo menziona per la cronaca solo il titolo dell'opera di Strafforello, citando peraltro dallo studio di Sigmund Skard *American Studies in Europe*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1958 (cfr. “La critica italiana sulla letteratura americana”, in *Studi Americani*, 5, 1959, pp. 9-49, p. 9). I saggi a seguire sulla fortuna italiana dei singoli autori apparsi su *Studi Americani* nel corso degli anni Sessanta (a parte dei quali si accennerà in seguito) segnalano invece Strafforello come fonte; oltre ad essi, anche ROLANDO ANZILOTTI (“Bibliografia della fortuna di Washington Irving in Italia”, in *Studi e ricerche di letteratura americana*, Firenze, La Nuova Italia 1968, pp. 15-40, p. 23).

titolo e data di edizione. Il carattere ibrido, sommario e marcatamente valutativo del *Manuale* non poteva consentire che al suo autore venisse accordato il ruolo di raffinato pioniere generalmente riconosciuto al contemporaneo Enrico Nencioni, primo diffusore di una visione della letteratura americana come "barbarie positiva", per semplificare il nucleo di una lettura ricca di sviluppi⁵. Date queste premesse, proporre la tardiva reintegrazione nel canone critico di un'opera oggettivamente modesta appare un'operazione, nella migliore delle ipotesi, poco fruttuosa. Quello che mi propongo di fare è leggere questo documento non come fatto a sé, ma piuttosto, valutandolo in rapporto all'istituzione culturale postunitaria, come una fase dell'attività di promotore-divulgatore che Strafforello svolse all'incirca tra gli anni Sessanta e Novanta⁶: una particolare attenzione alla produzione periodica (articoli, recensioni, traduzioni) fornirà elementi utili per il riesame di un momento significativo nella vicenda dei primi contatti letterari fra Italia e America.

Che Strafforello presti le sue energie al programma di rinnovamento e diffusione della cultura nazionale come geografo, demologo e biografo non esclude, e anzi quasi sottintende, che egli rivesta anche il ruolo di studioso (o intenditore) di letteratura⁷. A ben guardare, al di là della produzione come auto-

⁵ Cfr. LOMBARDO, *op. cit.*, pp. 9-24; Nencioni inserì gli scritti sulla letteratura americana nel volume *Saggi critici di letteratura inglese*, Firenze, Sansoni 1897, che raccoglieva vari suoi interventi apparsi sulla *Nuova Antologia di Scienze, Lettere e Arti*.

⁶ Vistose trasformazioni nell'assetto socio-culturale dell'Italia subito prima e subito dopo l'Unità fanno da sfondo ai lavori di Strafforello: l'emergere, principalmente al nord, di un consistente ceto urbano e il conseguente allargamento del pubblico dei lettori aumentano l'esigenza di informazione, acculturazione e in generale di consumo letterario; a partire dall'Ottanta, soprattutto, il mercato editoriale può concentrarsi sulla ricerca e promozione di nuovi generi per un pubblico di fruitori sufficientemente esteso ed omogeneo: cfr. GIOVANNI RAGONE, "La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana (1845-1925)", in *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi 1983, vol. II, pp. 687-772, in particolare pp. 703-739.

⁷ Uno degli esempi più illustri di poligrafo è proprio Angelo De Gubernatis, indianologo, demologo, fondatore di numerosissime riviste e ricco di contatti con le più importanti figure accademiche e letterarie dell'epoca, sia italiane sia straniere (cfr. *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani 1988; e l'autobiografia di De Gubernatis, *Fibra: pagine di ricordi*, Roma, Forzani 1900, per notizie sugli ambiziosi progetti internazionalistici tipici delle riviste cui anche Strafforello collaborava).

re, negli altri ambiti dove lavora egli emerge soprattutto in questa qualità, proponendosi sul mercato librario e periodico come specialista di letteratura straniera. Traduce e diffonde autori tedeschi (e perfino un russo, Lermontov), ma è alla letteratura inglese che si dedica con maggior impegno e continuità⁸. La sua iniziativa più fortunata come consulente editoriale, si colloca all'inizio degli anni Sessanta, quando Strafforello intuisce la possibilità di rinnovare il filone italiano dell'educazione-formazione importando la trattatistica anglosassone fondata sull'etica del perfezionamento individuale: con la traduzione di *Self-Help* (1859) dello scozzese Samuel Smiles – rassegna di vite eminenti accomunate da inizi difficili, attivismo e perseveranza – inaugura il grande successo popolare di questo genere, a cui si ispireranno le sue stesse opere di divulgazione morale⁹. In modo meno vistoso, in uno scritto del 1857 a metà tra lo studio e la recensione sui *Moderni umoristi inglesi*, Strafforello aveva già dimostrato di guardare alla recente letteratura britannica – in questo caso privilegiandone la tradizione satirica “alta” – in un'ottica didattico-moralistica. Lo *humour* nazionale così come si esprime in Carlyle e in Thackeray viene

⁸ Per il *Dizionario biografico* e il *Dictionnaire international* (cfr. nota 1), De Gubernatis gli affida i profili degli autori tedeschi e inglesi (il filo conduttore delle lettere a quest'ultimo è rappresentato infatti dai riferimenti alla compilazione delle voci); con *L'Italia nei canti dei poeti stranieri* (Torino, Utet 1859), integrando ideali patriottici ed europeistici, Strafforello presenta traduzioni e biografie di lirici tedeschi (con una sezione dedicata ai “poeti americani”, Shelley [!] e Longfellow). Con rassegne di letteratura inglese collaborerà a numerose riviste (tra queste anche *Natura e arte*, che non verrà menzionata in seguito; va ricordato che il direttore della *Rivista europea* e della (*Nuova*) *Rivista contemporanea* era Angelo De Gubernatis).

⁹ SAMUELE SMILES, *Chi si aiuta, Dio l'aiuta*, Milano, Biblioteca Utile 1865. Il libro sarà seguito da altri dello stesso autore (*Vita e lavoro, Il dovere, Il carattere*, ecc.), tutti pubblicati con grande successo di vendite tra il 1870 e il 1896 nelle collane dell'editore fiorentino Barbera; le opere di Strafforello (*Gli eroi del lavoro*, cit., *La scuola della vita*, cit.), che esaltano il valore del successo personale tramite sacrificio e forza di volontà, si rifanno a questo filone (cfr. RAGONE, *op. cit.*, pp. 736-737, anche sulla vitalità della tradizione intellettuale e letteraria della “formazione-riconoscimento” di ascendenza toscana). Che a monte dell'operazione ci sia proprio Strafforello è attestato da una sua ricostruzione leggermente risentita della vicenda editoriale: “E dacché mi si dà il destro dirò – non senza compiacenza – ch'io fui il primo a scovare lo Smiles e a farlo conoscere in Italia. L'editore a cui proposi la traduzione del notissimo *Self-Help* mi rispose: *traducetelo sì, ma [...] forbici!* Quando poi il libro andò a ruba si ravvisò e lo fece integrare” ([*Nuova Rivista contemporanea*, Firenze, 12 febbraio 1888, pp. 567-568).

ammirato per le sue qualità di termometro e correttivo sociale, di reazione contro il mito del progresso materiale e contro le ipocrisie borghesi: come modello, in sostanza, di civiltà (l'obiettivo polemico sono i compatrioti arretrati, soprattutto pubblicitari), simbolo degli anticorpi critici naturalmente insiti nella società inglese¹⁰. L'articolo è interessante perché in esso più chiaramente che altrove convergono quei presupposti – la tensione esterofila, il progressismo temperato da una prospettiva idealistica, i contatti diretti con editoria e stampa straniera – che quasi trent'anni dopo informeranno ancora il *Manuale*.

È lecito quindi supporre che non fosse solo la sete di novità del poligrafo, ma anche la competenza guadagnata nel corso degli anni come anglista a mettere Strafforello sulle tracce delle lettere americane (come del resto accadeva proprio in quel periodo per Enrico Nencioni e come accadrà molto più tardi per la prima generazione degli americanisti): i rapporti con l'Inghilterra garantivano l'accesso a materiale letterario e critico lì veicolato o prodotto¹¹, mentre è molto verosimile che la diffusissima tendenza a considerare le manifestazioni culturali d'oltreoceano come propaggini europee abbia indotto anche Strafforello ad accostarsi alla letteratura americana in quanto "variante" di quella inglese¹².

¹⁰ L'articolo è il primo contributo di Strafforello alla *Rivista contemporanea* di Torino (10 agosto 1857), e un esempio di come l'autore fosse in grado di sostenere un registro di scrittura non semplicemente cronachistico/divulgativo. Colpisce specialmente la puntualità nell'individuare il nucleo del pensiero di Thomas Carlyle (definito "umorista filosofico" in contrapposizione a Thackeray "umorista sociale"): l'isolata opposizione contro utilitarismo e materialismo, la componente antidemocratica, quella mistico-religiosa e il culto eroico. Degno di nota, inoltre, è il tentativo di introdurre in Italia frammenti del dibattito europeo contemporaneo: le risposte dei connazionali (Carlyle come "the Great Censor of the Age"), gli echi sulle riviste francesi, ecc. (pp. 589-594).

¹¹ La prova che Strafforello attingesse all'editoria inglese è fornita dalla già citata lettera del 14-12-82 a De Gubernatis, in cui l'autore accenna all'idea di procurarsi per il lavoro la "*American Literature* di Nichol, [che è] sotto il torchio". L'opera dello scozzese JOHN NICHOL, *American Literature: An Historical Sketch (1620-1880)*, uscì effettivamente nel 1882 (Edinburgh, Black, 472 pp.), ma è difficile, date le differenze di impostazione e mole, stabilire se e in che modo Strafforello ne avesse tratto ispirazione.

¹² Il legame tra letteratura americana e inglese verrà confermato da Strafforello in una recensione del 1888: "Non v'ha studio più interessante e istruttivo di quello della letteratura americana, rassomigliante, ma con le debite differenze nazionali, all'inglese, e che ha una istoria importante e un carattere suo proprio" ([*Nuova*] *Rivista contemporanea*, Firenze, 12 febbraio, p. 568).

Se l'ipotesi derivativa riguarda soprattutto il piano delle fonti e degli strumenti, più di una circostanza poteva concorrere a motivare il progetto di un'indagine autonoma intorno alla storia letteraria d'America. A quanto sembra in parte eterodiretta¹³, l'iniziativa si iscrive nel clima di generalizzato interesse per la narrativa straniera, testimoniato nel secondo Ottocento dalla messe di traduzioni principalmente dal francese, ma anche dal tedesco e dal russo; nello stesso periodo, poi, vedevano la luce vari tentativi di sistemazione storico-tipologica: un esempio vistoso è la già citata "Storia universale" in ventitré volumi di De Gubernatis, ma un po' dappertutto sulle riviste dell'epoca si incontrano prospetti provvisori sui romanzieri o il teatro inglesi, "cenni" sulla narrativa russa, ecc. Considerato che autori maggiori come Benjamin Franklin, Washington Irving, James F. Cooper e Henry W. Longfellow erano largamente tradotti in Italia già nella prima metà del secolo¹⁴, doveva apparire abbastanza plausibile, nell'insieme, l'idea di presentare al pubblico la sintesi di una letteratura più esotica rispetto a quelle menzionate, ma non del tutto sconosciuta.

Tuttavia, più che una risposta a sollecitazioni di ordine letterario – del resto ridimensionate dagli stessi contenuti eterogenei dell'opera – credo che il progetto vada considerato come un risvolto della rinnovata attenzione per gli Stati Uniti come fatto politico, così come emerge da diversi periodici in un arco di tempo che va all'incirca dal 1860 alla fine del secolo. Per accennare solo a due delle riviste cui Strafforello collaborava, la *Rivista contemporanea* di Torino e la *Rassegna nazionale* di Firenze, risaltano per ampiezza (spesso protratti per più numeri) e frequenza (specialmente nel caso della seconda), studi e relazioni su svariati aspetti del costume, dell'economia e delle istituzioni americane, alcuni dei quali firmati da Strafforello

¹³ È lo stesso autore a rivelare un risvolto personale della vicenda in una nota del *Manuale*: "Conoscendomi cultore, da lunghi anni, delle letterature inglese ed americana, il Marsh [George Perkins Marsh, linguista e diplomatico] si degnò entrar con me in corrispondenza letteraria ed ho qui innanzi una sua lettera in cui mi esorta a scrivere un *Compendio della Letteratura Americana* ad uso degli Italiani. Io ho tenuto l'invito ed ho scritto il presente libriccino [...]." (*Manuale di letteratura americana*, Milano, Hoepli 1884, p. 53).

¹⁴ L'ultimo a partire dal 1856-57. Nel corso dell'Ottocento, senza considerare le ristampe, di Franklin circolavano in Italia 13 titoli diversi, di Irving diciassette, di Cooper ventidue; tra raccolte e opere singole, si contano dodici titoli di Longfellow e sette di Poe (cfr. *CLIO*, cit.).

stesso¹⁵. Questi documenti non danno solo prova della persistenza di uno dei maggiori miti risorgimentali¹⁶ nel corso del secondo Ottocento; testimoniano soprattutto – a precisazione di quanto è stato scritto recentemente¹⁷ – come questo mito si fosse ad un certo punto concretizzato in una sorta di dibattito sulle virtù e (talvolta) sui limiti del “modello” americano: uno

¹⁵ *Rivista contemporanea*, Torino, rispettivamente n° 46, agosto 1866 e n° 52, marzo 1868: gli articoli “Istruzione del popolo in America” e “La società negli Stati Uniti d’America”, entrambi firmati da Nicola Gaetani Tamburini, inneggiano ai principi libertari che sono alla base di tutti gli aspetti della vita americana, pubblica e privata. Della *Rassegna nazionale* sono interessanti soprattutto gli anni 1891-93. Nell’articolo-miscellanea “Dall’America del Nord” (16-1-1891), Egisto Rossi tratta della celebrazione delle festività e di recentissimi rapporti sulla demografia, l’economia, e la sanità negli stati e città americane; in un altro articolo dal medesimo titolo del 16-3-1891, Rossi analizza le condizioni dei nativi e le cause della loro insurrezione. Di argomento più strettamente economico è un articolo di U. P. (*sic*) sui “Sistemi americani e sistemi europei” (16-6-1892), che pone il problema dei mezzi per aumentare la produzione italiana. Sono poi numerosi gli scritti che affrontano la “questione democratica”. Il dibattito viene avviato da una recensione (16-8-1890) di Strafforello a *The Makers of Modern Italy: Mazzini, Cavour, Garibaldi* di I.A. Marriott, e prosegue con un articolo di R. MAZZEI, “Di una recente pubblicazione sugli Stati Uniti d’America” (1-3-1892), che contrappone la “falsa democrazia” italiana a quella autentica americana; in un’altra recensione (1-5-1893) a “The Republic as a Form of Government or the Evolution of Democracy” di G. Scott, Strafforello confuta invece – in accordo con Scott, che punta il dito contro materialismo e utilitarismo – la tesi tocquevilliana dell’America come stato modello; in “Origini della costituzione americana” (16-8-1893), Ugo Ogetti traccia un quadro storico del sistema governativo statunitense. Come ho detto, questo materiale rappresenta solo un campione della produzione sull’argomento.

¹⁶ Sul mito risorgimentale dell’America cfr. il volume *Italia e Stati Uniti nell’età del Risorgimento e della guerra civile*, Firenze, La Nuova Italia 1969, che raccoglie gli atti del “II Symposium di Studi Americani” svoltosi all’Università di Firenze nel 1966; sull’evoluzione del modello politico americano nel pensiero dei fautori del Risorgimento e sulle differenze dei diversi approcci, cfr. in particolare JOSEPH ROSSI, “Il mito americano nel pensiero politico del Risorgimento”, pp. 241-260, e SALVO MASTELLONE, “La Costituzione degli Stati Uniti d’America e gli uomini del Risorgimento (1820-1860)”, pp. 261-293.

¹⁷ “L’interesse dell’Italia rimane prevalentemente esotico-letterario. Agli occhi di molti italiani gli Stati Uniti, per tutta la seconda metà del secolo, sono soltanto il paese mitico dei grandi spazi, delle straordinarie risorse economiche, delle gigantesche città [...]. Pochi dimostrano vera attenzione per ciò che accade in quell’immenso paese e si rendono conto che i suoi esperimenti, in politica come in economia, contengono lezioni per il futuro” (SERGIO ROMANO, *Italia e America: i due lati del cannocchiale*, introduzione a *Gli americani e l’Italia*, a cura di Sergio Romano, Milano, Scheiwiller 1993, pp. 11-26, pp. 14-16).

sforzo di riflessione, da parte di un paese da poco unificato, oscillante tra richiami espliciti e sottintesi alla situazione italiana, che tendenzialmente si basava su materiale aggiornato (rilevamenti statistici o testi di coeva pubblicazione americana) e che poteva contare su un certo grado di diffusione, essendo il pubblico delle riviste dell'epoca composto non da specialisti – sociologi o politologi – ma dalle persone colte in generale.

In questo contesto sembra dunque inserirsi il *Manuale*, il cui fine ancora di tipo etnologico-celebrativo è dichiarato fin dalla “Prefazione”. L'anno in cui viene pubblicato, il 1884, viene quasi a coincidere con il centenario dell'indipendenza statunitense, mentre l'esigenza di illustrare il maggior numero di conquiste in ambito intellettuale dell'“impero che, forse e senza forse, sarà, alla fine del secolo, il primo del mondo”¹⁸, spiega la compresenza di discipline diverse sotto la stessa definizione inclusiva di “letteratura”. Il materiale ha un ordinamento compilativo piuttosto rigido, in cui lo spazio assegnato ad autori e opere varia a seconda di una combinazione di fattori: la risonanza registrata all'estero o in patria, il gusto personale, o anche la possibilità o meno di avere approfondito un'opinione di prima mano; un accentuarsi, ad esempio, di schematicità e piattezza nel discorso rivela probabilmente come in difetto di competenza l'autore si affidasse a proutari americani tipo *The American Men of Letters* o *The Prose Writers of America* (citati come fonti nel testo stesso), o il *Men of the Times* di Routledge (delle cui ristampe sollecita frequentemente l'acquisto nelle lettere a De Gubernatis)¹⁹. In generale, differenze e discriminazioni tendono ad essere livellate dai toni entusiastici alla “Manifest Destiny”, che in alcuni casi si espandono in vere e proprie parentesi oratorie, in arringhe accorate quanto generiche dove all'elogio dell'America fa da contrappunto l'amarezza per il torpore o la degenerazione delle lettere

¹⁸ *Manuale*, cit., p. x. Da qui in poi le citazioni tratte dal *Manuale* appariranno nel corpo del testo con l'indicazione dei numeri di pagina.

¹⁹ Nel IV volume bibliografico della *Storia Letteraria degli Stati Uniti* [1946] (a cura di Robert Spiller *et alii*, Milano, Il Saggiatore 1963), *The Prose Writers of America* di Rufus W. Griswold (Filadelfia 1847), come il precedente dello stesso autore, *The Poets and Poetry of America, to the Middle of the Nineteenth Century* (Filadelfia 1842), viene definito non molto accurato ma ancora utile per la consultazione, “particolarmente per gli scritti degli autori minori” (p. 43). Non ho invece trovato notizia, né qui né altrove, di *The American Men of Letters* di Sauborn né di *Men of the Times* di Routledge.

italiane contemporanee²⁰. Segnali palesi, questi, di come il valore paradigmatico già riconosciuto ad altri aspetti dell'esperienza americana venga applicato anche al campo culturale/letterario; e di come quest'ultimo – all'interno di una prospettiva tutta patriottica e in misura molto minore storica o estetica – diventi a sua volta indice e garante di un'eccellenza civile e morale da imitare. Indicativamente, si potrebbe dire che la tendenza a integrare "ragione civile" e "ragione letteraria", ormai individuata dalla critica come una delle costanti dell'approccio italiano all'America²¹, vede qui un netto prevalere della prima istanza. Resta da stabilire ora quale quadro di autori la sintesi di Strafforello evidenzia, tentando di verificare, attraverso una parallela ricognizione di quanto in altre sedi lui o altri scrivevano (e traducevano), in che modo il discorso, più o meno implicito, sull'"americanità" di poeti e narratori si intrecci alle coordinate ideologico-culturali sin qui abbozzate.

Dalla lettura del capitolo "Poeti e poetesse" risulta subito chiaro come la rassegna abbia privilegiato una produzione recente e, all'interno di questa, fortune effimere. Se si escludono Henry W. Longfellow, William C. Bryant e John G. Whittier, i nomi di Richard H. Dana senior, Fitz-Green Halleck, Charles Sprague, Oliver W. Holmes, ecc. – meglio noti sotto l'etichetta collettiva di "Fireside Poets" o "Schoolroom Poets" – difficilmente oggi trovano spazio nelle antologie e storie letterarie

²⁰ Per esprimere la propria ammirazione di fronte alla ricchezza della produzione letteraria americana, e per contrapporre l'Europa all'America, Strafforello fa generalmente ricorso alla trita metafora romantica delle età biologiche: "Io non so tenermi ch'io non esprima la mia meraviglia a tanta esuberanza d'ispirazione poetica in un popolo così positivo, così *âpre au gain* [...]. Ma è un popolo giovane, e nella gioventù fiorisce sempre l'età dell'oro della poesia; mentre nelle vecchie e caduche razze europee la poesia va degenerando ogni di più nello scetticismo del pensiero, nella lubricità delle immagini e nel manierismo del linguaggio e del metro" (*Manuale*, cit., p. 33); "Dove sono i nostri ... vo' dire, i nostri *grandi scrittori viventi?* [...]. Ma che una Nazione bambina, nata, si può dire, da ieri al paragone di noi, sia già superiore a noi è sconsolante. Infatti qual poeta [...] possiamo noi contrapporre al Longfellow, al Bryant? [...] [Dov'è] un romanziere come il Cooper, il Poe, l'Hawthorne, l'Howells, il James? [...]" (p. 146).

²¹ Sulla componente politica e in generale extraletteraria dell'interesse italiano per la letteratura americana, cfr. AGOSTINO LOMBARDO, "L'America e la cultura letteraria italiana", cit., e "La scoperta della letteratura americana", cit.; relativamente al Novecento, cfr. DOMINIQUE FERNANDEZ, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1969, e NICOLA CARDUCCI, *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni '30*, Manduria, Lacaita 1973.

americane, e solo studi più specifici ne ricostruiscono caratteristiche o ruolo rispetto al canone. Con tutta probabilità, da un lato Strafforello assecondava l'eccellente accoglienza che la già menzionata antologia di Griswold, *The Poets and Poetry of America* (1842), aveva riservato alla prima ondata compatta di poeti nazionali, tutti attivi nella prima metà del secolo e quasi nessuno artista di professione (mentre la concomitante produzione femminile viene ancor più messa in luce come sorprendente fenomeno di progresso sociale)²². Dall'altro, sempre secondo un gusto diffuso al tempo anche in Europa, indicava in William C. Bryant e nell'acclamato Henry W. Longfellow – i “*Dii maiores* del Parnasso americano” (p. 14) – gli esponenti più illustri di tale fioritura. Bryant non è forse un prodigio di originalità, ma “la sua poesia ha una freschezza refrigerante, scevra d'ogni orpello artificiale [...] [che] ci conduce fuori dalle umane dimore, ove ci attrista l'aspetto del vizio [...] e ci fa assaporare la pace profonda che spira dalle grandi scene tranquille della natura” (p. 15); Longfellow, maestro di erudizione, in assoluto il più completo fra i poeti americani e il vero erede della lezione tedesca, “accoppia la verità morale alla bellezza intellettuale” (p. 21), “idealizza la vita reale senza lasciarsi sedurre da astrazioni troppo astruse” (p. 22).

Nell'ultimo quarto dell'Ottocento, il quadro della lirica americana fotografato dal *Manuale* sembra tutto compreso nei confini della poetica consolatoria del “caminetto”, volta a celebrare in metri convenzionali l'effusione misurata del sentimento, le virtù del ritiro campestre e una blanda propaganda politica. Ribadito che l'attenzione è concentrata sulla contemporaneità – l'eredità puritana, che pure i primi bilanci storiografici stranieri cominciavano a vagliare²³, non viene presa in considerazione –

²² Tra le numerose antologie americane pubblicate nel corso dell'Ottocento allo scopo di rendere nota ad una società provinciale l'esistenza di una cultura nazionale, quella curata da Griswold pare fosse la più diffusa e conosciuta, anche a causa delle polemiche suscitate dalla scarsa accuratezza – appunto programmatica – nella selezione del materiale (cfr. THOMAS WORTHAM, “William Cullen Bryant and the Fireside Poets”, in *Columbia Literary History of the United States*, a cura di Emory Elliott, New York, Columbia U.P. 1988, pp. 278-288 e pp. 278-279). Circa la produzione femminile, il rilievo attribuitole dal *Manuale* rispecchiava la fortuna che la lirica scritta da donne – di tema religioso, domestico o personale – godette tra il 1800 e il 1850 (cfr. NINA BAYM, “The Rise of the Woman Author”, in *Columbia Literary History*, cit., pp. 289-305, pp. 296-299).

²³ Lo studio dell'americano M.C. TYLER, *A History of American Literatu-*

, non si può dire che la prospettiva di Strafforello fosse scorretta. Così organizzata, la rassegna coglieva e veicolava l'importante ruolo sociale, la funzione di "riconoscimento" collettivo, che questo genere di arte svolse nell'America indipendente, dove rappresentò per più generazioni l'immagine di una rassicurante cultura nazionale in continuità con la tradizione europea²⁴. Il dato che fa riflettere è piuttosto il seguente: come questo ritratto europeizzante e attardato, che relega in posizioni marginali le punte più avanzate della produzione ottocentesca – a Poe è dedicato un esile paragrafo, Whitman bisogna cercarlo tra gli "Umoristi", Emerson è presente solo come filosofo – entri in contraddizione con quanto lo stesso Strafforello afferma in altre occasioni; il risultato è quello di rivelare incertezze e ambivalenze di fondo che mettono a nudo i limiti di un'ideologia moderatamente riformistica diffusa nel secondo Ottocento sia nella critica sia nella narrativa italiana (ma incertezze che non escludono, come si vedrà, inaspettate aperture).

Nell'apprezzare un autore come Longfellow, Strafforello si dimostra perfettamente allineato sulle posizioni romantico-risorgimentali originariamente espresse nelle *Confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo, e poi riprese con vigore dalla saggistica degli anni Sessanta legata all'ambiente milanese del *Politecnico*²⁵. La comunione tra reale e ideale, la misurata azione riformatrice e moralizzatrice, il rifiuto di ogni forma di eccesso – questi i valori che i seguaci di Nievo auspicavano operanti nella letteratura-modello – sono infatti gli elementi delle liriche su cui viene esplicitamente richiamata l'attenzione. In *Excelsior*, ad esempio, il lettore può godere lo splendore dell'universale "nei pensieri, nei sentimenti, nei desideri e nelle speranze" e, a differenza delle "lubriche dolcinate o degli strilli empi e

re, 1607-1765 (1878), New York 1897, 2 voll., sembra essere il primo ad esaminare con sistematicità la cultura del periodo coloniale (cfr. *Guide bibliografiche. Letteratura inglese e americana*, a cura di Giuseppe Sertoli e Giovanni Cianci, Milano, Garzanti 1989, p. 290). Anche il volume di JOHN NICHOL, *American Literature*, cit., che forse Strafforello conobbe, riservava tutto il secondo capitolo al "Colonial Period" e ai suoi generi letterari.

²⁴ Cfr. THOMAS WORTHAM, "William Cullen Bryant and the Fireside Poets", cit., pp. 280-283.

²⁵ Cfr. ROBERTO BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi 1969, in particolare il capitolo "Le speranze del Risorgimento", pp. 15-52. Tra i primi critici a sostenere la necessità in letteratura di un realismo temperato dall'ideale, Bigazzi indica Eugenio Camerini (p. 22), di cui Strafforello, come si vedrà, fu stretto collaboratore.

satanici” dei “nostri poeti”, assistere ad una “*marsiglies[e]* dell’umanità, della lotta, dell’attività, del progresso, del perfezionamento illimitato” (p. 22)²⁶. Il consenso espresso nel *Manuale* appare però ridimensionato da un profilo meno lusinghiero che Strafforello aveva stilato diversi anni prima per il *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*; alla voce “Longfellow” si legge che l’autore, nonostante il gusto squisito e la nobiltà di idee, “ha manco assolutamente di forza, di originalità e non conosce l’arguzia e l’*humour* proprio di tanti altri poeti americani”²⁷. In sintonia con le ben più articolate riflessioni che Nencioni cominciava ad elaborare proprio allora intorno alla barbara energia della poesia di Whitman²⁸, anche Strafforello si dimostra cosciente dei tratti di novità e specificità di quella letteratura: si tratta di un insieme un po’ vago di caratteristiche che Longfellow non possiede e che vengono invece riscontrate in quegli autori che – lo deduciamo a posteriori – figurano nella sezione “Umoristi” del *Manuale*.

La categoria dello “humour” viene qui utilizzata come termine-contenitore capace di dare conto di esperienze e generi fra loro diversi, ma tutti ugualmente riconosciuti come indigeni (e che in parte Strafforello tentò, indirettamente, di promuovere in Italia): dalla satira di Washington Irving all’umorismo “superiore, raffina[to] ed orna[to] con tutti i fiori della poesia [...], ridondante [...] sempre di un’amabile umanità” (p. 141) di Mark Twain, dalle novelle poetiche e pittoresche di Bret Harte fino ad arrivare – passando attraverso una moltitudine di minori – a Walt Whitman²⁹. Che lo sperimentalismo formale e

²⁶ Longfellow, infatti, figura tra le letture “utili e gradevoli” nell’inchiesta condotta da HOEPLI-FUMAGALLI su *I migliori libri italiani, consigliati da cento illustri contemporanei*, Milano, Hoepli 1892 (cfr. RAGONE, *op. cit.*, p. 742).

²⁷ *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, cit., p. 648.

²⁸ Il primo intervento di Nencioni su Whitman (e anche il primo sull’autore in Italia) apparve su *Fanfulla della Domenica* il 7-12-1879 (il ’79 è anche la data di pubblicazione del *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*); cfr. MARIOLINA MELIADÒ, “La fortuna di Walt Whitman in Italia”, in *Studi Americani*, 7, 1961, pp. 43-76; a p. 52 di questo saggio bibliografico, l’autrice riassume brevemente il giudizio del *Manuale*, sottolineando che, se pure viene intuita la novità, soprattutto formale, della poesia di Whitman, i termini con cui si tenta di definirla “non escono dalla nostra provincia culturale”.

²⁹ Se l’inclusione di Whitman tra gli scrittori umoristici sembra un’iniziativa personale, ovviamente il fenomeno letterario dello “American humor” era già stato classificato dai critici dell’Ottocento, e comprendeva gli autori

contenutistico della poesia di Whitman si situò al limite delle possibilità definitorie di Strafforello lo dimostrano le stesse riserve riguardo alla contestualizzazione (“se non propriamente umoristic[o], sempre però barocc[o] e scapigliat[o]”, p. 144), in relazione a cui “umorismo” sembra esprimere il significato autentico di “percezione di un’incongruità”: un fatto estetico senza precedenti (“nelle sue poesie senza rime [...] regna un realismo nudo e senza esempio, ma che giganteggia nell’idealismo più puro”, p. 145), ma anche una sfida ai quei parametri di misura e decoro che abbiamo già visto in azione (“un cinismo, secondo le nostre idee di decenza, che spesso offende, ma che rasenta il sublime”, p. 145). L’*impasse* costituita da questo eccesso di vitalismo primitivo viene superata – non senza lungimiranza – destinando ad un’età futura la piena attualizzazione del “fenomeno” Whitman; per il momento egli viene dichiarato “il precursore di una nuova epoca classica nella letteratura americana” (p. 145), e la sua grandezza a venire è sancita simbolicamente dalla collocazione a fine trattato.

Sul versante del romanzo, la mancanza di un orientamento interno che segnali filoni e tendenze rende particolarmente confuso un panorama già molto variegato. In mezzo a numerose figure di secondo piano – Richard H. Dana, James K. Paulding, William G. Simms, John P. Kennedy, Robert M. Bird tra gli altri – una direttrice canonica emerge comunque. Brockden Brown, Cooper, Hawthorne e Poe sono indicati come gli autori rappresentativi della narrativa americana, fatto salvo che l’idea, intravista talvolta, che questa assuma forme autonome è più il frutto di una lettura “ipercodificante” che di una reale consa-

citati; cfr. JOHN NICHOL, *op. cit.*, cap. “American Humourists”, pp. 402-448, e la nota bibliografica di CARLA CONSIGLIO, “La fortuna di Mark Twain in Italia”, in *Studi Americani*, 4, 1958, pp. 198-208. A quanto risulta, invece, l’attenzione di Strafforello per gli umoristi americani non si limitava alle pagine del *Manuale*. Già in una lettera del 1874 il poligrafo proponeva a De Gubernatis di pubblicare a puntate sulla “Rivista” (forse la *Rivista europea*) il suo “Attraversare il regno. Fantasie umoristiche di Spiritus Asper”, che definisce “un misto [...] in gran voga in America” di vari autori dalla vena comica - tra cui Mark Twain (il riferimento probabile è a *Innocents Abroad*, 1869) e Bret Harte - “che [lui si] tent[a] ora di trapiantare in Italia”. Non ho potuto reperire l’opera di Strafforello menzionata dal CLIO, *Viaggi umoristici per l’Italia*, Roma, Rossi 1876. Bret Harte cominciò a essere tradotto in italiano a partire dal 1877 (*Racconti californiani*, Milano, Treves), mentre di Twain a fine Ottocento circolava probabilmente solo qualche racconto (“Un matrimonio per telefono. Racconto umoristico di Marco Twaine”, in *Rivista europea*, 16 agosto 1878; Masino e il suo re, Milano 1891).

pevolezza o intenzionalità da parte di Strafforello. Così, del “pioniere” del romanzo Charles Brockden Brown si apprende che “visse in un mondo ideale ed ebbe poca simpatia col reale” (p. 98), giudizio che sembra implicare il principio estetico alla base del *romance* praticato da Brown, il primato dell’immaginazione sul dato realistico; ancor più vicino alle teorie stesse di Brown suona il richiamo “all’unità e consistenza metafisica de’ suoi romanzi [...], evidenti a tutti i lettori famigliari coi fenomeni psicologici”, contro l’accusa di “inverosimiglianze e inconsistenze” (*ibidem*)³⁰. Allo stesso modo, l’ammirazione per il genio analitico di Edgar Allan Poe, riconosciuto qui come maestro del racconto, sposta l’interesse dall’estremismo dei temi (“[i] confini misteriosi dell’umana esperienza, [le] regioni della notte, del delitto, dell’orrore”) alla costruzione narrativa, con intuizioni sottili che non fanno escludere la conoscenza, diretta o mediata, degli “effetti” che Poe teorizzava: “La minutezza dei particolari, la raffinatezza del ragionamento, la proprietà e la potenza del linguaggio [...] soggiogano in modo straordinario il lettore [...]” (p. 117)³¹.

Se di Nathaniel Hawthorne, allora sconosciuto in Italia (ma lo stesso Strafforello comunica a p. 118 del *Manuale* di aver già da tempo tradotto “Rappaccini’s Daughter” per la *Gazzetta di Torino*), vengono forniti solo puntuali riassunti delle trame dei romanzi, l’autore attribuisce l’originalità di James F. Cooper all’uso pionieristico di materiali indigeni: “Lontano da ogni imitazione dei prototipi classici, Cooper descrisse, con straordinaria freschezza, profondità e verità, una natura gigantesca. La sua immensa popolarità all’estero si spiega con ciò ch’egli svolse innanzi agli occhi attoniti del Vecchio Mondo la grandezza fisica e la prosperità materiale del Nuovo Mondo”; e ribadisce come peculiare di Cooper uno dei tratti che in *The Last of the Mohicans* è riferito a più riprese a Hawkeye, l’antintellettualismo: “scrivendo non dai libri, ma dalla natura” (p. 103); in sostanza, “[Cooper] è naturale, egli è originale, egli è *americano avant tout*; e, più di ogni altro suo contemporaneo, contribuì alla formazione di una letteratura realmente nazionale” (p.

³⁰ Cfr. SERGIO PEROSA, *Teorie americane del romanzo: 1800-1900*, Milano, Bompiani 1986, pp. 12-14 e 46-57.

³¹ *Ibidem*, pp. 25-26 e 79-85. Alla data in cui scrive Strafforello, di Poe, tradotto in Italia a partire dal 1858, si erano già occupati Eugenio Camerini, Federico Persico e Gustavo Tirinelli (cfr. ADA GIACCARI, “La fortuna di E. A. Poe in Italia”, in *Studi Americani*, 5, 1959, pp. 91-118).

106)³². Più ancora che a residui di estetica romantica, quest'insistenza sulla natura come fonte primaria tanto dell'esperienza quanto della scrittura, sembra ricondurre alla lezione di Emerson, che Strafforello aveva avuto modo di assimilare.

Ma prima di affrontare in conclusione di discorso l'approccio ad una delle pochissime figure che nel periodo considerato si cercò di far penetrare in Italia, è doveroso accennare al fatto che Strafforello fu forse l'unico tra i suoi contemporanei ad organizzare alcune note attorno a Henry James, autore che, all'opposto, non sarà fruibile nel nostro paese che a Novecento inoltrato. Attento alle novità di stampa e editoria straniera – presso cui James era un nome famoso fin dall'inizio della sua attività –, già nel 1879 Strafforello lo includeva nel *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*³³; nel *Manuale* lo definisce “creatore del romanzo internazionale” e “maestro nel delineare i caratteri e nel concatenare con abilità le situazioni” (p. 124), mentre una recensione del 1888 a *The Princess Casamassima* (1886) e *The Reverberator* (1888) ne mette in luce, tra l'altro, le qualità di fine osservatore del panorama sociale, “la facoltà analitica” e “la lingua nervosa, pieghevole e cesellata maestrevolmente”³⁴. Si tratta di rilievi superficiali circa la continuità della narrativa jamesiana con il romanzo ottocentesco di costume, ma sufficienti a testimoniare come, paradossalmente, la versatilità e il costante aggiornamento del compilatore di enciclopedie rendessero possibile quella valorizzazione dello scrittore che ci si sarebbe attesa – invano – da intellettuali più solidi come Nencioni³⁵. Ci si trova dunque di fronte, con Ja-

³² Ma le consuete riserve e contraddizioni riaffiorano quando Strafforello depreca la carenza in Cooper dell'elemento amoroso e di ritratti femminili convincenti (in realtà elementi innovativi della sua narrativa); o ancor più quando indica in *The Bravo* – di ambientazione italiana, nell'Ottocento il romanzo di Cooper più conosciuto in Italia – la sua opera migliore (cfr., su questo giudizio di Strafforello, anche JAMES WOODRESS, “The Fortunes of Cooper in Italy”, in *Studi Americani*, 11, 1965, pp. 53-76, p. 56).

³³ *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, cit., p. 553-554. La voce (che inverte nome e cognome) è in realtà un elenco della produzione di James come romanziere, critico e pubblicitista, e contiene alcune note biografiche: l'indirizzo della residenza londinese, le frequenti visite in Italia (“per la quale dimostra una vivissima simpatia”). Della stessa natura il breve profilo preparato per il *Dictionnaire international des écrivains du jour*, cit., p. 1233.

³⁴ In *[Nuova] Rivista contemporanea*, Firenze, 1° settembre 1888, pp. 438-439.

³⁵ Cfr. DONATELLA IZZO *Quel mostro bizzarro. Henry James nella cultura italiana, 1887-1987*, Roma, Bulzoni 1988: alle ragioni del silenzio della cul-

mes, ad un esempio di massima distanza tra la qualità del materiale letterario potenzialmente a disposizione di Strafforello (egli riconosce e apprezza la sofisticata arte del romanziere americano) e l'operazione culturale in effetti attuata (la divulgazione scientifica o morale). Una mediazione tra questi due estremi verrà tentata con l'opera di Ralph W. Emerson, scrittore apparentemente più consono al contesto in cui si muove l'autore del *Manuale*: un'ultima verifica attorno a questo caso consentirà di riepilogare e approfondire alcuni degli elementi raccolti finora.

Va detto intanto che la possibilità di una circolazione di Emerson nell'ambito stesso del progetto risorgimentale era stata fatta intravedere dalla curiosità dimostrata da Mazzini per il pensatore americano: una curiosità che non significa mai accordo, dato il carattere fortemente individualistico della dottrina di Emerson. Così infatti viene motivata la divergenza di fini e interessi: "[...] In our own world we stand in need of one who will, like Peter the Hermit, inflame us to the Holy Crusade and appeal to the *collective* influences and inspiring sources, more than to individual self-improvement"³⁶. Le riserve di

tura italiana su James, dalla fine degli anni '80 dell'Ottocento agli anni '30 del Novecento, è dedicata la prima parte di questa monografia, che segnala come unica eccezione due fuggevoli cenni da parte di Nencioni (in articoli usciti su *La Nuova Antologia* rispettivamente nel 1888 e 1889), che pure ebbe contatti personali con James (cfr. in particolare pp. 22-25). In realtà, oltre alle menzioni di Strafforello, tra il 10 e il 16 giugno 1881 uscì sulla *Rivista europea* una traduzione parziale e anonima di *The Portrait of a Lady* (cfr. MAURIZIO ASCARI, "La Ur-Traduzione di *The Portrait of a Lady*", in *Testo a fronte*, 15, 1996, pp. 82-87; il fatto che il fondatore della *Rivista europea* fosse proprio Angelo De Gubernatis è un dettaglio che renderebbe ipotizzabile un ruolo di Strafforello – collaboratore della rivista per la letteratura angloamericana – come consulente o perfino traduttore); sulla fiorentina *Revue internationale* – sempre fondata da De Gubernatis – segnalò due traduzioni in francese: *Les Bostoniens* (10 aprile-25 maggio 1885) e *Une américaine à la recherche d'une situation* (*The Siege of London*, 10-25 giugno 1888: traduzione anonima credo ignorata dalle bibliografie, che precede di 24 anni quella per cui Auguste Monod ottenne l'autorizzazione di Henry James). Cfr. anche gli Atti del Convegno su *Le traduzioni italiane di Henry James*, a cura di Sergio Perosa, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, di prossima pubblicazione. La tesi di Donatella Izzo su un incontro mancato a causa del ritardo di un intero sistema culturale non viene certo scalfita da questi documenti frammentari, vere e proprie eccezioni destinate a rimanere senza seguito.

³⁶ EMMA DETTI, *Margaret Fuller Ossoli e i suoi corrispondenti*, Firenze, Le Monnier 1942, p. 273, cit. in ROLANDO ANZILOTTI, "Emerson in Italia", in *Rivista di letterature moderne e comparate*, marzo 1958, pp. 69-80, p. 70.

Mazzini sono significative, perché virtualmente inaugurano un dibattito sulla “fruibilità” del pensiero emersoniano, che – spostando l’accento alternativamente dalle difficoltà poste dai contenuti a quelle dello stile – ne accompagna il lento e problematico ingresso in Italia³⁷; la posizione di Strafforello illumina alcune questioni di fondo connesse a questa trasmissione.

Da una nota del *Manuale* (p. 79), si apprende che già nel 1865 l’autore aveva tradotto un saggio tratto dai *Representative Men* (1850) – “Montaigne or the Sceptic” – per un’opera a cura dell’amico Eugenio Camerini, *Saggi e riviste*³⁸. Il coinvolgimento nel progetto di Camerini è la spia di un rapporto più articolato. Presentata con un corredo di informazioni minuziosissime, la biografia intellettuale di Emerson sembra infatti il frutto di una viva frequentazione dei testi dell’autore, a cominciare dal saggio-manifesto *The American Scholar* (1837): “Emerson emancipò intellettualmente gli americani, insegnando loro a pensare e creare da sé, conforme alla loro indole e alle loro condizioni fisiche, politiche e sociali [...]. Emerson è un pensatore indipendente e originale, vuol dare lui i suoi nomi propri a ciò che vede [...].” (p. 79). Dunque Emerson come artefice di una liberazione collettiva in una condizione – comune

³⁷ Il primo tra gli italiani ad esprimersi in termini entusiastici su Emerson fu Eugenio Camerini, il quale, pur ammettendo di non possedere i mezzi per trasmettere la novità della sua “metafisica”, ne imitava lo stile in modo quasi buffo: “Il sistema è in polvere, ma la polvere è d’oro, e splende là sul greto del fiume” (“R.W. EMERSON” [1855], in *Profili letterari*, Firenze, Sansoni, 1870, p. 112). Inoltre, Camerini commissionò la traduzione di due saggi di Emerson (cfr. n. 38). Nel 1886, Leone Augusto Perussia curò una raccolta dei saggi della prima serie con l’aggiunta di “Greatness” (*Il carattere e la vita umana. Saggi di filosofia americana*, Milano, Quadrio), esprimendo nella prefazione i suoi dubbi riguardo ad una possibile fortuna presso il pubblico italiano delle pur eccellenti tesi emersoniane, che “a pochi eletti [...] cadranno sottocchi” (cfr. ANZILOTTI, *op. cit.*, p. 72). La questione della difficile diffusione verrà ripresa dal ‘pessimista’ ANDREA LO FORTE RANDI, *Montaigne Emerson, Amiel*, Palermo, Reber 1899 (ma segnalò qui che il saggio su Emerson era apparso in francese già nel 1885 sulla *Revue internationale*, 25 agosto), e continuerà a essere riproposta anche nel Novecento, quando Emerson comincerà ad essere tradotto e studiato più estesamente (su questo aspetto, cfr. ANZILOTTI, *op. cit.*, e MARIA TERESA DE MAJO, “La fortuna di Ralph Waldo Emerson in Italia (1847-1963)”, in *Studi Americani*, 12, 1966, pp. 45-88).

³⁸ Il saggio tradotto da Strafforello apparve nel vol. III, “Gli umoristi” della raccolta *Saggi e riviste*, a cura di Eugenio Camerini, Milano, Daelli 1865, pp. 51-79 (l’altro saggio tradotto, “Shakespeare, o il poeta”, figura nel vol. IV della stessa opera).

– di recente indipendenza politica; e, insieme, Emerson come fautore di quel potenziamento dell'individuo (il pensare e il creare da sé) che era stato il cardine del programma promosso da Strafforello nelle opere del filone formativo alla *Self-Help* (e si pensi alla funzione potenzialmente svolta in tale senso dalle biografie dei *Representative Men*). Anche le altre linee del suo pensiero, evidenziate con puntualità, si conformano all'insieme di valori che Strafforello si propone di diffondere: l'idealismo imbevuto di "positivismo americano", l'impegno umanitario nel moto abolizionista, l'azione mitigatrice sull'ortodossia puritana. Non a caso, infatti, tra il 1869 e il 1870 l'autore del *Manuale* aveva pubblicato sulla *Rivista europea* una serie di bozzetti in cui, attingendo a piene mani da *English Traits* (1856), si appropriava della voce di Emerson sia nell'elogio delle virtù britanniche, sia nella garbata polemica contro utilitarismo e materialismo³⁹. Qual è allora la ragione per cui, nonostante tali comprovate affinità di fondo, in una nota del 1870 l'americano viene definito "astruso" e "quasi intraducibile"⁴⁰?

In realtà, un tentativo di tradurre Emerson era stato fatto da Strafforello in uno scritto del 1869 apparso sulla *Rivista contemporanea*, a cui avrebbe dovuto far seguito una serie di saggi che non vennero mai pubblicati⁴¹. Da "Natura" – questo

³⁹ Il realismo inglese", dicembre 1869; "La famiglia, il comfort e la fashion", febbraio 1869; "L'aristocrazia inglese", aprile 1870. Nel primo articolo Strafforello comunica che la sua fonte è *English Traits* ("una bellissima operetta da cui attinsi molte notizie per questi schizzi", p. 63), e poi alterna citazioni dirette a parafrasi più o meno fedeli all'originale.

⁴⁰ Informando sulla recente uscita in America di una raccolta di saggi di Emerson (*Society and Solitude*, 1870), Strafforello li definisce "meno astrusi dei precedenti" e conclude: "peccato che Emerson, a somiglianza del suo maestro Carlyle, sia quasi intraducibile" (*Rivista europea*, agosto 1870, p. 587).

⁴¹ "Saggi filosofici (1). Natura", in *Rivista contemporanea*, 58, agosto 1869, pp. 246-260. A p. 246, una nota della direzione annuncia: "Siamo lieti di poter pubblicare pe' primi questo e alcuni altri dei *Saggi Filosofici* che l'infaticabile nostro collaboratore Strafforello sta apparecchiando in volume per la stampa". Questo rimase in realtà l'unico contributo del genere sulla rivista, né il progetto della raccolta di saggi si realizzò altrove. "Natura" non mantiene la ripartizione interna per capitoli data da Emerson, e, a parte l'introduzione, compone liberamente le varie sezioni "Nature", "Commodity", "Beauty", "Language", "Discipline" (gli ultimi due capitoli, "Idealism" e "Spirit" vengono tagliati quasi completamente). Per confrontare lo scritto di Strafforello ho usato la versione di *Nature* in *The Norton Anthology of American Literature*, New York, Norton 1994, vol. I, pp. 993-1021, che riproduce il testo originale diffuso da Emerson tra gli amici americani e in-

il titolo del trattato, probabilmente l'unica versione ottocentesca di *Nature* (1836) – si ricava che le difficoltà di traduzione non consistevano semplicemente in ostacoli posti da quello stile che sarebbe stato qualificato come aggraziato, originalissimo e incomparabile nella sede ufficiale del *Manuale*. O meglio: tale stile risultava “astruso e intraducibile” soprattutto nella misura in cui esso era realmente il veicolo dei nuovi rapporti tra cose e parole teorizzati da Emerson nei saggi, e in questo in modo particolare. La scelta di rendere liberamente *Nature*, senza dichiarare la fonte, si può spiegare molto verosimilmente con l'esigenza avvertita da Strafforello di apportare modifiche al testo originale ogniquale volta questo presentasse le tracce di una diretta applicazione della teoria della simbiosi tra segni, fatti naturali e fatti spirituali: un eccesso di aderenza delle parole agli oggetti reali, o, all'opposto, il potere di trasfigurazione della realtà accordato alla mente umana; gli stessi principi, in sostanza, che informavano in modo ancora più profondo la poesia di Whitman.

Gli interventi operati su *Nature* si possono raggruppare in tre categorie, peraltro non rigidamente separate (tralasciando alcune modifiche sintattiche, intese ad attenuare la caratteristica brachilogia emersoniana attraverso un uso più esteso dell'ipotassi). Ci sono interventi di tipo aggiuntivo, che consistono nell'inserimento in vari punti del testo di brani meditativi o illustrativi: una lunga digressione iniziale sull'idealismo nel pensiero occidentale, esemplificazioni sul progresso materiale relative al capitolo “Commodity”, ecc. Ci sono poi le traduzioni che conservano solo un vago legame con l'originale, e prevedono una sostituzione puntuale di tutte le immagini naturali o umili, peculiari di un preciso paesaggio (il New England), in espressioni collaudate dalla convenzione retorica: “the state of the crop in the surrounding farms alters the expression of the earth from week to week” (p. 998) viene parafrasato in “la natura è un oceano di vaghe forme ed apparenze perpetuamente varianti nella loro armonia” (p. 252); “the field is at once his floor, his work-yard [...]” (p. 996) diventa “i campi biondeggiano per lui di spiche [...]” (p. 254). Il terzo tipo di intervento, più marcatamente censorio, elimina le porzioni di

glesì nell'autunno del 1836 (nel testo, i numeri di pagina relativi alle citazioni in inglese sono tratti di qui, quelli delle citazioni italiane si riferiscono alla *Rivista contemporanea*).

testo in cui la componente visionaria della dottrina di Emerson esprime in modo più letterale l'idea di una mente divina in grado di spiritualizzare il mondo esterno. I passi ad alta tensione simbolica relativi al potere della vista (a cominciare da quello celebre sul globo oculare) e l'espansione dell'io nella natura vengono quindi espunti; con essi, il corollario riguardante il dominio del soggetto sulla realtà circostante⁴². Le righe conclusive di *Nature*, che prospettavano lo spalancarsi di un "kingdom of man over nature" (p. 1021), vengono significativamente ribaltate nel testo di Strafforello in una comunione romantica di uomo e natura nel "divino connubio dell'Universo" (p. 260): una natura sulla quale, era stato prima precisato, "[noi] non abbiamo [...] verun potere" (p. 259).

Credo che tali esempi estremi di traduzione "ideologica" riescano a dare un'idea sufficientemente chiara delle difficoltà di sfruttamento del pensiero emersoniano in chiave umanistica e pedagogica, così come prevedeva la cultura istituzionale ottocentesca che si esprime in Strafforello; e, contemporaneamente, della distanza tra questa cultura e un caso rappresentativo di "originalità" americana, riconosciuta e magari apprezzata come tale, ma in realtà non veicolabile. L'istanza del progresso collettivo da costruirsi sul miglioramento dell'individuo si trovava risolta nella dottrina di Emerson in un senso molto più radicale del richiesto. Alla base dell'inadeguatezza di questo modello vi erano un'estraneità culturale – la visione puritana dell'esaltazione della comunità attraverso l'esaltazione del singolo⁴³ – e un'estraneità determinata da una "rottura" stilistica inconciliabile con una lingua ancora saldamente legata alla tradizione

⁴² Significativo il rimaneggiamento operato nella sezione "Beauty". In *Nature*, Emerson afferma che essenziale alla perfezione della natura non è la bellezza, ma l'elemento spirituale: "The high and divine beauty which can be loved without effeminacy, is that which is found in combination with the human will, and never separate. [...] Every rational creature has all nature for his dowry and estate. It is his, if he will" (p. 999). Strafforello censura tutta la parte riguardante l'affermazione della volontà umana sulla natura, convertendola nel credo romantico: "La bellezza è una parte principale [...], ma non l'ultima [...]. La causa finale di tutte le cose esistenti è il bene, vale a dire l'attuazione, la fecondazione del bello" (p. 252).

⁴³ Sulla celebrazione dell'individuo rappresentativo come celebrazione della nazione, e sull'Io americano come incarnazione di un disegno profetico universale, in particolare in Emerson, cfr. SACVAN BERCOVITCH, *The Puritan Origins of the American Self*, New Haven, Oxford University Press 1975, pp. 136-186.

dotta e letteraria. Questi due aspetti della poetica simbolica di Emerson, ma anche di Whitman o di Poe – l'accrescimento delle possibilità creative della lingua, la percezione della scintilla divina nell'uomo – verranno raccolti meglio (spesso per essere fraintesi) dagli esponenti della nuova stagione decadente, sul punto di aprirsi quando Hoepli pubblicava il *Manuale di letteratura americana*⁴⁴.

ABSTRACT

This essay reconstructs both the ideological assumptions and the approach towards distinctive American literary character underlying the first Italian “handbook” of American literature, with the help of other writings from the author’s activity as a journalist and cultural promoter. In a period during which literary and civil concerns frequently merged, Strafforello’s interest in the U.S. cultural scene appears to originate in America’s prestigious role as a political model. The most advanced outcome of 19th century American literature, however, cannot be accepted without reservations. Strafforello’s altered translation of Emerson’s *Nature* reveals the limits of a moderate, pedagogic reformism widespread in Italian narrative and criticism during the second half of the 19th century.

KEY WORDS

American “originality”. Moderate reformism. Untranslatability.

⁴⁴ Il programma dannunziano – che si contrappone alle posizioni dell’*establishment* intellettuale italiano, tipiche della cultura ottocentesca della formazione, e insieme offre una soluzione alla “crisi letteraria” di fine secolo – prevede una torsione verso l’alto del modello culturale, con riforme sia linguistiche/stilistiche sia ideologiche. Spunti per questa variante alta e per la nuova figura dell’artista “rappresentativo del suo tempo” verrebbero forniti, tra l’altro, da Emerson (cfr. RAGONE, *op. cit.*, pp. 739-749). Sull’influenza di Whitman e Poe sui decadenti italiani, D’Annunzio e Pascoli in particolare, e sul travisamento di Whitman in senso eroico e superomistico, cfr. LOMBARDO, “La critica italiana sulla letteratura americana”, *cit.*, pp. 18-21, anche per ulteriori indicazioni bibliografiche.

Giorgia Del Vecchio

LA POÉTICA DE CÉSAR VALLEJO:
DE LA IMPOTENCIA DE DIOS
AL MILAGRO DEL HOMBRE

Los heraldos negros: *entre el pan quemado y la enfermedad de Dios*

En 1919 Vallejo publicó su primer libro, *Los heraldos negros*¹. Los poemas de *HN* todavía están vinculados a la estética modernista – en particular reciben el influjo de las lecturas de Herrera y Reissig –, sin embargo en los versos más logrados del libro se advierte un espontáneo deseo de alcanzar la autenticidad expresiva. Ellos representan el principio del alejamiento del modelo exterior y de una búsqueda de la palabra interior que el poeta emprendía interiorizando la lección modernista y superándola cada vez que se revelaba insuficiente para expresar ciertas dudas y preocupaciones.

El poema “Comunión” refleja el influjo modernista, pero también se caracteriza por una serie de superposiciones entre imágenes del hombre en la vida terrenal e imágenes cristianas. En parte hay que recordar que Herrera y Reissig ya había hecho abundante recurso a las referencias bíblicas en sus versos, sin embargo, la importancia de la imagen religiosa en *HN*, va más allá del influjo literario. En “Comunión”, ésta sirve para crear las metáforas con las distintas partes del cuerpo del tú femenino, de ahí que la mujer parezca proyectarse en un nivel metafísico y convertirse en causa de la tensión espiritual del yo poético.

¹ En las próximas referencias a los títulos de las obras de César Vallejo, se van a utilizar las abreviaturas siguientes: *HN* (*Los heraldos negros*), *TR* (*Trilce*), *PP* (*Poemas póstumos*), *PH* (*Poemas humanos*), *EAC* (*España, aparta de mí este cáliz*).

San Juan de la Cruz utilizaba la imagen de la joven enamorada que sale por la noche, en búsqueda de su amado para unirse a él, como alegoría del camino místico hacia la luz divina. Leyéndolo, se intuye una progresión semántica de lo bajo del amor carnal, a lo alto del amor divino. Vallejo actúa una estrategia poética inversa: también establece una correspondencia entre imágenes religiosas e imágenes del cuerpo pero para trasladar el tema erótico a un nivel más alto y lo religioso a una dimensión más terrenal. La figura de la mujer, en este poema, no es alegórica, puesto que se refiere a la experiencia del amor carnal; sin embargo, se advierte un fuerte anhelo espiritual. El poeta queda vinculado al ámbito de lo humano, y su deseo de trascender ese ámbito resulta frustrado en el uso ambivalente de ciertas palabras, por medio de las cuales el poeta se apropia de la imagen religiosa. Los brazos son "cual blancos caminos redentores", pero en el verso siguiente se añade otra metáfora contradictoria, "dos arranques murientes de una cruz", que frustra la esperanza implícita en la primera.

La superposición de lo divino con lo terrenal, en este caso, expresa una de las obsesiones dominantes en *HN* y *TR*, la del conflicto entre el amor carnal y un amor ideal a través del cual el ser humano pueda superar los límites de su propia condición y alcanzar un estado de armonía y unidad. El "noser", que aparece en la primera estrofa del poema y vuelve en "Para el alma imposible de mi amada" y en "Encaje de fiebre", se puede interpretar como ese estado de unidad negado, es decir como el estado de imposibilidad para nuestro ser.

En *Poemas del bogar*, última sección de *HN*, domina un hondo sentimiento de nostalgia. Mariátegui lo evidenció como elemento de una sensibilidad autóctona y procedente de un antiguo sentimiento indígena². Hay un paralelismo entre el sentimiento nostálgico que vibra en los poemas de *Nostalgias Imperiales* y el que se percibe, por ejemplo, en "A mi hermano Miguel". El alma del poeta, que sufre por la pérdida de su hermano y del tiempo de la niñez que los unía en el juego, se corresponde con el alma del peruano marcado por la pérdida de su antiguo pasado. En los sonetos que forman parte de la serie "Nostalgias Imperiales", y en "Huaco", los versos recogen palabras que evocan el paisaje andino y la cultura precolombi-

² JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela, 1979, p. 176.

na, y las envuelve en una atmósfera mítica en la que los tiempos se confunden, eternizando el dolor del indio. De forma parecida, en “A mi hermano Miguel”, el juego de los dos niños se extiende hacia el presente del sujeto poético, y el sentido de amargura que causaba en la infancia, se convierte en dolor, pues el poeta sabe que ya no volverá a ver a su hermano. La dilatación del pasado que se actúa a través de la imagen del juego y del uso de formas lingüísticas infantiles, confunde el límite que separa la época feliz de la marcada por el sufrimiento. La poesía de César Vallejo descubre el fenómeno de pérdida como una pesadilla que persigue al ser humano desde su nacimiento, de ahí que el sufrimiento sea un elemento implícito de la condición humana. El poeta no necesita ostentar su peruanidad, porque en la expresión desnuda de su propia emoción, el elemento autóctono vibra, de forma espontánea, como una de las cuerdas de su ser.

En “Huaco” no se trata de describir un paisaje, como en los sonetos; en la repetición obsesiva del verbo “ser” se percibe una voluntad de afirmación de una identidad vinculada a imágenes de desolación y muerte. La identidad del poeta es al mismo tiempo la del conquistador y la del indio derrotado que pueblan el poema por medio de una relación metonímica con los elementos de la fauna andina y con otros, como el “latino arcabuz”, que denotan las armas del poder conquistador. Este dualismo va más allá de una definición de la identidad peruana, pues la idea de la coexistencia del ladrón culpable y de la víctima indefensa en el mismo individuo se refleja en toda la poesía de Vallejo. En general el hombre sufre sus límites y su impotencia cuya esencia consiste en la incapacidad de vivir en armonía y en unión con otro, de ahí que el poeta represente el vivir como un seguir apropiándose de algo que no le pertenece, distanciándose y separándose cada vez más del prójimo, porque no sabe o no puede compartirlo todo. No cabe duda de que, en “Huaco”, el poeta afirme su peruanidad, pero hay que tener en cuenta que él considera al hombre peruano como un paradigma del hombre en general.

Los poemas que pertenecen a la sección *Truenos* son los que más se alejan del estilo modernista. En “La cena miserable” se entrecruzan dos cadenas semánticas a través de las cuales volvemos a encontrar un dualismo que pesa en el alma del poeta. La vida no proporciona al hombre más que sufrimiento (“Hasta cuándo este valle de lágrimas”), lo cual alimen-

ta la duda sobre su sentido mismo. La pregunta pierde su valor interrogativo y se convierte en queja por efecto de la omisión de los signos interrogativos y de su sustitución por los puntos suspensivos. El yo poético sigue preguntando “hasta cuándo” y no “por qué”, pues siente que no existe ningún porqué alcanzable, por lo tanto sólo puede lamentarse por la duración del sufrimiento (“Hasta cuándo la Duda nos brindará blasones / por haber padecido”). La ausencia del destinatario en la interrogación determina la negación de una respuesta e implica el estado de soledad para el ser humano. Soledad, sufrimiento y desamparo condicionan su vida, pero una segunda isotopía introduce en el poema el otro término del dualismo, el cual se evidencia sobre todo en los primeros versos:

Hasta cuándo estaremos esperando lo que
no se nos debe...

El vivir constituye una culpa siempre marcada por un hambre que no se deja colmar; en el poema “El pan nuestro”, leemos:

y pienso que, si no hubiera nacido,
otro pobre tomara este café!
yo soy un mal ladrón... A dónde iré!

El sentido de culpa casi siempre se asocia al tema de la alimentación, incluso en “Ágape”, donde solamente el título alude al tema. El hambre, en la poética de Vallejo, es metáfora de una inacabable necesidad de recibir, como una llaga siempre abierta y un motivo de impotencia, ya que coincide con un frustrado deseo de dar. El hambre prolonga la coexistencia del hombre vencido por el sufrimiento con el que sigue siendo manchado por la culpa desde su nacimiento.

Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde
yo nunca dije que me trajeran.

En estos versos el poeta manifiesta la necesidad de justificarse, la cual procede de un íntimo sentido de culpa, que le lleva a dejar temporalmente el tono universal. La posición en la que se retrata nos recuerda la de un niño, por tanto la estrofa se asocia con la metáfora anterior (“Ya nos hemos sentado / mucho a la mesa, con la amargura de un niño / que a

media noche, llora de hambre, desvelado...”), determinando la continuidad de la imagen y un efecto casi cinematográfico, por el movimiento de la mirada del poeta, de la totalidad de los hombres hacia sí mismo.

La condición del niño es metáfora de inocencia y de impotencia al mismo tiempo, es imagen del individuo hambriento, del que necesita amor y llora frente a la indiferencia, del que necesita dar amor, para recibirlo, y no sabe cómo darlo frente a la indiferencia. En la poesía vallejiana advertimos una espontánea tendencia hacia la caridad. En “Ágape” el sujeto poético está solo, con la terrible sensación de apropiarse de algo que no le pertenece, porque “nadie ha venido a preguntar” ni a “pedir”.

El dar constituye un medio de lucha contra los límites de la condición humana, el término positivo del ser hambriento, que puede reducir la antigua culpa y el estado de separación que obsesiona al poeta. Él no define el objeto de ese dar, y hasta afirma no saberlo en el v. 8. En realidad, su definición no tiene ninguna relevancia, o más bien, no es posible reducirlo a ningún referente específico. Puede ser que en “Ágape” se refiera a su propia poesía. En “El pan nuestro”, el objeto del dar encuentra su definición en la amplia metáfora del pan, presente en toda la obra del autor. En el cristianismo el pan es el símbolo del cuerpo de Jesús y nos recuerda su sacrificio de amor al dar la vida por la salvación de la humanidad; es también símbolo de alimento espiritual que el creyente pide al Señor cuando reza la oración del “Padre nuestro”, citada en los versos de este poema. El pan vallejiano no es ajeno a estos tradicionales valores simbólicos, pero se enriquece con otras connotaciones más personales; es un pan más humano, signo de una apertura hacia el otro y de la voluntad de un amor puro que se realice en el acto humano.

La aspiración del poeta a un amor puro equivale al deseo de recuperar el estado de unidad perdido.

Oh unidad excelsa! Oh lo que es uno
por todos!
Amor contra el espacio y contra el tiempo!

(“Absoluta”)

Sin embargo en todos los poemas prevalece la desconfianza ante la posibilidad de emprender un camino contrario respecto al que imponen los límites de la condición humana: en “Ága-

pe" nadie pregunta nada; en "El pan nuestro", el deseo de "dar pedacitos de pan fresco" queda sin realización en el subjuntivo del verbo "querer"; el poema "Absoluta" se cierra con la amenaza del tiempo que arrastra inexorablemente hacia la muerte ("¡Una arruga, una sombra!"). En "La cena miserable" la última estrofa ofrece una impresionante imagen de muerte personificada por la metonimia de la "negra cuchara", metáfora asimismo de la tumba; es interesante notar como esta doble función, metonímica y metafórica, crea un paralelismo entre las dos parejas formadas por el pronombre y los sustantivos "alguien" / "negra cuchara" y "muerte" / "tumba", considerando que la tumba es metonimia de la muerte no personificada. La imagen de la cuchara se relaciona con la de la cena que vuelve a aparecer en el último verso, lo cual pone la estrofa en plena antítesis con los vs.10-11 en los que el grupo nominal "una mañana eterna" se asocia al desayuno de toda la humanidad. La cesación del hambre coincide con el alcance de la armonía y unidad entre los hombres y, sin embargo, todo esto permanece en un estado virtual por la pregunta llena de duda del poeta, hasta ser definitivamente negado en la última estrofa.

Los sentimientos y pensamientos que Vallejo transmite por medio de sus versos, parecen estar muy vinculados a la educación católica que recibió de la familia, durante su niñez. Efectivamente, el vínculo existe, pero implica algo más complejo que una aceptación o una negación de los postulados cristianos. En los poemas "Ágape", "El pan nuestro", "Absoluta", "Los dados eternos", el poeta se dirige a Dios, por lo que se supone que no niegue su existencia. Sin embargo, el análisis de cada ejemplo resulta útil para intentar comprender cuál es el sentimiento con el que se dirige a Dios.

a. "Perdóname, Señor: que poco he muerto!" ("Ágape", v. 5): por sentirse culpable el poeta pide perdón a Dios, pero sorprende al lector definiendo su culpa por medio de una desviación semántica, en la cual el verbo "morir" se asocia con un adverbio de cantidad. En el contexto del poema, el verbo "dar" podría sustituir el primero; si el poeta realizó la sustitución contraria, la relación entre los dos verbos explicaría la desviación. La relación tiene un valor religioso-metafísico y una implícita referencia a la vida de Jesucristo. Por un lado, el poeta que anhela volver a un estado de unidad, percibe su única posibilidad en un amor ideal, siempre negado por los límites de la condición humana; sin

embargo el dar, cuando es desinteresado, es un acto de amor y constituye una apertura hacia el otro, es decir, un movimiento inverso al que siempre nos separa del prójimo, recludiéndonos en nuestro propio "yo". Por esto el poeta siente que, al dar, algo de su propio "yo" separado muere para acercarse a un estado en el cual las distintas identidades dejan de ser tales para fundirse en la unidad. Por otro lado, si nos referimos a la vida de Jesucristo, su muerte no es que el acto supremo de su dar y de su amor absolutos, de ahí que escogiendo el verbo "morir", el poeta traslade lo divino a su propio nivel, el humano, y lo hace introduciendo una antítesis, pues al acto supremo de Cristo, se opone su propio fracaso.

- b. "¡El pan nuestro de cada día dánoslo, / Señor...!" ("El pan nuestro", vs. 15-16): estos dos versos ocupan el espacio central en la estructura del poema, quedando aislados en una breve estrofa, y constituyen la única ocasión en la cual el poeta se dirige directamente a Dios. En la segunda y última estrofa el pan vuelve a aparecer con un aspecto más humano y más tangible. Frente a la insuficiencia o falta de un pan divino que dé beneficio a todos, el poeta se siente culpable y, desconfiando en él, siente la necesidad de dar a los demás el suyo.
- c. "Mas ¿no puedes, Señor, contra la muerte, / contra el límite, contra lo que acaba?" ("Absoluta", vs. 9-10): el hablante parece pedir al Señor una confirmación de su impotencia y a través de este matiz irónico, nos da una visión de los límites humanos como si fueran reflejo de los límites de Dios.
- d. En "Los dados eternos", la voz poética se dirige de manera constante a Dios, cuyo nombre se destaca por medio de la anáfora en cada estrofa: la iteración nos comunica el ritmo de una oscilación entre la compasión y el rencor que siente el poeta hacia un tú que no sabe ser Dios y tampoco hombre. En el sentimiento de compasión, lo humaniza por su ser impotente frente a la muerte y, por lo tanto más cercano a la condición del ser humano; en el del rencor lo niega, porque por su impotencia, Dios se vuelve indiferente e incapaz de sentir a su propia creación, de ahí que no pueda ser hombre, puesto que éste sufre y siente mucho su mísera condición, y ni siquiera pueda ser Dios, ya que su existencia en la vida del ser humano pierde cualquier sentido. Esta

oscilación marca la esencia del agnosticismo del poeta. Él nunca niega la existencia de un Creador, porque en el fondo de su alma vibra un fuerte sentido religioso, y porque racionalmente sabe que el ser humano es demasiado limitado para darse una respuesta tan definitiva como la de una total negación. Vallejo acepta el misterio.

Todos saben... Y no saben
que la Luz es tísica
y la Sombra gorda...
Y no saben que el Misterio sintetiza...
que él es la joroba
musical y triste que a distancia denuncia
el paso meridiano de las lindes a las Lindes.

(“Espergesia”)

En todas sus referencias a lo bíblico y religioso, el poeta realiza un proceso de humanización de lo divino, de manera que la imagen tradicional de Dios, resulte ser afectada por la misma imperfección que afecta al ser humano. La crisis espiritual que el poeta tuvo en 1917 y algunas lecturas que le acercaron a las teorías evolucionistas y a una interpretación materialista del universo³, contribuyeron a alimentar su desconfianza en las imágenes cristianas. En ellas, probablemente, empezó a ver el signo de la presunción humana y de una constante voluntad de aniquilación de la duda y del misterio, los cuales siempre han proporcionado al ser humano su sed de conocimiento. Cuando escribía esos versos, Vallejo empezaba a sentir que el hombre tenía que dejar de proyectarse en esas imágenes reducidas, para volver a su propia condición real y abrirse a una posibilidad de mejoramiento. Humanizando lo divino, el poeta construyó su ironía para destruir los iconos y revelar los límites de la realidad humana. En sus versos afirma:

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

(“Espergesia”)

Sin embargo sabe que al dolor del hombre queda siempre vinculada una esperanza.

³ Me refiero sobre todo a las lecturas de *El enigma del Universo* de ERNST HAECKEL y *La Historia de la religión* de MAX MULLER.

Hermano, escucha, escucha...
Bueno. Y que no me vaya
sin llevar diciembres,
sin dejar eneros.

El espíritu revolucionario del poeta se forja en estos poemas. Él no niega a Dios, sino la representación humana de Dios. Las tensiones espirituales y metafísicas del poeta son auténticas, pero al mismo tiempo necesita que ellas no trasciendan lo humano sin que ocurra una efectiva superación del dualismo que causa el conflicto interior. En los momentos más pesimistas de su poesía, esta posibilidad se niega. No obstante, detrás de sus obsesiones, siempre se esconden el deseo de apropiarse de la experiencia de Cristo y de repetirla, y la total desconfianza en los pensamientos religiosos o filosóficos que no se reflejen en la acción y en la vida real, y que obstaculicen el deseo de lucha y transformación procedente de la conciencia que el individuo tiene de sus propios límites.

Trilce: la palabra en el límite

El abandono de ciertas formas estilísticas, la originalidad de algunos recursos tipográficos, el empleo más frecuente de desviaciones semánticas y fónicas, que caracterizan la segunda obra del poeta, indujeron a los críticos a crear un debate sobre el papel que tuvieron las vanguardias en la maduración artística del mismo. Según Américo Ferrari⁴, el ultraísmo incidió sólo en su nivel más superficial, por tanto no considera esencial este influjo en la comprensión del lenguaje trílrico. En efecto, el poeta peruano no adhirió nunca a los manifiestos y a las corrientes literarias que caracterizaron el principio de nuestro siglo y que contribuyeron a determinar un cambio radical del gusto estético. Estas experiencias quedaron al margen de su vida y de su obra, pero el poeta no ignoró algunas de las técnicas que difundieron, y las elaboró en función de sus necesidades expresivas. Vallejo desconfiaba de las escuelas y los cenáculos, porque, en su visión, constituían un límite para la expresión libre y sincera.

⁴ AMÉRICO FERRARI, *El universo poético de César Vallejo*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1972, p. 143.

Todo lenguaje poético pide al lector su participación activa, para que el acto creativo se cumpla en él. Con *TR*, Vallejo potenció este vínculo, asumiéndose sus responsabilidades y pidiendo al lector que se asumiera las suyas. Américo Ferrari explicó que “La crítica no tenía asideros, no tenía normas ni patrones para juzgar esa escritura y medir esa libertad...”⁵; alcanzando su propia libertad, el poeta pidió al lector que abandonara las claves y los encauces de lectura y que se aproximara a sus versos sólo con su propia sensibilidad.

Desde el punto de vista temático, el segundo poemario de Vallejo presenta elementos de fuerte continuidad con *HN*. Están las escenas de juego, por ejemplo, poco estudiadas: en “A mi hermano Miguel”, el juego asume al mismo tiempo un valor de amenaza y de bienestar, dentro de una atmósfera en la que presente y pasado se confunden; y esa imagen vuelve en el poema III (“Las personas mayores”).

En el v. 15, el poeta propone jugar con los barcos y sabemos que se dirige a sus hermanos, pues les llama con sus nombres en la última estrofa, introduciendo un elemento biográfico, pero aun sin este elemento, se intuye por la oposición entre una tercera persona ausente, que reúne a “las personas mayores” y a la madre, y las primeras dos personas, que identifican a un grupo de niños. El juego es una metonimia de la infancia, de una condición de unidad en el hogar, por lo cual su función, en el poema, es la de reunir los hijos-hermanos que se han quedado solos.

Por otro lado, hay que considerar que el objeto de ese juego es el barco. Vallejo fue un gran lector de los clásicos y sobre todo de Quevedo que, en sus sonetos metafísicos, utilizaba con amarga ironía la alegoría de la navegación. En su poesía el único destino del barco, después de tantas dificultades, es el naufragio. Por medio de esta alegoría, el poeta expresaba su desengaño, considerando la inutilidad de todos los pesares que se sufren en la vida, frente al miserable término que trae la muerte. En la *Odisea*, Ulises, durante su larga navegación, pierde a todos sus compañeros. A la luz de estas referencias, la imagen del juego en el poema III resulta ambivalente. En el juego los barcos pueden quedarse en un pozo,

⁵ Cfr. Introducción a *Trilce*, en CÉSAR VALLEJO, *Obra poética*, edición de Américo Ferrari, Colección Archivos, Madrid, 1988, p. 164.

“fletados de dulces para mañana”, pero no en la realidad de los mayores. Esta imagen serena del barco es ilusoria, porque es el producto de la fantasía de un niño. Sin embargo, desde un punto de vista antropológico, la función del juego es la de preparar al niño a superar las dificultades de la vida, a buscar la manera de satisfacer sus propias necesidades cuando sea mayor. En la poesía de Vallejo, la función del juego es la de preparar al sufrimiento.

El valor ambivalente del juego y de la edad de la infancia se evidencia en el uso de un tiempo presente irreal y mítico en el que el pasado y el presente del poeta se confunden y en el que su dolor se traslada a la voz del niño. Mediante la voz infantil, el poeta vuelve a vivir su niñez pero con la conciencia de su presente. Teniendo en cuenta que entre lenguaje y pensamiento existe un vínculo indisoluble, ya que el primero refleja y condiciona el segundo, el poeta, al utilizar el lenguaje infantil, introduce el pensamiento del niño. En su análisis sobre la relación entre lenguaje y pensamiento, C.G. Jung cita una paradoja de Abelardo – “El lenguaje es producido por el pensamiento y produce el pensamiento” – y demuestra que el pensamiento dirigido, o lógico, procede de las palabras primitivas, del originario “sistema de signos emocionales e imitativos”⁶. Wundt sostenía que el pensamiento se desarrolla por medio de la transformación del significado⁷. En sus poemas tríficos, Vallejo parece recorrer en el sentido inverso esta evolución del pensamiento, en un proceso de desconstrucción del lenguaje. Lo que mueve este proceso no es un deseo de evasión, sino la intención de revelar los límites que envuelven la realidad y la palabra, por medio de la cual el ser humano se apropia de la primera.

Jung explicó la diferencia entre el pensamiento del hombre moderno y el del antiguo, analizando la importancia de la mitología en el segundo. El pensamiento moderno, o lógico, nace de un esfuerzo de adaptación y de apropiación de la realidad objetiva. El pensamiento mitológico, con su animismo y antropomorfismo, representaba el mundo de manera subjetiva y fantástica, y, por tanto, más creativa. Este tipo de pensamiento condicionó la vida del hombre durante siglos y sigue ocu-

⁶ C.G. JUNG, *Símbolos de transformación*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1998, pp. 36-37.

⁷ *Ibidem*.

pando parte de nuestra vida, lejos de ser totalmente sustituido por el pensamiento dirigido. Jung descubrió una analogía entre el pensamiento mitológico y el de los niños. Una natural tendencia al animismo influye en su representación del mundo, por lo cual el niño parece repetir, en un breve período de tiempo, la experiencia de los antiguos antes de alcanzar el pleno desarrollo del pensamiento lógico. Estas consideraciones pueden explicar el distinto sentido del tiempo que caracteriza la infancia.

En el tiempo mítico la eternidad de las divinidades entra en lo percedero de los seres humanos. Algo parecido ocurre en los versos 6-11 del poema III:

Aguedita, Nativa, Miguel
 cuidado con ir por ahí, por donde
 acaban de pasar ganguendo sus memorias
 dobladoras penas [...]

El dolor, personificado en la tercera estrofa, pesa en el alma del poeta mayor, por lo tanto, según la perspectiva del niño, pertenece a una dimensión futura; sin embargo, la voz infantil enuncia el dolor como si éste perteneciera al pasado. Por medio de esta confusión de tiempos, las penas del poeta se prolongan y se desvinculan de la secuencia temporal lógica. Con la misma actitud del niño que personifica sus juguetes, el hablante personifica el dolor. Esas penas parecen seres omnipresentes en la vida del poeta.

En el poema XXIII, la palabra mide la realidad del sujeto poético y nos revela su carácter fragmentario y discontinuo (“y yo arrastrando todavía / una trenza por cada letra del abecedario.”, vs. 6-7). Un presente de ausencia se opone a un pasado de presencia de la figura materna; a esta oposición le corresponde otra: frente a la progresión lineal del tiempo humano, que acosa, se advierte un tiempo distinto, circular, sobre todo en la imagen del “gran molar”, metáfora de la muerte, en asociación con “las cerradas manos recién nacidas”. Este tiempo circular nos hace percibir una dimensión de eternidad que envuelve la figura de la madre; sin embargo, el poeta-hijo queda fuera de ella, porque la palabra, que no puede apropiarse de esa atmósfera perdida, le traiciona, de ahí que en el v. 9 vuelva a imponerse lo fragmentario de la realidad:

de mañana, de tarde, de dual estiba,

Los adverbios temporales y la referencia al número dos, que en la poesía de Vallejo tiene una connotación positiva, tratan de hacernos percibir la totalidad del gesto de la madre; sin embargo las pausas sintácticas minan en la raíz este intento, evidenciando la insuficiencia del lenguaje para expresarla. En esas pausas el lenguaje revela, de forma espontánea, su esencia fragmentaria, los silencios que brotan de lo indecible.

El estado de separación y la ausencia de la madre originan las obsesiones que se desvelan en las palabras del poeta, formando los ejes semánticos que invitan al lector a penetrar en la oscuridad de algunos versos y a acercarse más a su lenguaje poético. En el espacio trícico la palabra revela al poeta la esencia de su condición, su más honda miseria. La ausencia de la madre, aunque se refiere a un hecho biográfico, alcanza una significación más amplia, pues constituye la raíz de un malestar existencial, de un sentido de desamparo y de soledad frente a la indiferencia de los demás, a la imposibilidad de llevar hasta el fondo un camino hacia el otro y a las constantes pérdidas.

En *TR*, algunos poemas presentan el tema de la cárcel, por ejemplo el poema XVIII, donde la experiencia del límite se hace más extrema. La importancia del suceso biográfico, dentro del universo poético de Vallejo, consiste en el encuentro de una imagen eficaz y concreta del aislamiento del ser humano, en la cual los valores negativos del número, del espacio y del tiempo, se entrecruzan (“si vieras hasta / qué hora son cuatro estas paredes.”). En el texto aparecen los números “cuatro” y “dos”, el primero de los cuales se repite en las primeras tres estrofas, donde también se nombran con mayor frecuencia entidades espaciales – “paredes”, “celda”, “rincones”, “extremidades” -, lo cual se debe al hecho de que en esta primera parte el poeta mide angustiado el espacio que le encierra, sin evocar todavía la figura de la madre. Resulta evidente que el número “cuatro” tiene una connotación negativa, pues simboliza el cautiverio del hombre:

Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número.

En la tercera estrofa el lírico introduce la figura de la madre – “Amorosa llavera de innumerables llaves” – y el número dos. Lo que condena al poeta a medir su tiempo y sus espacios es su soledad, su estado de separación; de ahí que invoque la presencia de la madre, cuyo amor es capaz de ir “contra el

espacio y contra el tiempo”⁸, y que el dos adquiera un valor positivo (“Contra ellas seríamos contigo, los dos, / más dos que nunca.”). En el dos se realiza la presencia del uno y del otro, y, a través del amor, se abre una posibilidad de unión que coincide con la superación del límite. Sin embargo, la realidad, en su multiplicidad y con sus fronteras, aniquila de forma constante la esperanza del poeta, lo cual determina la ambigüedad del número dos, pues aunque encierre un valor positivo, éste se revela insuficiente. En la cuarta estrofa, el dos mide las paredes largas que parecen madres, “ya muertas”, que se van con otros niños, dejando al poeta solo. El dos se vuelve el símbolo negativo de la orfandad del poeta, al cual no le queda más remedio que buscar un “terciario brazo”.

En el poema V, el dos aparece al lado del término botánico “cotiledones” y bajo la forma de prefijo en los términos “dicotiledón” y “bicardiaco”. El poeta da una imagen de la tendencia de la naturaleza a la diversificación y al multiplicarse de sus elementos, que se opone a cualquier anhelo humano de unidad. Dos entidades tienden espontáneamente a la trinidad, no a la unidad.

Pues no deis 1, que resonará al infinito.
Y no deis 0, que callará tanto,
hasta despertar y poner de pie al 1.

El 1 constituye el principio de una serie en continua progresión, que interpreta la realidad discontinua y fragmentaria. El número expresa los límites que impiden la percepción de una continuidad armoniosa en el universo. La propensión a la trinidad es, en la originaria voluntad del uno y del otro, positiva, pues el tercero consistiría en la superación de las dos entidades distintas y, por tanto, en el resultado de una unidad lograda. Sin embargo, el destino de este tercero es el de ser otro 1, es decir, otra entidad separada, porque la suerte de todo individuo es la separación de la originaria condición de unidad. Por otro lado, mientras no haya ese anhelo de unidad, el uno y el otro quedan como dos entidades separadas, de ahí que el 0 pueda solamente despertar al 1.

Hemos visto que en el universo vallejiano, la frontera, temporal o espacial, es motivo de angustia para el poeta, pues ella

⁸ Cfr. “Absoluta”, v. 15, en *HN*.

marca su condición de orfandad. Si la frontera constituye una imagen negativa, el espejo podría ser su correspondiente imagen positiva. En el primer verso del poema VIII, el mañana se identifica con “esotro día” lo cual recuerda el modismo “Mañana es otro día”⁹. Con el término “mañana” el lenguaje impone al pensamiento una frontera que nuestro ser nunca puede superar, porque queda vinculado a un presente en continua evolución; de ahí que el mañana siempre sea otro día, el que nunca llegamos a vivir. Las primeras dos estrofas del poema comparten esta visión de la frontera temporal inalcanzable e ignota. Más allá de esta frontera, el poeta sitúa con amarga ironía, el alcance de su ideal de unidad. La segunda estrofa encierra la imagen del límite espacial, en la metáfora de la *tienda*, y la del encuentro erótico, con un fuerte énfasis en el cuerpo determinado por las expresiones *pericardios*, y *carnívoros en celo*. El encabalgamiento que interviene en el grupo nominal *pareja de carnívoros*, pone en evidencia el sustantivo *pareja* y, junto con la iteración de los fonemas “p” y “r” y la insistencia en las vocales abiertas “a” y “e” (“*chapada / con un par de pericardios, pareja*”), subraya la función del dos y las posibilidades de una unión que trascienda el cuerpo y el límite espacial.

En el v. 8 el mañana equivale a su misma negación (“un mañana sin mañana”) y el verso siguiente nos da la imagen de la vida como un proceso de pérdida (“entre los aros de que enviudemos”). Finalmente el v. 11 introduce la imagen del espejo:

margen de espejo habrá
 donde traspasaré mi propio frente
 hasta perder el eco
 y quedar con el frente hacia la espalda.

El espejo representa una frontera positiva, por medio de la cual se hace posible el conocimiento de los límites de la condición humana y, en consecuencia, la realización de una voluntad de liberación. Cruzar esa frontera significa, por tanto, liberarse de los límites. La pérdida del eco es el anulamiento de la distancia que separa el yo del otro, dentro del ser fragmentado

⁹ Cfr. GIOVANNI MEO ZILIO “Ensayos de neologística: neologismos en César Vallejo”, en *Estudios hispanoamericanos*, Bulzoni Editore, Roma, 1989, p. 261.

del individuo, y el poeta la asocia con la pérdida de la corporeidad, en oposición con la segunda estrofa. Aunque el espejo suele tener una connotación positiva en la obra vallejiana, en este poema, el pensamiento del poeta se revela en toda su amargura, pues el margen de espejo corresponde a un mañana sin mañana, es decir a la muerte. La duda induce al poeta a ver la muerte como la única frontera que el ser humano pueda traspasar, pues en la vida sólo hay fronteras inalcanzables.

En otro poema menos pesimista, la imagen del espejo está relacionada con la vida. En la segunda estrofa del poema LXXV, el poeta afirma: “la vida está en el espejo” y “vosotros / sois el original, la muerte”. Los versos anteriores iluminan el significado de esta hermética afirmación. La *membrana*, que “viene y va de crepúsculo a crepúsculo”, representa el tiempo que nos envuelve y que causa dolor a quien lo reconoce como un límite para el ser humano (“vibrando ante la sonora caja / de una herida que a vosotros no os duele”). El dolor es el elemento fundamental para que el individuo tome conciencia de sus propios límites, porque obliga su sensibilidad a quedar despierta y alimenta su deseo de libertad. El conocimiento del límite se realiza por medio de un desdoblamiento, gracias al cual el que se entera de sus límites y sufre deja de ser el que queda envuelto en ellos sin darse cuenta. Para quien renuncia al sufrimiento y prefiere ignorar los límites de su existencia, la vida deja de ser; de ahí que la vida esté en el espejo, en la búsqueda de esa frontera positiva que ofrece, a pesar de los dolores que causa, la posibilidad de una mayor libertad, de un papel más activo en la existencia.

La importancia del espejo en la poética de Vallejo, se revela también en algunos juegos lingüísticos y, en particular, en la inversión gráfica del oxímoron “estruendo mudo”, que el poeta introduce en el poema XIII:

Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.
Oh estruendo mudo.
;Odumodneurtse!

La palabra poética, gracias a su ambigüedad, actúa como el espejo, desvelando las ambigüedades del ser humano. Entre el silencio del asombro y el estruendo del goce, el oxímoron expresa la imposibilidad de alcanzar lo indecible; los opuestos se reflejan, reconociéndose partes de una misma realidad, más allá de la cual la palabra no llega y cede al silencio (nótese la

pausa entre el v. 15 y el v. 16). Sólo en el último verso, la palabra logra remontarse al origen de su poder significante y expresar, en un grito, la última esencia de esa realidad. El conocimiento de los límites y la conquista de la libertad resultan estar vinculados al proceso de desconstrucción del lenguaje, en el cual el signo vuelve al origen de la transformación del significado para ser instrumento de la sensibilidad del poeta.

La presencia de Dios en *TR* es muy reducida; el poeta lo nombra solamente en dos poemas – en el XIII y en el XXXI – mientras que en *HN* Dios aparece 29 veces. En el poema XXXI la imagen del ser divino se introduce en relación a un elemento de la condición humana, la esperanza.

Y Dios sobresaltado nos oprime
el pulso, grave, mudo.

Estos versos vuelven a afirmar la impotencia de Dios. Él no puede aliviar el dolor del ser humano, pero su imagen abre una pequeña brecha en la oscuridad del sufrimiento; ésta es la esperanza a la cual el ser humano no puede renunciar, pues ella es el elemento esencial de su dolor y, por tanto, tampoco puede renunciar a la presencia divina (“Cristiano espero, espero siempre”).

Si en su segundo libro el poeta logró liberar la palabra y recrear el lenguaje, desenmascarando y profundizando su condición existencial y su estado de orfandad, hasta llegar al absurdo, en los poemas posteriores penetraría en el absurdo hasta volver a descubrir al hombre, con una voz renovada y universal, y hasta encontrar nuevas posibilidades de lucha en el sentimiento de caridad.

En Europa. Hacia el hombre

Después de la publicación del libro de cuentos *Escalas melografiadas*, y de la novela corta *Fabla salvaje*, en 1923, Vallejo dejó el Perú y se embarcó rumbo a París con poco dinero y unos pocos poemas inéditos que dio a conocer entre 1923 y 1927, en revistas de América y de Europa. En el viejo continente el escritor se dedicó a la prosa, al teatro y a sus artículos, pero el lenguaje poético nunca dejó de ser su principal medio de indagación y reflexión existencial. Si sus escritos en prosa fueron la expresión de sus preocupaciones sociales y

políticas, éstas no pudieron evitar de reflejarse también en la evolución poética del autor, pero lo hicieron ampliando, en contacto con otras preocupaciones más íntimas y metafísicas, su propia significación.

En los poemas escritos en Europa, la figura de la madre alcanza el carácter universal de la *madre unánime*. El poema "Lomo de las Sagradas Escrituras" constituye un momento central en la evolución de la imagen de la madre. Tal evolución se relaciona con la imagen del *hijo eterno*. Ya en el poema LXV de *TR*, el poeta describe al padre como un hijo, frente a la superioridad de la madre, "muerta inmortal". En "Lomo de las Sagradas Escrituras", no solamente niega la posibilidad para los hombres de ser padres, sino también la de ser hermanos.

Resulta evidente la relación con el pensamiento cristiano en la referencia a ciertos conceptos como el del hijo de Dios, del padre divino y de la hermandad entre los hombres. El vínculo cristiano que vuelve los seres humanos hermanos, es el amor espiritual, que el poeta había negado en *TR*, al descubrir su condición de orfandad, y que vuelve a negar en los vs. 6-7 del poema escrito en Europa. Los brazos del hombre son "escasamente iguales", pues su amor siempre es parcial e interesado, nunca absoluto como el de la madre, de ahí que no pueda ser *hermano* en el sentido cristiano del término y tampoco *padre*, porque su "malicia" limita su capacidad de dar y de actuar dirigiendo sus acciones al bien del prójimo y no sólo al de sí mismo.

El descubrimiento de la incapacidad del hombre de ser padre y la negación del amor espiritual ponen en duda la existencia del padre divino. El poeta no niega el ser divino metafísico, más bien su insistencia en los límites de la condición humana subraya la imposibilidad de llegar a conocerle. Lo que sí niega es el arquetipo de Dios presente en la psique del ser humano¹⁰. En el poema "¡Ande desnudo, en pelo, el millonario!" leemos:

desacostrumbad a Dios a ser un hombre,
creced...!

¹⁰ Sobre el estudio del arquetipo colectivo en relación con la imagen de dios cf. C.G. JUNG, *op. cit.*, p. 81. En su nota al texto se lee: "la existencia del arquetipo no afirma un dios, ni lo niega."

Vallejo niega la imagen de Dios dada por el hombre y la sustituye con la de la “madre unánime”, es decir, con otro arquetipo procedente del reconocimiento de la madre como una figura superior, por su capacidad de amar, frente al hombre. La sustitución del arquetipo del padre divino con el de la “madre unánime” refleja la vallejana obsesión de la separación, pues respeta el paralelismo entre la separación de un originario ámbito de unidad y armonía y la del vientre maternal. En los últimos versos de “Lomo de las Sagradas Escrituras” el verbo, con su mismo límite, encarna el límite que separa al hombre-hijo de la madre. Simbólicamente, y con una clara referencia bíblica, el verbo encarna al hombre en su altura, la cual es metáfora de la distancia temporal, del tiempo que envejece y aleja al hijo del vientre materno:

mi madre me oye en diámetro callándose en altura

Con acento irónico, el último verso alude a la “perfección” con la cual la palabra logra coincidir con el límite hasta la puerta de lo indecible. La imposibilidad de conocer el amor absoluto fuera del ámbito materno implica, para el hombre, su única condición de *hijo eterno*.

En otro poema póstumo, “El buen sentido”, encontramos una referencia explícita a la madre del poeta y la angustia por el tiempo que envejece y aleja del vientre materno.

[...] ¡Mi madre llora porque
estoy viejo de mi tiempo y porque nunca llegaré a enve-
jecer del suyo!

Vallejo no diviniza a la madre como en el poema LXV de *TR*, más bien evidencia su carácter humano, alude con ternura a sus debilidades y hasta llega a llamarla “la mujer de mi padre”. Sin embargo, considerando que en la época en que el poema fue escrito la madre del *cholo* ya había muerto y que él se dirige a ella como si todavía estuviera viva, la figura materna vuelve en este poema envuelta en una atmósfera de inmortalidad y en esto se nos presenta un elemento de continuidad con respecto a *TR*.

En el poema, además, se introduce un tema ya esbozado en el segundo poemario, que se vuelve central en la evolución poética de los años en Europa: el de la circularidad de la vida. La necesidad de volver a la “madre unánime” implica una vi-

sión de la vida como camino que empieza con la separación y finaliza con el regreso al vientre materno:

Mi adiós partió de un punto de su ser, más externo
que el punto de su ser al que retorno.

Bajo esta visión, el viaje a París adquiere el significado de un viaje de maduración, puesto que la distancia y el sufrimiento por los que el poeta tiene que pasar, le imponen mayores pruebas en el conocimiento de su condición de huérfano en el mundo. Vivir significa ir hasta el fondo de esta condición para remontar al origen de ella misma:

¿Cómo no da otro tanto a mis otros hermanos? [...]
¡Fuere porque yo he viajado mucho! Fuere porque yo
he vivido más!

La visión de la vida como movimiento circular vuelve en los amargos vs. 7-10 de "La rueda del hambriento", donde se invoca un descanso, en este caso el eterno, el de la muerte que también acogió a la madre, "la mujer que ha dado a luz". La madre es por tanto causa, origen – como suele indicar la expresión coloquial española *madre del cordero* que aparece en el v. 10 – y al mismo tiempo término y destino – como sugiere la coincidencia semántica del pedazo de pan, alimento símbolo del amor maternal, con la piedra del descanso. El mismo título "La rueda del hambriento" ofrece una imagen condensada del movimiento circular en el que consiste la vida del hombre-huérfano, el *hambriento*.

La sustitución del arquetipo del padre divino con el de la madre unánime se acompaña con una voluntad provocativa de humanización de lo divino, la cual se opone a la tendencia del ser humano que diviniza a sí mismo, proyectándose en la imagen de Dios, para elevar su propia condición a un nivel de superioridad y poder, frente a los demás elementos de la naturaleza. Vallejo no dejó de creer en el misterio, pero después de alcanzar la libertad como poeta, sintió la necesidad de mantener el centro de su búsqueda en la dimensión humana para hallar en ella una posibilidad de lucha. A esta necesidad correspondió la decisión de dejar el Perú, país sordo frente al sufrimiento y a las peticiones de un cambio. El espíritu revolucionario, que en su etapa trícica había empujado al poeta hacia el alcance de su más auténtica expresión, le empujaba en esa nueva etapa hacia la extensión de su expresión a una voz

universal que iluminara lo absurdo de la condición existencial y desvelara el valor relativo de las fronteras que el ser humano construye entre sí mismo y otro ser.

La humanización de lo divino refleja el intento de desvelar lo relativo que se oculta bajo las imágenes a las cuales los hombres suelen atribuir un valor absoluto evitando la duda existencial. El caso más extremo lo encontramos en el poema en prosa "Una mujer de senos apacibles", donde se transfigura la imagen de la santa trinidad, por lo cual el Padre se convierte en una madre, "mujer de senos apacibles", el Hijo en un "hombre de templanza" y el Espíritu Santo en un niño que "lleva el derecho animal de la pareja". El énfasis en el cuerpo y en las imágenes sensuales sustituye el énfasis místico, conservando la misma energía de una escena religiosa. Volviendo al poema "El buen sentido", hallamos, en los vs. 36-39, una imagen que ilumina el sentido de esa transfiguración:

[...] Soy, a causa del
excesivo plazo de mi vuelta, más el hombre ante mi
madre que el hijo ante mi madre. Allí reside el candor
que hoy nos alumbra con tres llamas.

En estos versos el poeta vuelve a introducir una referencia, menos explícita, a la santa trinidad. En efecto el fuego es símbolo tradicional del amor divino, por lo tanto las *tres llamas* reúnen las figuras de la madre, del hombre y del hijo en una imagen parecida a la del poema "Una mujer de senos apacibles". El "excesivo plazo de vuelta" constituye la distancia temporal que separa al hijo de la madre, por tanto la figura del hombre corresponde a la del hijo que al final de su viaje vuelve al vientre originario, pero ya sin la pureza del niño.

La pureza todavía no perdida determina el paralelismo entre el niño y el Espíritu Santo; sin embargo, el niño representa también la tendencia natural del hombre a la reproducción, la diversificación que, como vimos en el poema V de *TR*, se opone al deseo de unidad. El niño personifica el tercer elemento de la trinidad, emblema de la unidad lograda y, al mismo tiempo, presencia amenazadora por constituir "el nuevo 1".

A la luz de estas reflexiones, y teniendo en cuenta la afirmación irónica y provocativa que cierra el poema, la imagen de la trinidad resulta muy ambigua. En lugar de representar la unidad y la armonía divinas, el retrato que ofrece el poeta representa el peligro de pérdida y marginación para el hombre.

En consecuencia, la imagen religiosa que reflejaba la esperanza de salvación del ser humano se convierte en una imagen de angustia.

El proceso de humanización de lo divino se puede colocar dentro de la tendencia vallejana a la oscilación entre alma y cuerpo, ya subrayada por Meo Zilio¹¹, que es síntoma de la imposibilidad de hallar una respuesta que resuelva la duda sobre el destino y las posibilidades del ser. Por otra parte, la duda y el sentimiento de lo absurdo alimentaron el espíritu revolucionario del poeta y su anhelo de hallar un orden en la creación. En lo absurdo, continuamente desenmascarado a través de la ambigüedad, las antítesis y los contrastes semánticos, el lírico supera lo relativo de las fronteras conceptuales que separan los seres humanos y descubre las posibilidades de la voluntad y del empeño humanos. De ahí la “gana ubérrima, política, / de querer, de besar al cariño en sus dos rostros” expresada en “Me viene, hay días, una gana ubérrima”. El objeto de ese querer deja de ser uno para fragmentarse, a través de la enumeración caótica, en una multitud, y sin embargo, cada individuo de esta multitud representa lo que es otro frente al poeta, como el “que sacude su persona” en su alma. En efecto, en los vs. 5, 10-11, 17, 19-22, 31, 38-40 el sujeto se presenta, de forma irónica, como el otro término de un contraste semántico:

Quiero planchar directamente
un pañuelo al que no puede llorar

Por medio de la contradicción y de la antítesis la palabra del poeta se hace universal, capaz de acoger “al rey del vino, al esclavo del agua”, es decir, a toda la humanidad, si bien en su estado fragmentado¹². De ahí que el poeta vuelva a descubrir al hombre, al individuo como célula fundamental e indivisible de la especie humana. El amor objeto de la búsqueda del

¹¹ *Stile e poesia in César Vallejo*, Liviana Editrice, Padova, 1960, pp. 129-131.

¹² Noël Salomon, en su artículo “Algunos aspectos de lo ‘humano’”, en *Poemas Humanos* (en *Aproximaciones a César Vallejo*, simposio dirigido por Angel Flores, New York, Las Américas Publishing Co., 1971, T. II, pp. 191-230), destaca, como elemento de continuidad en la obra del poeta peruano, el “perpetuo ‘cuestionar’ que como el de Kierkegaard hace de la contradicción la medida de la verdad” (p. 228).

poeta, ya no es el imposible y puro que encontramos en algunos poemas de *HN* y *TR*, sino el más humano y universal que se halla más allá de las fronteras que el ser humano mismo construye. La acción de amar se sustantiva en un querer “mundial, / interhumano y parroquial”, capaz de comprender cada aspecto de la humanidad y su contrario. En los últimos versos del poema, el poeta es a la vez sujeto y objeto de ese querer “interhumano”, pues reconoce al otro ser en sí mismo.

La presencia de imágenes y referencias cristianas, en los versos que siguieron al segundo poemario, resulta tan importante como lo es el influjo que ejerció sobre ellos el pensamiento marxista, por el que Vallejo se interesó a partir de 1927. En su expresión libre y auténtica, cristianismo y marxismo lograron conciliarse porque no inspiraron sus versos como principios condicionantes, sino por su común esencia revolucionaria que consiste en el empuje a la unión de los individuos en lucha contra el límite que es falta de libertad. En “Me viene, hay días, una gana ubérrima”, se descubre el amor universal en la solidaridad, valor que el mensaje cristiano y el marxista comparten; por esto el poeta quiere besar a su prójimo “en su Dante, en su Chaplin, en sus hombros”. Él cita personajes distantes por la época histórica, la condición social y el sistema de valores que encarnan, y les reúne en la imagen de los “hombros”, que es sinécdoque del cuerpo y metonimia del ser humano. De manera más o menos conciente, el poeta demuestra que ideal político e ideal religioso surgen de un sentimiento revolucionario que trasciende las diferencias humanas en las que en cambio el ideal, por su misma naturaleza, se detiene.

En los poemas que después de la muerte de Vallejo fueron recogidos en *PH* se puede notar la presencia de un verdadero mapa del cuerpo humano. En “Las ventanas se han estremecido” el cuerpo se asocia con el tema de la enfermedad, síntoma de la impotencia del hombre, que transforma los elementos corpóreos en metáforas del límite. En el primer párrafo, se nos ofrece, con ironía lacerante, la imagen de la queja del enfermo que sale “la mitad por su boca languada y sobrante, y toda entera, por el ano de su espalda”. A esta queja humana, el poeta opone el “soplo del viento, que mide ochenta metros por segundo”; a la impotencia del hombre opone el “huracán”; al espacio cerrado del hospital, los océanos. La fuerza y la inmensidad de los elementos de la naturaleza evidencian la enferme-

dad del hombre como signo de su impotencia. Sin embargo, en el poema los elementos corpóreos no son solamente expresión del límite; todo lo que constituye el hombre, sus sentidos, su dolor, sus sentimientos, sus pensamientos, su cansancio, el poeta lo proyecta en el cuerpo, hasta dar al lector la impresión de que no quede nada del ser humano que no corresponda a alguna parte de su organismo. Incluso la ciencia, encarnada en la burlesca figura del cirujano, con “sus párpados científicos”, se reduce a un producto de la “humana flaqueza de amor”. La ironía de la expresión sugiere la pérdida del contacto humano, la incapacidad de percibir el dolor de otro individuo y la indiferencia frente a él, por las que en mano del hombre la ciencia deja de ser un medio de ayuda para el enfermo y se vuelve expresión vacía de la actividad humana.

El cuerpo, por tanto, tiene también un valor positivo por constituir parte sensible del ser humano, instrumento de conocimiento de la realidad. Por medio del cuerpo el hombre experimenta el dolor que mantiene viva su sensibilidad. Por esto el poeta rehusa ser anestesiado; elige quedar despierto porque elige vivir, lo cual implica la elección del sufrimiento. La vida resulta entonces vinculada al cuerpo sensible y esto alimenta el conflicto entre alma y cuerpo y la duda sobre las posibilidades del ser, la cual se itera tres veces en el angustiado delirio que concluye el poema, a través de una contradicción terrible:

¡No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y si en la muerte nada es posible, sino sobre lo que se deja en la vida!

Uno de los aspectos estilísticos más evidentes en *PP* consiste en el frecuente recurso a la metonimia que prevalece sobre la metáfora. En “Los mineros salieron de la mina” los elementos corpóreos se mezclan con los objetos, en relación metonímica con la figura del minero. En el v. 9 el poeta itera tres veces el sustantivo *boca*, asociándolo a cada uno de los instrumentos de trabajo enumerados:

Cuñas de boca, yunques de boca, aparatos de boca (¡Es formidable!)

El verso presenta tres desviaciones semánticas, pues no parece existir alguna relación lógica entre cada sustantivo y el sintagma preposicional *de boca*; más lógica resultaría la asociación del objeto con el elemento corpóreo que lo utiliza, por ejemplo el brazo, o la mano. Sin embargo, los vs. 5-6 (“cerra-

ron con sus voces / el socavón, en forma de síntoma profundo”) iluminan el sentido de esta desviación, pues nos inducen a interpretar el objeto y la parte del cuerpo como sinécdoques que aluden a los sonidos y a las voces producidos por los mineros. De esta forma el poeta establece una equivalencia entre la voz del trabajador y el sonido que emiten sus instrumentos, lo cual, a un nivel más profundo de lectura, significa una equivalencia entre su palabra y su acción. La primera toma el poder de la segunda en virtud de la visión del mundo más completa que caracteriza la figura simbólica del minero, tras la cual tal vez se oculte la del trabajador en general o, con acento más universal, la del hombre que conoce el dolor y su propia miseria y que sabe ponerse a prueba sin tratar de evitarlos, remontando “sus ruinas venideras” y aceptando el sacrificio.

El dolor, como esencia de la condición humana, representa un leitmotiv en toda la obra del poeta peruano. Sin embargo, es en la fase posterior a *TR* donde el lírico descubre el dolor de otro individuo. De ahí que en “Los nueve monstruos”, el dolor universal se revele en su doble aspecto:

y la naturaleza del dolor, es el dolor dos veces
y la condición del martirio, carnívora, voraz,
es el dolor dos veces
y la función de la yerba purísima, el dolor
dos veces
y el bien de ser, dolernos doblemente.

“La naturaleza del dolor, es el dolor dos veces” porque pertenece a uno y a otro y no se detiene en las fronteras humanas; el poeta descubre la universalidad del dolor y este paso resulta fundamental, pues implica una experiencia de solidaridad, en la cual se abre una posibilidad terrenal de superación del límite humano.

En “Los mineros salieron de la mina” se configura por tanto el hombre colectivo, social, que el poeta identifica con el trabajador, reflejando el influjo de sus lecturas marxistas. Sin embargo, hay que notar que en el universo vallejiano la correspondencia entre *hombre colectivo* y *trabajador* se basa en la idea de *sacrificio*, antes citada, la cual se encierra ya en la poesía de *HN*, en antítesis con el concepto de *hambre*. Aunque en sus dos primeros poemarios las preocupaciones sociales de Vallejo no resulten evidentes, no hay duda de que exista una reciprocidad entre ellas y las problemáticas existenciales que

siguen inspirando sus versos durante todo su camino artístico.

En los poemas posteriores a *TR*, Vallejo volvió a hacer uso de cierta regularidad métrica, recurriendo sobre todo al endecasílabo y, con menor frecuencia, al heptasílabo y al alejandrino. “La cólera que quiebra al hombre en niños” es un poema ejemplar por la eficacia con la cual el poeta logra representar la cólera que es la base del sentimiento revolucionario. El texto presenta una estructura sumamente regular bajo el aspecto métrico y desde el punto de vista de la distribución interna de las imágenes y de las correspondencias semánticas. Se compone de cuatro estrofas con cuatro endecasílabos y un heptasílabo; cada estrofa encierra una imagen distinta de la cólera y en todas el poeta juega con un aparente contraste entre el sentido expresado por las subordinadas y el de la frase principal. La continuidad entre las imágenes resulta de la correspondencia semántica y formal de las estrofas y de la presencia de palabras-rimas, en parejas donde el segundo término es antónimo del primero por el uso del prefijo *-des*, que evidencian el sistema de paralelismos y antítesis entre los sintagmas nominales:

pájaros iguales arcos semejantes
botones desiguales órganos desemejantes

El verbo *quebrar* simboliza la acción revolucionaria alimentada por la cólera. En la primera estrofa, el pasaje de tal acción por la serie de sustantivos *hombre, niños, pájaros, huevecillos*, sugiere un proceso de liberación del pobre y de preparación para un nuevo principio, para el nacimiento de un hombre nuevo. El concepto de libertad se relaciona con el de igualdad en el sintagma nominal *pájaros iguales*.

En la segunda estrofa el poeta emplea tres sustantivos, *hoja, botones* y *ranuras*, creando un juego de imágenes parecido al de las muñecas rusas, las matrioskas, en el que cada muñeca encierra otra más pequeña, lo cual traduce visualmente el movimiento de la cólera que penetra en todos los aspectos de la realidad, hasta en los mínimos y en los más ocultos. La cólera penetra en el orden establecido, sinónimo de lo que se suele considerar el bien, para sembrar la duda y dar comienzo a un proceso de destrucción. El movimiento que implica este proceso tal vez halla su metáfora en la imagen del *arco*. En el v. 15, la antítesis entre unidad y dualismo se acompaña con la oposición entre los términos *acero* y *puñales*; entre los dos existe una proximidad semántica, pues el primero denota el

material con el que se producen los segundos, lo cual induce a interpretar el *acero* y los *puñales* como metonimias de los proletarios y de los patrones.

En la oscilación entre fragmentación y unidad, la segunda prevalece porque la cólera es la pasión que une, como un “fuego central”; el alma se quiebra “en cuerpos” porque la revolución surge de un alma única que recoge las de todos los hombres, cuyos cuerpos y pensamientos permiten realizarla.

Humanización de lo divino, uso metonímico de los objetos, descomposición del cuerpo, personificación de la cólera y de la solidaridad, constituyen los elementos peculiares de una poesía en la cual el lírico peruano descubre un *yo* colectivo. Su evolución poética y los acontecimientos políticos, sociales y económicos de aquella época, debieron alimentar la preocupación de Vallejo acerca de la función del intelectual, como demuestran también sus numerosos artículos publicados en revistas de Europa y de Hispanoamérica.

En algunas imágenes de *EAC*, se advierte la intención poética de desvelar una correspondencia entre la *palabra* y el *hombre*. En el poema IX, por ejemplo, el libro adquiere el valor de testigo de la vida de un hombre muerto por la República, pero su significación resulta más amplia, pues en los versos “Un libro quedó al borde de su cintura muerta, / un libro retoñaba de su cadáver muerto” se realiza una similitud entre el objeto y el cadáver. Los dos yacen inanimados en el suelo, pero comparten un destino que supera el aspecto material. El hombre que muere por su pueblo deja su estado de separación alcanzando el alma del pueblo mismo (“y corpórea y aciaga entró su boca en nuestro aliento”) al igual que la palabra poética supera el estado de fragmentación en el silencio de la armonía. Puesto que es el hombre quien determina el destino de la palabra, el libro se convierte, en este poema, en una eficaz metonimia del héroe y mártir; y el lírico vuelve a reflexionar sobre la función del intelectual.

En “Lomo de las Sagradas Escrituras” el hombre tan sólo podía ser *hijo*; en el poema III de *EAC*, el hombre, héroe y mártir, vuelve a ser padre y marido, lo cual introduce la realización del milagro simbolizado por la imagen de la doble muerte de Pedro Rojas:

Solía escribir con su dedo grande en el aire:
“¡Viban los compañeros! Pedro Rojas”,

de Miranda de Ebro, padre y hombre,
 marido y hombre, ferroviario y hombre,
 padre y más hombre, Pedro y sus dos muertes.

Tomando en préstamo una imagen de Octavio Paz, podemos decir que el hombre mártir alcanza la otra orilla¹³, descubre al otro y en él se convierte, pasando, de tal manera, por la experiencia de una primera muerte, la de su yo, pero el que muere por su pueblo acaba superando también la otredad para alcanzar una unidad que consiste en un alma universal. En los versos de "Masa" el poeta representa la extrema realización de las posibilidades del amor universal como un milagro, proyectando en su discurso poético el episodio evangélico de la curación del paralítico. La posibilidad ideal del milagro, que caracteriza esta última etapa poética, consiste en obtener una victoria en la lucha contra el límite, acerca de la cual el lírico se interroga entre momentos de celebración de los héroes de España y puntas de amarga duda sobre el destino de la República. El tema de la muerte vuelve, por tanto, a configurarse en su doble aspecto por medio de la imagen del *cadáver triste* del mártir; la muerte de un hombre por su pueblo constituye una puerta abierta que da en un nuevo nacimiento en el alma universal, de ahí su salvación. Sin embargo, el poeta no puede evitar la trágica consideración del escenario dramático de la guerra civil y de sus innumerables víctimas.

Otro núcleo importante de los poemas de *EAC* consiste en la extensión del drama personal al drama de España, por la cual la *madre unánime* acaba encarnándose en la *madre España*. En "España aparta de mí este cáliz", el niño abandonado de *TR* se hace plural; la amenaza de la orfandad envuelve ahora al niño colectivo, de ahí que el poeta salga del drama personal para reconocerse en el universal y estimule al hombre colectivo para que, frente al peligro de perderla, vaya a buscar a la madre España. Los versos 47-48 ("si tardo, / si no veis a nadie,") encierran una clara coincidencia temática con los poemas III de *TR* ("Las personas mayores") y "A mi hermano Miguel" de *HN*, pero en ellos se expresa el tú de los poemas anteriores. El poeta se reconoce, por tanto, hermano de ese niño colectivo que resulta ser identificado con el yo trícico.

¹³ Sobre la imagen budista de la "otra orilla" como metáfora de otredad, cf. OCTAVIO PAZ, *El arco y la lira*, Fondo de cultura económica, Madrid, 1992, pp. 117-136.

La proyección del drama existencial e individual en el colectivo, social y político de España, que alimentó la angustia del poeta peruano durante los últimos años de su vida, constituye el último paso de un camino poético bruscamente interrumpido, que le llevó a la representación del *hijo unánime* en lucha contra la causa original y arquetípica de los sufrimientos. Esta causa, que se identifica con la pérdida de la figura igualmente arquetípica de la *madre unánime*, produce la impresión del límite, del estado de aislamiento y fragmentación que agobia al hombre. En la imagen del *hijo unánime* el poeta reconoció su propia experiencia dentro de un destino común del cual resulta la posibilidad de una lucha común que tiene su fundamento en la caridad y solidaridad, es decir, en el amor universal, sentimiento que constituye el principio inspirador de los poemas póstumos y en particular de los poemas de *EAC*.

ABSTRACT

The study of the images and the obsessions which mark Cesar Vallejo's poetic universe, and the analysis of his poems show once again that the obscurity of his language depends on the degree of freedom that the author reached in his poetic investigation. This one corresponded to a deep human investigation which brought the poet to the discovering of the human limits, of the state of separation and of the sin that mark the essence of human condition. By taking words to the limit and by insisting on the powerlessness of language, Vallejo discovered the powerlessness of man before mystery and the emptiness of the archetype of God, but also the link between the individual and the mankind, the pain of the other one and the universal love, from which some possibilities of fight against limits come. Vallejo's poetic experience ended with the projection of his personal drama into the social and political drama of Spain during the civil war which started in 1936.

KEY WORDS

Vallejo. Hispano-American poetry. Mother.

Dina Fachin

PAROLE E SUONI DAI TROPICI METROPOLITANI
(TRE POETI NUYORICAN)

Tra i fenomeni di sincretismo culturale che, fino ad oggi, hanno caratterizzato la società e la cultura nordamericane, l'esperienza Nuyorican offre numerosi spunti sugli sviluppi e sui cambiamenti della comunità Ispanica (e in particolar modo quella portoricana) nel territorio delle *enclaves*. Con l'intensificarsi, nel '900, dei rapporti tra Portorico e Stati Uniti l'incontro-scontro tra sensibilità "latina" e "anglofona" si è andato configurando, in modo sempre più deciso, nel fenomeno dell'emigrazione. Se, da un lato, il *Jones Act* del 1917 sancì la cittadinanza statunitense dei portoricani, dall'altro non seppe favorire le loro condizioni economiche e sociali nella nuova realtà metropolitana. Ancora oggi, infatti, i portoricani rappresentano nell'eterogeneo contesto nordamericano una comunità "non-assimilata" la cui voce si fa sentire nella *performative poetry* di Miguel Algarín¹, Miguel Piñero, Sandra María Esteves², Tato Laviera³, etc. L'enfasi con cui i primi artisti emigrati (Julia De Burgos, Bernardo Vega, Francisco Gonzalo Marín etc.) avevano saputo dare espressione all'esperienza della diaspóra anticipò così la nascita della produzione Nuyorican sviluppata in questi ultimi trent'anni.

¹ Miguel Algarín, nato a Santurce nel 1941 vive a New York dal 1950. Autore di *Mongo Affair* (Nuyorican Press, New York; 1978) e *Love is Hard Work. Memorias de Loisaida* (Scribner, New York, 1997). Ha curato anche due antologie di poesia Nuyorican e una raccolta di opere teatrali.

² S.M. Esteves nata nel Bronx (dove vive tuttora) nel 1948, è l'autrice di *Yerba Buena* (Greenfield Press, New York, 1981), una raccolta di poesie che include anche alcuni suoi disegni.

³ Tato Laviera (Santurce, 1951) vive a New York dal 1960. Tra le sue raccolte di poesie spiccano *La Carreta made a U-Turn* (Arte Público Press, Houston, 1979) ed *Enclave* (Arte Público Press, Houston, 1981).

Emigrazione e vita nel ghetto stanno alla base del senso di *psychological and spiritual displacement* presente in tutti questi testi che, caratterizzati da un uso non convenzionale della lingua (detta anche *Spanglish*), da una forte componente orale e da un marcato impegno sociale, trovano nelle teorie post-coloniali e nella cultura dell'emigrazione alcune delle spiegazioni più chiare e illuminanti.

Innegabile metafora di tale spostamento e incontro con l'Altro, il bilinguismo implica, a partire dal nome stesso del movimento (*New York + Puerto Rican*), la coesistenza di due entità distinte quanto inscindibili, ed è perciò in questa prospettiva che inglese e spagnolo fungono da veri e propri "indicatori etnici"⁴. In *Nuyorican* troviamo perciò il rispecchiamento del fenomeno del "pendolarismo"⁵ e dell'*interrelationship* che ha portato alla nascita dell'identità portoricana metropolitana. L'oramai trasformata cultura ispanica e taíno degli antenati concede all'artista Nuyorican una flessibilità di linguaggio e temi che, sebbene complessi e idiosincratici, rendono l'espressione poetica straordinariamente attuale. La costante sperimentazione e la ricerca stilistica di tali autori rievocano non solo il nuovo contesto multietnico entro il quale si sviluppa la loro opera ma anche la volontà di confrontarsi, in quanto artisti "marginali", con l'inglese.

Il gioco bilingue è particolarmente forte ed efficace in Tato Laviera; l'inglese è costantemente inframmezzato da strutture sintattiche spagnole, così da esprimere la volontà dell'artista di dominare entrambi i codici e di renderli parti integranti della forma poetica. Il bilinguismo, dunque, oltre a connotare l'individuo e la sua duplice identità, trasforma la scrittura in un vero e proprio spazio dove, una volta articolata, la voce del poeta diviene orgogliosa affermazione dello spirito dell'intera comunità. Per questo la poesia di Laviera viene spesso definita "corale"; ma l'idea di collettività che da essa scaturisce è frutto, oltre che del sincretismo linguistico, anche di una concezione drammatica della forma poetica. Parlanti spagnoli si alternano a personaggi di lingua inglese (se non addirittura bilingue) producendo un incalzante dinamismo verbale che si avvicina molto alla lingua parlata e al dialogo quotidiano. Ciascuna lin-

⁴ Cfr. ANNA SCANNAVINI, *Per una poetica del bilinguismo. Lo spagnolo nella letteratura portoricana in inglese*, Bulzoni Editore, Roma, 1994.

⁵ MARIO MAFFI, *Voci di Frontiera*, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 15.

gua assolve inoltre a funzioni precise: laddove lo spagnolo tende a connotare la sfera emotiva dell'esperienza umana e, analogamente, l'intimità della casa e della famiglia, l'inglese rappresenta la lingua della razionalità, del mondo esterno e della scrittura: *i think in spanish, i write in english*⁶. Il continuo passaggio da una lingua all'altra esprime perciò il ruolo del locutore come filtro tra queste due dimensioni nettamente differenti e oramai interdipendenti. L'irrompere dell'una sull'altra può tuttavia avere degli effetti devastanti sulla sensibilità portoricana "trapiantata". Sono molte, infatti, le immagini di violenza che ricorrono nei versi di Laviera, come ad esempio in "the song of an oppressor" dove l'idea di repressione e annullamento delle facoltà creative femminili ben si accompagna allo stile "spezzato" del verso. Come in molti altri testi, la compresenza delle due lingue veicola un ineluttabile senso di malinconica frammentarietà e smarrimento eloquentemente espresso dal ritmo sincopato e pressante del ritornello *simple... mente... maría*. Non sempre però le figure femminili di Laviera sono simbolo di remissività e rinuncia; si fanno esse stesse infatti portavoce del nucleo familiare e di valori e tradizioni genuinamente ispanici. Il ruolo subordinato e marginale della donna e il silenzio a cui è condannata nel contesto sociale (sia esso quello d'origine o adottivo) vengono quindi "esorcizzati" nel continuo irrompere della lingua spagnola tra i versi in inglese:

i am puertorriquena in
 english and there's nothing
 you can do but to accept
 it como soy sabrosa⁷

mentre l'uomo, per parte sua, diviene il diretto testimone della lotta per la sopravvivenza nelle strade del ghetto. Attraverso la lingua madre il personaggio femminile recupera la libertà creativa ed espressiva ingenuamente abbandonate in nome di un irrinunciabile quanto mai chimerico sogno americano.

Il binomio maschile-femminile torna insistentemente nell'opera di S.M. Esteves, ponendosi sullo stesso piano della dinamica sociale oppressore / oppresso; poesie spiccatamente femminili si alternano a versi sul passato coloniale portoricano e sudameri-

⁶ TATO LAVIERA, "My graduation speech", *La Carreta Made a U-Turn*, Arte Público Press, Houston, 1979.

⁷ TATO LAVIERA, "brava", *AmeRican*, Arte Público Press, Houston, 1986.

cano e a immagini di vita del ghetto. La scoperta della storia e della cultura latine e la marcata sensibilità per tematiche sociali quali la schiavitù, il razzismo, la discriminazione sessuale, ecc. sono sintomatici di una concezione “politica” dell’arte. Infatti è attraverso la poesia che, in un contesto sociale caratterizzato dal problema del dialogo e dell’assimilazione culturale, l’autrice riscopre ogni volta la forza comunicativa dell’espressione verbale. Essa condivide sentimenti e ricordi personali con la comunità del *barrio* e il suo essere portatrice di un tale spirito collettivo trova adeguato riscontro, sul piano formale, nell’uso frequente di pronomi plurali, imperativi e apostrofi:

I want to know
Who will decide our fate?
You, or I, or WE together? ⁸

Vengono così sfruttate a pieno la funzione di intrattenitore e le qualità espressive del poeta *slammer*⁹ di fronte alla propria audience. All’artista è affidato il compito di portare alla luce la storia del suo popolo e di farne materia poetica, come ad esempio in “Who is Going To Tell Me?”, scritto totalmente in inglese ma animato da un tono apertamente polemico e antimperialista. Questa volta l’invettiva della Esteves si rivolge alla Spagna e ai secoli di sottomissione e silenzio a cui questa ha condannato interi popoli sudamericani. Portorico e Spagna assumono – come *Borinquen* e Nordamerica nel testo di Algarín di cui parleremo in seguito – connotazioni sessuali distinte: la Spagna si identifica con l’invasore e il violentatore che saccheggia e viola la terra madre, e l’incursione coloniale viene crudamente espressa nei termini di uno stupro. Oltre a costituire alcuni dei tropi più significativi della letteratura Nuyorican e post-coloniale in generale, tali immagini ripropongono il rapporto analogico tra repressione sessuale ed etnica che in effetti guida il percorso artistico dell’autrice fin dall’inizio. Strettamente legato alla donna è il tema della discendenza e dei rapporti familiari che giustificano la costante presenza di nonne, madri e sorelle includendo, talvolta, personalità latine

⁸ S.M. ESTEVES, “Who is Going To Tell Me?”, *Bluestown Mockingbird Mambo*, Arte Público Press, Houston, 1990.

⁹ Cfr. M. ALGARÍN - B. HOLMAN, *Aloud: Voices from the Nuyorican Poets Cafè*, Holt & Co., New York, 1995.

di rilievo come ad esempio Julia de Burgos, Lolita Lebrón, Celia Cruz, etc. Tali riferimenti tornano anche in Algarín e in Laviera, ma è per il fatto stesso di essere donna (e quindi testimone diretta della lotta per l'emancipazione) che la Esteves sembra avvertire più profondamente il disagio e la problematicità femminile contemporanea.

Violenza e umiliazione "etnica" appaiono con marcata decisione anche nell'Algarín delle prime raccolte dove il bilinguismo e il fitto tessuto metaforico assurgono, ancora una volta, a tratti distintivi della dialettica ispano-nordamericana. In "Monggo Affair" frequenti passaggi allo spagnolo danno voce all'indignazione e all'invettiva del poeta contro l'illusione del sogno nordamericano, mentre l'inglese diviene la lingua del lavoro e del *rican who survives in the tar jungle of Chicago*. Si ripresenta quindi la problematica dello "scontro" tra due sensibilità differenti che nel testo trovano adeguata espressione nella rispettive connotazioni sessuali di *Borinquen* e del portoricano americanizzato. Il senso di impotenza che affligge quest'ultimo e la sterilità e apatia della terra d'origine sembrano avere totalmente devitalizzato lo spirito nazionale che il poeta di strada – *el trovador* – cerca ora di ridestare con l'energia della propria voce. Di chiara ispirazione sociale e politica il testo presenta una solida struttura drammatica: nel dialogo tra l'anziano portoricano e l'interlocutore-poeta si ricrea l'idea di un'informale conversazione in piazza di cui l'ascoltatore-lettore si fa testimone diretto. Ancora più interessante è il fatto che questa si svolge a Portorico (*in front of / the entrance to Gonzalez Padín / in Old San Juan*), ribadendo così il senso del luogo e il punto di vista "portoricano" attraverso il quale i due personaggi osservano il mondo nordamericano. Il processo di *geographical displacement* e l'opposizione Isola / Stati Uniti sono ulteriormente sottolineati dal ricorrere di nomi di città e deittici come *here* e *there*, allo stesso modo in cui gli aggettivi qualificativi *New* e *Old* conferiscono al contrasto un significato temporale. Senza dubbio l'uso frequente di aggettivi, dimostrativi e avverbi supplisce alla mancanza di un vero e proprio apparato scenografico; è perciò attraverso lo stile e un registro linguistico vivacemente informale (*it does not cough up / the easy life: that is a lie*) che l'autore riesce a dare alla scena un senso di concretezza e realismo.

Il gusto per il dettaglio fisico che molto spesso si estende alla sfera dei sensi e della sessualità – intesa ora come forma

di sopraffazione, ora come pura e semplice espressione d'amore – è costantemente presente nell'opera di Algarín, ed è sublimato, a sua volta, in una profonda devozione per tematiche universali quali l'amore, la morte e il futuro dell'umanità. Ciò avviene in particolar modo in una seconda fase del suo iter poetico, che in effetti è contrassegnato da un inizio quasi “beat” e autenticamente Nuyorican per poi passare a contenuti e forme esplicitamente liriche e “filosofiche”. Il messaggio e la funzione sociale dell'artista perdono l'immediatezza e sfrontatezza espressiva delle prime poesie (*Amsterdam the black world comes to your shoes...*) e assumono una veste per così dire profetica e spirituale fino ai toni distintamente elegiaci dell'ultima raccolta (*and my father and the embamler / drove off into the pure light of forever*). In un certo senso le potenzialità espressive del bilinguismo vengono adombrate dall'ego poetico dell'autore che fa dell'esperienza e della crescita personale il punto di partenza e di arrivo della propria opera.

Di una simile evoluzione non si può invece parlare per quanto riguarda l'opera della Esteves e di Laviera che rimangono decisamente ancorati ad una poesia di carattere sociale e politico e i cui sviluppi risiedono nel costante sperimentalismo formale e linguistico. Questo, tuttavia, lungi dal diventare puro artificio, lascia trasparire qua e là tracce delle loro rispettive esperienze. A parte alcune poesie dichiaratamente autobiografiche – tra cui il notevole poemetto scritto totalmente in inglese, “jesus papote” – la pseudo-drammaticità e la profonda umanità dei personaggi di Laviera, così come l'accuratezza descrittiva e il senso di coinvolgimento emotivo che scaturiscono dal verso, pongono l'ascoltatore / lettore di fronte ad una serie di vere e proprie testimonianze. Queste, a loro volta, traggono sempre maggiore forza da un uso cospicuo dello slang (sia esso inglese o spagnolo) attraverso il quale viene finalmente colmato il divario tra le strutture canoniche della lingua scritta e la forme più spontanee e diversificate della parlata quotidiana. L'entusiasmo dello *story-teller* e del monologante che alza la propria voce tra la gente sono perciò frutto dell'audacia e dell'ansia di comunicazione del poeta che attraverso questa sorta di *negative capability* depone le proprie doti creative nello spirito di numerosi alter-ego, a loro volta simbolica rappresentazione dello spirito etnico di intere comunità emigrate. Il merito di Laviera sta quindi nel saper conformare contenuti e motivi a una forma poetica che allontanandosi dal lirismo tradizionale restituisce

all'espressione verbale valore e funzione altamente collettivi.

Lo stesso "populismo" e l'attenzione verso il territorio delle *enclaves* si ritrova nella produzione della Esteves; anch'essa, come Laviera, non si allontana quasi mai dai propositi iniziali di "arte socialmente utile" e, oltre che alla scoperta di se stessa, "l'esercizio linguistico" la porta alla ricerca di una sempre maggiore chiarezza espressiva. Se l'autobiografismo di Algarin è dettato da un rapporto vagamente "filosofico" e mistico con la creatività, e quello di Laviera è il frutto di un continuo reincarnarsi in piccole porzioni di realtà quotidiana, nel caso di quest'ultima, la personalità di donna emerge dal senso di appropriazione sia dell'una che dell'altra lingua. La sua volontà di impadronirsi dello spagnolo coincide infatti con la ricerca di una figura paterna assente fin dall'infanzia, contrariamente all'inglese che le deriva, invece, dal suo destino di "figlia del ghetto" e di una madre dominicana totalmente "assimilata". Lo spagnolo da autodidatta della Esteves deve molto al registro orale e alla lingua colloquiale che per quanto efficaci in una poesia destinata all'ascolto tradiscono la sua appartenenza alla generazione di portoricani più recente e inevitabilmente più "americanizzata":

Pienso en mi tierra
 los barrios de Nuevayork
 mi madre calle
 adonde se crio un tipo nuevo de este mundo
 el Puertorriqueno que no habla el espanol.¹⁰

La poesia diviene una sorta di esercizio linguistico attraverso il quale l'autrice conosce e definisce sé stessa e le proprie radici. Il passaggio dall'inglese allo spagnolo, e viceversa, veicolano dunque la volontà di accettare e manifestare la propria realtà di figlia della metropoli e paradossalmente erede di un'etnicità e di una cultura estranee al progresso e al materialismo occidentali. Anziché arrendersi ai sentimenti di ostilità e rifiuto per il suo essere *gringa* a Porto Rico e *portorra* nel Bronx, la Esteves fa di tale condizione la fonte di ispirazione di molte delle sue poesie e nel bilinguismo stesso misura le proprie capacità di scrittrice. A ciò si accompagna uno stile che, per quanto incline a sovvertire la struttura della lirica tradizionale

¹⁰ S.M. ESTEVES, "Esclavitud", *Yerba Buena*, cit.

(si veda, come precedentemente accennato, l'uso di pronomi personali e modi verbali che sottolineano la funzione conativa del messaggio poetico) si rivela a tratti inequivocabilmente introspettivo: *Pero ni portorra, pero si portorra too / Pero ni que what am I?* Una simile considerazione trova terreno fertile in "A Julia y a Mi", costruita su una solida base bilingue e animata da un intenso lirismo. L'identificazione e ammirazione per l'esperienza e opera di Julia de Burgos si combinano con l'invettiva della Esteves contro l'atteggiamento rinunciatario e passivo dell'autrice portoricana negli ultimi anni della sua vita. L'alternarsi tra le due lingue esprime, sul piano formale, la struttura semantica del testo; in linea teorica, quindi, lo spagnolo tende a significare "solidarietà"¹¹ e affetto nei confronti di Julia, mentre l'inglese diviene, per antonomasia, la lingua della critica e del dubbio. Non sempre però, tale distinzione tra il ruolo dell'uno e dell'altro codice è così chiara ed efficace; molte volte le perplessità e le incertezze del locutore trovano adeguata espressione nello spagnolo (*te perdistes en palabras no en vida*) allo stesso modo in cui l'inglese sembra ad un certo punto scivolare su un sincero, elegiaco omaggio alla scrittrice defunta (*and my sister, she dances around with your words / she springs new life from your roots dried and seasoned...*).

Benché attraversato da un notevole lirismo e autobiografismo, il testo non manca di riferimenti all'universo femminile, costantemente provato dalle leggi del male e della società contemporanea, mentre continui accenni alla danza e alla musica ribadiscono il background culturale dell'artista. Ritmi e tradizioni caraibici costituiscono infatti – insieme al carattere pittorico di numerosi scenari naturali – i motivi dominanti della sua poetica, come dimostra anche il titolo della raccolta *Bluestown Mockingbird Mambo*. Basi musicali afro-caraibiche sembrano accompagnare la voce della scrittrice, concepita a sua volta come lo strumento che trasforma le parole in una sorta di composizione musicale. È in tale processo estetico e ricerca di armonia espressiva che la Esteves coglie l'occasione per travolgere il lettore / ascoltatore nella vivacità del folclore caraibico. Questo rivive non solo nei nomi ricorrenti di La Lupe, Celia

¹¹ YAMILA AZIZE VARGAS, "A Commentary on the Works of Three Puerto Rican Women Poets in New York", *Breaking Boundaries: Latina Writings and Critical Readings*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1989, pp. 146-165.

Cruz e nei riferimenti a balli cubani, dominicani e portoricani, ma anche nelle scelte formali dell'autrice. L'uso dell'iterazione, in molte poesie, produce sul piano fonetico gli effetti musicali di un ritornello, così come il suono consonantico e cadenzato dell'inglese si contrappone al fluire vocalico e melodico dello spagnolo: *yet not being, pero soy, and not really / Y somos, y como somos*. Da un punto di vista lessicale e sintattico, invece, la ricorrenza di determinati vocaboli e, talvolta, di affermazioni formulaiche rimanda ad un'espressione tipicamente orale, intimamente legata alle facoltà mnemoniche del recitante. La tradizionale struttura lineare del discorso scritto viene così compromessa da un più vigoroso compimento delle potenzialità espressive della poesia orale. Parallelamente, l'uso di un registro tipicamente informale esprime nella trascrizione di termini come *livin', ta, sistas*, ecc. l'affermarsi di una lingua e identità oramai trasformate e, come direbbe Laviera: *american in the u.s. sense of the word*. Un'altrettanto profonda sensibilità per il dato figurativo e metaforico attenua tuttavia l'andamento ritmico del verso, e la penna della scrittrice sembra trasformarsi in un pennello, i cui segni marcati e decisi tracciati a ritmo di mambo si abbandonano a una più tenue e talvolta ambigua iconicità. Chiarezza e immediatezza espressiva vengono sopraffatte dall'irrompere di metafore e paesaggi pressochè surreali spostando così l'attenzione del lettore sull'universo mentale e memoriale dell'artista.

Tale peculiarità si ritrova anche nelle poesie più "esoteriche"¹² di Algarín, dove folclore, oralità e ritmi afro-caraibici si devono continuamente confrontare con l'andamento lineare e quasi "prosastico" del pensiero poetico. Ciò non avviene – come già osservato precedentemente – nelle prime raccolte; lì, i tratti tipici di una poesia distintamente latina (sensualità, bilinguismo, e libera manifestazione di emozioni) sono infatti rinvigoriti da un modo esplicitamente "etnico" di fare poesia. Al centro del mondo creativo di Algarín sono ora i vagabondaggi per l'Europa con gli amici Nuyorican e i momenti trascorsi al Cafè tra un'esecuzione musicale e una serata *slam*. Ritratti di giovani poeti e musicisti si sovrappongono l'uno all'altro in una calda e vivace atmosfera di poetica convivialità, quasi a voler involontariamente procrastinare i versi elegiaci e celebra-

¹² Cfr. MIGUEL ALGARÍN, *Body Bee Calling from the XXI Century*, Arte Público Press, Houston, 1982.

tivi dell'ultima raccolta. Nel suo incessante "overflow of palabra feelings" – espresso a sua volta da un lungo susseguirsi di versi privo di qualsiasi divisione stanzaica – il poeta si lascia attraversare dal ritmo puro e ancestrale di percussioni cubane, così come il timbro e le dissonanze *jazzy* di un sassofono¹³ modulano la disarmonica complessità dell'attuale esperienza metropolitana.

Il senso del ritmo e dell'influsso musicale afro-caraibico sono presenti anche in Laviera e costituiscono insieme alla lotta contro l'assimilazione culturale uno degli aspetti di maggiore interesse che lo accomunano ai poeti precedenti. Il proliferare di termini spagnoli come *congas*, *claves*, *son*, *sonero*, ecc. e l'esplicita adesione, in *Enclave*, alle basi ritmiche della musica *jíbara* rivelano il metodo "musicale" del poeta. Nel panorama della storia portoricana *bomba* e *plena*¹⁴ si presentano come innegabile eredità di un'espressione orale in continua evoluzione, e perciò atte ad esprimere qualsiasi forma di sperimentalismo musicale e verbale. Attraverso il ritmo Laviera ribadisce non soltanto la componente latina ma soprattutto l'anima africana dell'identità del suo popolo, accostandosi così alla produzione artistica afro-americana e socialmente impegnata di questi ultimi anni (si vedano, ad esempio "John Forever", "rafa", "Miriam Makeba", ecc.). Anche sul piano formale l'assenza di punteggiatura e l'"attrito" talvolta prodotto dall'incontro tra inglese e spagnolo sottintendono, ancora una volta, una concezione prettamente musicale del verso che riproduce, tramite le potenzialità fonetiche della lingua, nostalgici echi e sonorità native. Un esempio alquanto significativo è offerto dalla già citata "the song of an oppressor" il cui tessuto musicale, accennato nel titolo stesso, è marcatamente segnato dal ritornello *simplemente maría*. Questo, oltre a comparire con una certa regolarità tra i versi viene costantemente "spezzato" nelle prime quattro stanze rievocando così il ritmo sincopato e vagamente spleen di un tango. Ma *simplemente maría* è anche il titolo di una celebre telenovela sudamericana e insieme alle immagini legate al mondo dei media riconferma l'interesse dell'autore verso la comunicazione orale.

¹³ Cfr. MIGUEL ALGARÍN, "Sound Thread", *On Call*, Arte Publico Press, Houston, 1980.

¹⁴ C.D. HERNÁNDEZ, *Puerto Rican Voices in English*, Praeger Publishers, Westport, Connecticut, 1997, p. 216.

L'importanza della musica nella poesia Nuyorican sta quindi nel suo potere di farci finalmente entrare in contatto con le radici più profonde e antiche dell'identità e della cultura portoricane che sul piano religioso trovano espressione nel carattere sincretico dello spiritualismo afro-latino-taíno. Se la realtà della diaspora giustifica l'incessante sperimentalismo linguistico e stilistico di questi autori, è anche vero che risveglia in loro un forte desiderio di trascendenza e dialogo con le forze più arcane dell'anima umana. È proprio nel corso di questa esperienza di *psychological displacement* che lo spirito profondamente cristiano, se non addirittura cattolico, si manifesta totalmente. Per quanto numerosi, i riferimenti nella poesia della Esteves alla religiosità caraibica si limitano all'aspetto afro-nativo riportando alla memoria riti e divinità animistici, ma è tuttavia in Algarín e in Laviera che la componente cattolica – e quindi latina – assume particolare rilievo.

L'ispirazione e la devozione spiritualiste del primo costituiscono un forte elemento tematico che percorre quasi tutta la sua opera, a differenza invece di Laviera che a parte alcuni testi per di più satirici (si vedano, ad esempio, "excommunication gossip" e "praying") e la rivisitazione in chiave post-moderna della nascita e morte di Cristo ("jesus papote") sembra aderire maggiormente ad una visione laica della vita. Si passa quindi, in Algarín, da una ricerca di silenzio metafisico – dove il rapporto con Dio rinvia a un più terreno ma non meno "sacro" incontro con l'Altro – a un modo tipicamente cattolico di affrontare la morte delle persone care e il soffocante senso di vuoto lasciato dalla loro assenza. Attraverso la scrittura l'autore di "Father At Zero-Point-Place" ripercorre gli spazi della memoria in cui sopravvivono le voci disperate dei familiari e il luttuoso addio, del poeta stesso, al corpo del padre. In un contesto letterario inglese e tradizionalmente protestante, l'ansia di risurrezione (espressa dall'iterazione di *rejuvenating* e *revival*) e l'insistenza con cui il locutore-poeta descrive il dolore straziante della madre costituiscono il segno manifesto di una mentalità genuinamente latina, nonché cattolica. Sul piano formale ciò è messo in evidenza – seppure a tratti – dall'uso di alcuni termini di origine latina, come *rejuvenating* e *rigor mortis* che, supplendo così alla mancanza di un registro bilingue, danno al verso inglese un velato quanto mai innegabile senso di variazione.

Analogamente, nel "jesus papote" di Laviera prevale un for-

te senso di appropriazione linguistica che controbilancia tuttavia ad un altrettanto solida struttura tematica. L'anelito di redenzione che si annida nello spirito nascosto di Jesus è sintomatico di una sensibilità sconosciuta all'austerità protestante, così come la celebrazione di due figure nettamente antitetiche alla Santa Vergine e a Cristo stesso ci induce a pensare al valore profondamente "democratico" del messaggio cristiano e al significato che ricopre nella società contemporanea. I costanti riferimenti alla prostituzione, alla droga e alla dolorosa vita nel ghetto delle comunità emigrate stridono – volutamente – con il ricorrere di immagini e riti tradizionalmente cattolici, sottolineando così l'idea che il mito della nascita e della passione di Cristo si ripete, ciclicamente, nella storia dell'umanità.

In conclusione, sarà opportuno sottolineare come le considerazioni fatte finora forniscono soltanto alcune possibili chiavi di lettura alla complessità linguistica e tematica dell'opera di questi tre poeti. Ma il dato forse più interessante della loro produzione sta nel fatto che l'apertura a una forma poetica antica come quella del *trobador* e tuttavia nuova nel suo vivace stile "anglo-latino" ristabilisce nel caos metropolitano valori etici ormai perduti. Il trauma dello sradicamento viene superato in uno stimolante rapporto tra contemporaneità e innato senso creativo, attraverso il quale la vita e il dolore di ogni giorno divengono poesia.

ABSTRACT

Some of the most outstanding achievements of the Nuyorican production, the poetic works of Tato Laviera, Miguel Algarín and Sandra María Esteves celebrate the multicultural dynamics that have led to a very fruitful interaction between the Puerto Rican native component and the North American adopted one, offering also a unique example of hybridity between English and Spanish.

KEY WORDS

Nuyorican. Bilingualism. Puerto Rico.

Giuseppina Grespi

UN DIALOGO DI LUCIANO DI SAMOSATA TRADOTTO
IN CASTIGLIANO NEL XV SEC.

0. *Dall'opera di Luciano alle traduzioni castigliane*

I Dialoghi di Luciano furono tra le opere più conosciute nel mondo antico; in particolare tra il XIV e XV secolo dovette raggiungere un discreto successo il breve *Dialogo tra Alessandro, Annibale e Scipione*¹, oggetto di questo studio, probabilmente per l'argomento, molto vicino ai gusti dell'epoca e per la sua tendenza moralizzatrice². Le parole di Menéndez y Pelayo ci fanno comprendere ancor più il perchè dell'interesse verso questo autore: "Grandes y honrados satíricos cuya musa dominante fue la indignación contra el error y el vicio, encontraron provechoso recreo en las páginas de Luciano, y acomodaron a la literatura de los pueblos cristianos mucho que no puede rechazar el más ceñudo moralista"³.

Il *Dialogo tra Alessandro, Annibale e Scipione* fu modificato nel IV secolo dal rettorico e moralista greco Libanio il quale accentuò ancor più il carattere morale del *Dialogo*. In particolare cambiò la parte di Scipione dando a questo personaggio molto più spazio rispetto al testo di Luciano; inoltre, alla fine, Minosse attribuisce il primo posto a Scipione, davanti ad Ales-

¹ La *Disceptatio super presidencia inter Alexandrum Hannibalum et Scipiones* è solamente uno dei trenta dialoghi che fanno parte dei *Dialoghi dei morti* di Luciano.

² Si può comprendere meglio il carattere morale di molte delle opere di Luciano se si tiene presente che visse nel II sec. dell'era cristiana e che rimase molto tempo a Roma dove si coltivava la filosofia morale e dove si sentiva ancora molto la dottrina di Seneca e di Plutarco. Tra le opere in cui si evidenzia maggiormente il carattere morale ricordiamo: il dialogo *Il Pescatore*; *Di non credere facilmente alla calunnia*; *Il sogno*; *Icaromenippo*; *Caronte* e molti altri appartenenti ai *Dialoghi dei morti*.

³ MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, Madrid, 1905, tomo I, p. VII.

sandro ed Annibale, mentre nel testo originario di Luciano, Minosse aveva aggiudicato a Scipione il secondo posto dopo Alessandro.

Il testo, così modificato da Libanio, venne tradotto in latino da Giovanni Aurispa⁴ all'inizio del XV secolo.

La versione castigliana di questo dialogo non venne eseguita direttamente dal greco ma, come di consuetudine per quel tempo, da una traduzione latina⁵. Sicuramente per merito delle intense relazioni tra Italia e Spagna, la traduzione latina non tardò ad arrivare tra le mani di qualche appassionato lettore di opere classiche e presto fu tradotto anche in castigliano.

Possiamo con sicurezza attribuire ad Aurispa la versione latina da cui venne eseguita la nostra traduzione castigliana in quanto nei mss. 9513 e 9522 della Biblioteca Nacional⁶, in cui è presente, oltre alla traduzione castigliana, anche la versione latina dell'opera, troviamo alla fine della traduzione la scritta *Aurispa traduxit*.

Inoltre nei mss. 9513, 9522 e 9608 della Biblioteca Nacional troviamo il prologo di Aurispa tradotto in castigliano e vi possiamo leggere le seguenti affermazioni del traduttore latino che confermano quanto detto sopra:

... trasladé de griego en latín una comparación de Alexandre e de Aníbal e Çipión primeramente escripta del rectorico Luçiano e después emendada de Libanio el qual eñadió algunas cosas bien proprias en la dicha comparación e así conosçerás muy en breve los fechos famosos que estos tres capitanes muy exçelentes fizieron⁷.

1. Descrizione e contenuto dei manoscritti

Prova dell'interesse verso quest'opera sono i numerosi testimoni che trasmettono addirittura due differenti traduzioni dello stesso dialogo.

⁴ Giovanni Aurispa tradusse anche *Toxaris* e *Caronte*, sempre di Luciano, e varie opere di Senofonte e Plutarco.

⁵ La prima traduzione in latino di alcune opere di Luciano è dovuta a Lapo da Castellonchio nel 1434-38, mentre altre traduzioni furono eseguite da Aurispa e Guarino Veronese.

⁶ Per la descrizione dei mss. si veda *ultra*.

⁷ Per la trascrizione di questo frammento e di quelli successivi, seguiamo gli stessi criteri usati per la nostra edizione. Si vedano *ultra* i criteri stabiliti.

I manoscritti contenenti le traduzioni sono sei ⁸:

- 1) 9513, Biblioteca Nacional, Madrid = BN1 ⁹
- 2) 9522, Biblioteca Nacional, Madrid = BN2
- 3) 9608, Biblioteca Nacional, Madrid = BN3
- 4) h.II.22, Biblioteca de El Escorial
- 5) &.II.8, Biblioteca de El Escorial
- 6) 3666, Biblioteca Nacional, Madrid

1) Ms. 9513 Olim: Bb-142. Sec. XV. Scrittura gotica corsiva. Cartaceo e pergameneo, 1 + CXLI; 200 × 140 mm. Le carte in pergamena 136-141 con capitali decorate in rosso e

⁸ Esiste un ms. alla Biblioteca Nacional di Madrid, il ms. Res. 27, contenente un dialogo tra Annibale e Scipione, che lo stesso Lawrence, Haro, 1106 asiento 153 confonde e segnala che si tratta del *Dialogo* di Luciano, ma ad un attento esame si rivela non essere la stessa opera. Descriviamo ugualmente il ms., che ci è stato gentilmente concesso consultare sebbene appartenente alla sezione de mss. "reservados", poiché riteniamo interessante il suo contenuto:

Ms. Res. 27 Olim: Ff-141. Sec. XV. Scrittura gotica. Da c. 65v. gotica corsiva. Cartaceo, 4 + 120 + 4, 296 × 220 mm., specchio: 228 × 170 mm., 2 col. 75 mm., 36/38 righe. Numerazione araba ad inchiostro, dell'epoca. Spazi bianchi per le capitali e per le rubriche. Carta 74rv. bianca. Legatura in pelle scamosciata marrone. Probabilmente appartenne al Conde de Haro. Contenuto:

1. Lettere tra Don Fadrique e Juan Álvarez Osorio (1-17);
2. *Ordenanza contra los herejes del reyno de Boemia* (17-21);
3. *Cartas de batallas* (21v.-41);
4. Cicerone, *Por Marçello* (41-45v.);
5. Edward of England, Black Prince, *Cartas* (46-47);
6. anonimo, *Reglamento del pursiván* (47v.-48);
7. LÓPEZ DE AYALA, *Crónica de Pedro I* (48v.- 53a e 56b-63v.a);
8. anonimo, *Diálogo de Aníbal, Escipión* (53v.a-56r.a);
9. Quiñones, Suero de, *Carta a Juan II sobre el Paso honroso* (63vb-67v.b e 93a-102b);
10. *Manera de cómo se coronó el emperador* (anonimo)(68a-69a);
11. *Carta de los embajadores al Concilio de Basilea a Juan II* (69b-73va);
12. *Regimiento del Príncipe* (anonimo) (75a-77v.a);
13. NICHOLAUS, CARDINAL DE SANCTA CRUCE, *Carta a Felipe duque de Borgoña* (77v.b-81b);
14. CHARLES, DUC DE BOURBON, *Ofertas y ofrecimientos de Carlos, Duque de Borbon* (81b-92b);
15. Génova, Capitán de, *Carta* (92b-93a);
16. Génova, Ciudad de, *Carta a Alfonso V* (102v.a-104v.a);
17. París, Universidad de, *Carta al rey de Francia* (104v.b-115v.b);
18. *Carta al Papa* (115v.b-120v.).

⁹ BN1, BN2, BN3 sono le sigle adottate per l'edizione critica che segue in questo articolo.

azzurro. Numerazione romana antica ad inchiostro; carte 43-45, 101-108 bianche.

Legatura in pelle di Grimaud.

Il ms. contiene vari trattati in latino e castigliano:

1. Testi sulla grammatica e citazioni bibliche (spagnolo e latino) (1-34v.);
2. *Acotaciones de regimine principum edicto a frei Egidio Romano* (latino) (35-42v.);
3. *Tratado sobre el arte militar*, con citazioni di Vegezio (latino) (46-53);
4. *Historia Costantini* (latino) (57-67v.);
5. *Carta de Léntulo sobre la figura de Cristo* (67v.-68v.);
6. Vasco Ramírez de Guzmán, *Proemio fecho por el autor en el nonbrado de cosas bien notables*. (109-111); da 111 a 136 frasi varie.
7. Luciano di Samosata, *Disceptatio super presidencia inter Alexandrum Hannibalum et Scipiones* (traduzione di Aurispa in latino: 136-139v.);
8. Luciano di Samosata, *Comparación entre Alexandre e Aníbal e Cipión* (traduzione castigliana incompleta: 140-141v.).

2) Ms. 9522 Olim: Bb.143. Sec. XV. Scrittura gotica.

Pergamenaceo, 127 carte, 200 × 140, specchio: 143 × 95 mm., righe 26/30. Iniziali e segni paragrafali rosse o azzurre. Numerazione romana ad inchiostro. Legatura: cartone verde con dorso in pelle. Dorso: "Varias sentencias". Prov.: Bibl. del Conde de Haro.

Il ms. contiene:

1. Tre frammenti di omelie di S. Gregorio, del papa León y del papa Innocenzo III (Iv.) (latino);
2. tavola con il contenuto di tutta l'opera che è quasi uguale al contenuto del ms. 9513 (IIr-v.);
3. *Nota leedor que quieres leer por saber por qual delos fines ynso scriptos lo fases...* (1-52v) (da 2 a 52v. in latino);
4. *Carta de un senador de rroma que se llamaba Léntulo a los otros senadores* (52v.-54v.)
5. Sentenze, in latino (54v.-98)
3. *Al muy alto e cathólico Vasco Ramírez de Guzmán, Proemio fecho por el autor en el nonbrado de cosas bien notables* (Si veda ms. 9513) (98v.-100);
4. Luciano, *Disceptatio super presidencia inter Alexandrum Hannibalum et Scipiones* (traduzione latina di Aurispa) (113-117);

5. Luciano, *Comparación entre Alexandre e Aníbal e Cipión* (traduzione castigliana) (117-122v)
6. S. Agostino, Detti delle *Contemplazioni*, in francese (122v.);
7. *Proemio de una respuesta de un amigo ...* (124);
8. *Giuramento del Papa Callisto III* (in latino) (126v-127).

3) Ms. 9608 Olim: Bb.108. Sec. XV. Scrittura gotica corsiva. Cartaceo, 3 + 85 carte + 2; 280 × 200 mm., specchio: variabile. Spazi bianchi per le capitali. Numerazione araba moderna a matita e resti di romana antica; carta 7 bianca.

Prov.: Bibl. del Conde de Haro.

Contenuto:

1. *Máximas de milicia*. (latino) (2-6);
2. Frontino, *Estratagemas* (8-63);
3. *Tratado militar* (63-77v.);
4. *Discursos de Aníbal* (78-80v.);
5. Luciano, *Comparación entre Alexandre e Aníbal e Cipión* (81-83);
6. *Nota de preceptiva literaria* (85).

Dopo il prologo di Frontino (c. 11) si trova un breve riassunto dei tre libri in cui è divisa l'opera.

4) Esc. Ms. h.II.22 Olim: ij.C.16. Sec. XV. Scrittura gotica di metà secolo. Cartaceo e pergamenaceo, 174 carte, 290 × 205 mm., specchio: 195 × 130 mm., 36 righe. Capitali, iniziali, segni paragrafali ed epigrafi in rosso e viola. Filigrana: anello coronato e due cerchi uniti da linee. Numerazione araba ad inchiostro; in bianco i ff. 51, 99, 108, 109, 126 e 168. Nel f. 1a c'è un ritratto del *obispo* a colori con orlo e capitale. Le cc. 3b, 8a, 10a, 14b, 16b 19b, 22a, 25a, 26a e 46b miniate. Nella c. 126a alcuni disegni a penna. Nelle cc. 51b, 109b, 110a, 125b, 166b, 168b, ci sono attaccate incisioni in rame.

Legatura della Biblioteca de El Escorial. Tagli dorati. Taglio: "22. Varia". Prov.: Capilla real de Granada.

Contenuto:

1. Pablo de Santa María, *Las siete edades del mundo* (1-46);
2. Luciano, *Comparación entre Alexandre e Aníbal e Cipión* (47-50v.);
3. Pablo de Santa María y Alfonso de Cartagena, *Suma de las corónicas de España* (52-98v.);
4. Diego Rodríguez de Almela, *Batallas canpales que han acaescido en España* (100-107v.);

5. Alfonso de Cartagena, *Árbol de la genealogía de los Reyes de España* (in latino) (110-125v.);
6. *Respuesta de una letra e quistión que el señor don Yñigo López marqués de Santillana enbió al Reverendo padre señor don Alfonso de Cartagena...sobre el acto de la cavallería* (127-136v.);
7. *Proposición que el muy Reverendo padre e señor don Alfonso de Cartagena...fizo contra los yngleses...* (137-158v.);
8. *Contemplación mesclada con oración conpuesta en latín e tornada en lenguaje castellano por ... don Alonso obispo...* (159-166);
9. *Tratado de Sant Iohan Crisóstomo* (167-172v.);
10. Fernand Pérez de Guzmán, *Coplas* (173-174v.).

5) Esc Ms. & II.8 Olim: A-V-13. Sec. XV. Scrittura sec. XV-XVI. Cartaceo, 196 carte; 300 × 200 mm., specchio I e II copia: 210 × 145, la II copia è a due colonne 64 mm., righe 30/32 (nella I copia), 33/46 (nella II copia). Legatura de El Escorial.

Contenuto:

1. Albertano (Causidico Brixiense) *en el libro que compuso para un su fijo de la dotrina del fablar e del callar* (11-25);
2. *Libro de flores de filosofía* (27-37);
3. *Consejos de conducta a un señor* (38a-b);
4. *Tratado de la comunidad, de su buen gobierno, del príncipe y sus ministros* (40-66b);
5. *Tractado de la nobleza y lealtad compuesto por doce sabios por mandado del rey Don Fernando el Santo* (67a-69v.a);
6. *Copia de algunos milagros hechos a invocación de nuestra señora de Monserrate* (101a-121b); *Cartas de Carlos V* (165a-195b).
7. Luciano, *Comparación entre Alexandre e Aníbal e Cipión*

La traduzione di Luciano si trova due volte nel medesimo ms.: carte 8-10v. e 80v.-83: sono due copie di mano differente ma sempre del sec. XV. Alla seconda copia manca parte di una carta che fu sostituita con un'altra scritta con carattere del Sec. XVI (da 80v.-81v). Le due copie sono identiche tra loro, ma presentano varianti rispetto al codice h.II.22.

6) BNM Ms. 3666 Olim: M-56. Sec. XV. Scrittura gotica. Cartaceo, 12 + 56 carte + 9; 302 × 218 mm., specchio: 235 × 160 mm., 45 righe. Rubriche e capitali in rosso o nero; epigrafi

e segni paragrafali in rosso. Spazi con minuscole per iniziali. Note al margine. Legatura in pelle marrone. Dorso: "HOME-RO - TRADU JUAN DE MENA".

Prov.: Bibl. del Duque de Uceda.

Contenuto:

1. Juan de Mena, *El Omero Romançado* (1-19v.);
2. Luciano, *Comparación entre Alexandre e Anibal e Cipión* (20-22);
3. *Questión fecha por... Don Íñigo López de Mendoza Marqués de Santillana... a Don Alonso [de Cartagena] obispo de Burgos [y respuesta de éste]* (22v.-30);
4. *Tractado llamado Quadrílogo mucho útil para los tres estados de la República...* (30-47);
5. Leonardo d'Arezzo, *Contra los ypócritas* (48-53);
6. *Treslado de la fabla quel embaxador de la duquesa de Borgoña fizó al rey Don Fernando... en Medina del campo en el año de mill e quatroçientos e setenta e siete* (53-56).

Copista: Tutti i trattati, tranne l'ultimo, sono stati copiati da Gonzalo Cordobense come risulta nella c. 47v.: *Scriptor Gundisalvus Cordubensis filius ferdinandi sancii in artibus et legalibus bachalarius*.

1. *Le due traduzioni*

LA PRIMA VERSIONE

I sei mss. che conosciamo trasmettono due diverse traduzioni.

I mss. 9513, 9522 e 9608, della Biblioteca Nacional, trasmettono la stessa versione. Come afferma Rubió¹⁰, questa traduzione non solo risulta essere la più antica, visto l'uso di certe parole e forme grammaticali, ma si tratta probabilmente anche della prima traduzione di Luciano ad una lingua volgare.

Pérez Bayer, Paz y Melía e Darnet¹¹ attribuiscono questa versione a Vasco Ramírez de Guzmán a causa di una lettera o

¹⁰ Rubió, F., "Dos traducciones castellanas de un Diálogo de Luciano, hechas en el siglo XV", *La Ciudad de Dios*, 162 (1950), pp. 354-70.

¹¹ PÉREZ BAYER, *Ampliaciones a Nicolás Antonio, Biblioteca Vetus*, t. II, pp. 163 e 254, nota 2, Madrid, 1788. PAZ Y MELÍA, "Biblioteca fundada por el conde de Haro en 1455", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, I, 1897, p. 63. DARNET, A.J., "Diálogo de Luciano romanceado en el siglo XV", *Cuadernos del instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires*, I, 1925, pp. 139-59.

prologo contenuta nei mss. 9513 e 9522. A sfavore di quest'ipotesi vi è il fatto che in nessuno dei due mss. la lettera precede immediatamente la traduzione, ma si trova prima di alcune frasi di S. Bernardo e di altri autori. Inoltre nel ms. 9513 il prologo è scritto con mano diversa dalle traduzioni latina e castigliana ed è diverso anche il tipo di carta.

In questa lettera-proemio inoltre non viene specificato il titolo dell'opera tradotta e, da ciò che vi si legge, sembrerebbe più probabile che si riferisca ad un'opera pietosa che non alle imprese guerriere dei tre personaggi.

Trascriviamo di seguito un passaggio della lettera ¹²:

Síguese un proemio fecho por el autor en el nombrado de cosas bien notables señaladamente el fruto que devemos sacar de lo que leemos. Al muy alto e cathólico príncipe don Juan por la mano de Dios Rey de Castilla e de León su muy omilde servidor Vasco Ramírez de Guzmán arçediano indigno de Toledo subjección e reverencia. Por quanto mejor es obedesçer que sacrificar e escuchar que grosuras ofresçer, por todo devoto príncipe me atreví a tu mandamiento complir, porque devo a tu magestad obediencia así como a rey preçelente commo quier que algunas razones que pudiera dar cuydado que tu alteza reputara escusa razonable para luego non trasladar este pequeño volumen siguiente que tu magestad me mandó de latín en nuestro vulgar siquiera para consultar otras vezes a tu alteza e porque firmemente tengo que segund es la materia del libro a esto mandarme te movió más fervor de devoçión que voluntad curiosa de saber cosas nuevas magine ser desçente dezir e amonestar a tu alteza en como deve mucho considerar tu santa entençión en que manera deste tratadillo tu caridat saque non solamente fojas de leçión, mas obras, que es el fruto de bendición ca la fe sin obras muerta es.

Il ms. 9513 forse servì da modello al ms. 9522, poichè entrambi sono miscellanei, contengono le stesse opere, nel medesimo ordine, ma il secondo è di una sola mano, mentre il primo è di varie mani. A discapito di questa ipotesi sta il fatto che il dialogo di Luciano nel ms. 9513 è incompleto, anche se è probabile che ciò sia dovuto alla perdita di una carta, visto che la brusca interruzione è proprio alla fine dell'ultima carta.

Dal confronto con la traduzione latina presente nei due mss. si può affermare che si tratta di una traduzione *ad verbum*, anche se in qualche raro caso sono state omesse alcune frasi e altre volte il testo latino viene amplificato, ma sostanzialmente la traduzione risulta fedele ¹³.

¹² Ms. 9513 c. CIX r. v.

¹³ Si vedano gli esempi alla fine di questo paragrafo.

LA SECONDA VERSIONE

Della seconda versione si conservano quattro copie presenti in tre mss.: infatti i mss. h.II.22¹⁴, &.II.8, della Biblioteca de El Escorial, e il ms. 3666 della Biblioteca Nacional, trasmettono un'altra traduzione attribuita questa volta a Martín de Ávila¹⁵.

Secondo Rubió, a causa delle numerose varianti, soprattutto tra i mss. h.II.22 e 3666 nei confronti delle due copie contenute in &.II.8 questa traduzione potrebbe aver avuto due diverse versioni ma esaminando a fondo le quattro copie, si può concludere che si tratta di varianti che il copista inserì amplificando o riducendo il testo o cambiando parole con sinonimi e quindi la traduzione risulta essere la stessa.

Nei mss. che trasmettono questa traduzione non si trova il prologo di Aurispa, che è invece sostituito da una più breve esposizione dell'argomento in cui si danno i nomi dell'autore greco originario, dell'autore greco che modificò il testo, del traduttore latino, del mecenate per cui fu tradotta l'opera in castigliano e nel ms. &.II.8 si aggiunge che la traduzione castigliana si deve a Martín de Ávila.

Trascriviamo parte della rubrica, secondo i tre mss. notando che solo nel ms. Esc. h.II.22 vengono tracciati i tre passaggi fondamentali della storia di questo dialogo: Luciano - Lubiano - Aurispa, mentre negli altri manca un passaggio (Lubiano in Esc. &.II.8, Aurispa in BN 3666).

Esc. &.II.8:

8a: ... *La qual contención e controversia fue ordenada e compuesta primeramente en griego e fizola Luçiano e después fue transferida de griego en latín por un elegante orador de las partes de Ytalia llamado Aurispa ... la trasladó de latín en el presente vulgar Martín de Ávila, nascido e criado en las partes esperias. La qual trasladó a nonbre e serviçio del magnifico señor don John de Silva Alférez mayor del muy glorioso e muy esclareçido príncipe nuestro señor el Rey*¹⁶

Esc. h.II.22:

47: ... *La qual fue de griego en latín trasladada por Orispa un singular omne en eloquénçia. E primeramente fue bordenada e*

¹⁴ Pérez Bayer, credendo che si trattasse di un'unica traduzione, lo scrisse nell'indice del ms. h-II-22.

¹⁵ Per notizie biografiche sul traduttore si veda RUBÍO, *art. cit.*, p. 363.

¹⁶ Enrique IV?

escrita por Luçiano orador. E después fue enmendada por Lubiano ...

BNM 3666:

20: ... *la qual fue primeramente escripta e ordenada en griego por Luçiano orador. E después por Libanio, el qual en ella añedió algunas cosas ...*

Confrontando questa traduzione con il testo latino, si nota che, al contrario della prima versione, non si traduce *palabra por palabra*, si tratta di una traduzione abbastanza libera, più sciolta e sonora, qualità rare nelle traduzioni dell'epoca in quanto, come afferma Menéndez y Pelayo: "A los latinos se los traducía directamente, y por lo común con extrema fidelidad literal, más que con discreción de sentido, en estilo sobremañera enrevesado y pedantesco, con afectada imitación o más bien grosero calco del hipérbaton del original"¹⁷.

Per evidenziare le due differenti traduzioni, diamo di seguito alcuni esempi:

Testo latino¹⁸:

Alexander: me o libice preponi decet; melior equidem sum.

Anibal: Immo vero me.

Alexander: Iudicet ergo Minos: qui semper iudex est habitus.

Minos: Qui estis?

Alexander: hic est Anibal carthaginensis. Ego autem Alexander Philippi filius.

Traduzione castigliana I¹⁹ (r. 34-41):

Alexandre: O Anibal de Libia, a mí conviene anteponer o preferir ca çiertamente yo so el mejor.

Aníbal: Ante çiertamente yo so el mejor.

Alexandre: Pues que así es el debate, juzgue entre nosotros Minos, el qual siempre fue avido por muy iusto iuez.

Minos: ¿Quién sodes vosotros?

Alexandre: Este es Aníbal de Cartago e yo Alexandre, fijo del rey Philipo.

¹⁷ MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, Madrid, 1914, t. II p. 16.

¹⁸ Il testo latino che citiamo in questo articolo è quello presente nei mss. 9513, 9522.

¹⁹ Si tratta della versione trasmessa dai mss. BN1, BN2, BN3.

Traduzione castigliana II ²⁰:

O libico conviene saber omne de Libia: a mí toca presçeder a ti en estado, lugar, honor, pues so mejor que tú.

Fabla Aníbal: antes digo que toca a mí verdaderamente e te devo presçeder por muchos respectos.

Fabla Alixandre: pues juzgue entre nosotros esta contienda Minus rey de los ynfiernos, el qual siempre fue reputado e tenido por juez muy justiçero.

Fabla Minus e dize: ¿quién soys?

Dize Alixandre: este es Aníbal de Cartago e yo so Alixandre fijo del rey Felipo.

Testo latino:

Minus: Per Jovem o Scipio, et recte et uti romanum decet locutus es itaque cum disciplina militari rebusque bellias aut histe equalem aut te prestantorem sciamus; pietate vero ceterisquem animi virtutibus maxime hos superasse te prefferendum censeo, et Alexander secundus sit, et tertius si videtur Anibal, neque hic quidem spernendus est.

Testo castigliano I (r. 184-190):

Minus: Yo juro, por Jovis, o Scipión, que tú has hablado muy derechamente, assí como pertenesçia a cavallero romano, pues en la disciplina e arte de la cavallería de toda batalla e armas te cognoscamos ser ygual déstos o mejor, e en nobleza de virtudes e fidalguía de coraçón en muy alta manera averlos sobrepujado. E assí lo juzgo que tú eres el mejor e sea Alixandre el segundo e el tercero, si te parece, Aníbal, que tanpoco éste non es de desechar.

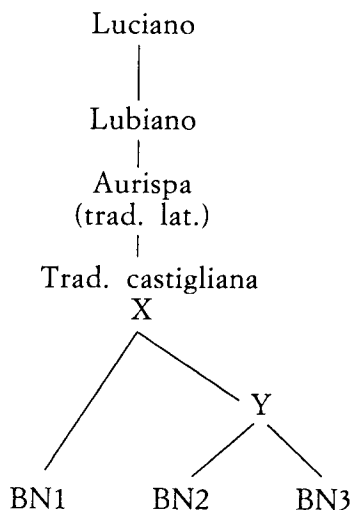
Testo castigliano II:

Fabla Minus: Iuramos al soberano Jupiter que tú Scipión has hablado derecha e altamente según conviene a romano. Assí que conociéndote en fecho de armas e cauallerías ygual, e por ventura más glorioso de aquestos dos. E señaladamente por la piedat que en ti fue e por las otras virtudes de ammo que posseyste disimmos por nuestra sentençia que tú los presçedas e Alixandre sea el segundo; e si vos plaze sea el tercero Aníbal el qual en verdat no es de menospreçiar nin tener en poca estima.

²⁰ Trascriviamo la traduzione secondo il ms. h.II.22 della Biblioteca de el Escorial. Per un confronto con il latino e con la prima versione si veda *supra* la medesima parte.

3. *Analisi dei manoscritti (BN1, BN2, BN3).*

Il testo trasmesso dai mss. BN1, BN2, BN3 presenta pochissimi errori: solo due sono gli errori archetipici mentre gli altri errori presenti in tutti e tre i mss. sono dovuti probabilmente al traduttore²¹. Attraverso l'analisi degli errori archetipici e delle varianti possiamo stabilire che i mss. fanno parte di una sola tradizione con errori comuni, che non coincidono con quelli del traduttore e che tutti i mss. presentano errori separativi. Per le lacune e le *lectiones singulares* nessuno dei codici è *descriptus*. Un solo errore comune ci permette di ipotizzare un subarchetipo comune ai due mss. BN2 BN3:

**Errori archetipici (BN1 BN2 BN3)**

lat.: *Quis tu vir optime es: aut unde;* cast. r. 137: *¿Quién eres tú varón muy noble e de dónde eres?*

Il *de* viene omesso dai mss. BN1 BN2 BN3

lat.: *moriens quatuor et viginti solum argenti libras reliquerins;* cast. r. 175: *de la muerte no toviesse más de xxiiij libras de plata.* Omettendo la negazione, i tre mss. BN1 BN2 BN3 modificano completamente la frase.

²¹ Si veda *ultra*.

Questi due errori presenti in BN1, BN2, BN3, sono imputabili al traduttore:

lat.: *neque Ammonii dictus, neque Deus me fingens, aut matris insomnia narrant*; cast. r. 65-66: *mas por esto non me fengí seer Dios* BN1 BN2 BN3. In tutti e tre i mss. manca una parte del testo latino.

lat.: *miserum Illum Darium apud Issium... cepit*; cast. r. 72-73: *vençió aquel quitado de Dario*. Anche in questa frase troviamo un parte omessa: *apud Issum* non viene tradotto.

Errori BN1 (testo base)²²

- 68 esforçados BN2 BN3] esfortados BN1
- 83 enseñado BN2 BN3] ensenado BN1
- 84 use BN2 BN3] ose BN1
- 138 comparacion BN2 BN3] conparaçio BN1

Errori BN3

- 38 muy iusto iuez BN1 BN2] justo juez BN3; lat. iustissimus iudex
- 41 philipo BN1 BN2] philipio BN3
- 70 los sigua BN1 BN2] lo siguan BN3
- 75 mayormente a los deleytes BN1 BN2] *om.* BN3
- 83 omero BN1 BN2] omoro BN3
- 103 pocos BN1 BN2] *om.* BN3; lat.: paucos quaedam
- 105 lidia BN1 BN2] ledia BN3
- 116 grand BN1 BN2] guerras BN3
- 162 sentençia BN1 BN2] justiçia BN3; lat. sentenciam
- 169 sirya BN1 BN2] seria BN3
- 174 thesoros BN1 BN2] señores thesoros BN3
- 180 sobrepujar BN1 BN2] sobreprivar BN3

Errori BN2

- 37 pues que asi es el debate juzgue entre nosotros minus BN1 BN3] pues juzgue lo entre nos minus BN2
- 63 fanegas BN1 BN3] funegas BN2
- 69 medos o armenos BN1 BN3] medos e armenos BN2; lat.: Medos aut Armenios
- 117 a los BN1 BN3] a mis BN2

²² All'interno delle parentesi quadre trascriviamo la lezione corretta.

123 lo fizo BN1 BN3] los vençio BN2
 144 ya BN1 BN3] a mi BN2; lat. iam puero

Errori comuni BN2 BN3

82 nin] *om.* BN2 BN3; lat. neque

4. Criteri della presente edizione

Per la trascrizione del testo abbiamo utilizzato come base il ms. BN1.

Poichè il ms. BN1 si interrompe bruscamente per la probabile perdita di una carta, con la frase: *e siguiendo la sentençia de Polibio, nunca tornava a casa viniendo de fuera* (r. 163), abbiamo continuato la trascrizione con il ms. BN2.

Nell'apparato critico sono state riunite tutte le varianti dei mss. presi in esame (BN1 BN2 BN3).

Nella trascrizione del manoscritto abbiamo adottato i seguenti criteri ortografici: è stata rispettata la grafia di alcuni fonemi distintivi dello spagnolo medievale: per esempio la *ç* con valore di *c* davanti alle vocali *i* e *e*; è stato regolarizzato il valore consonantico o vocalico de la *u* e della *v*; è stato mantenuto il valore consonantico di *b*; è stata mantenuta la *y* anche con valore di vocale; è stata mantenuta la *j* con valore di consonante ed è stato trascritto *i* quando aveva valore di vocale.

Tutte le abbreviature sono state risolte; Il segno tironiano è stato trascritto con *e*.

Per ciò che concerne la divisione delle parole sono stati uniti i pronomi enclitici alle forme verbali. Nei casi di preposizione più pronome è stata mantenuta l'agglutinazione nelle forme singolari *dél, desto...* e plurali *dellos, destos...*

La punteggiatura e l'accentuazione seguono le regole attuali della Real Academia de la Lengua e sono interpretative. È stato regolarizzato anche l'uso delle maiuscole.

- Como en algund tiempo leyesse en las estorias de los griegos e latinos los romanos en su hedat exçeder a todos los omnes del mundo en actos de armas e en todas las otras nobles virtudes de coraçón, como quier que fasta el çielo los tales escrivanos alçassen sus alabanças, bien me penssava seer más por sotileza de ingenio e de ferosura de fablar de los rectóricos que así escrivían por polido stillo de eloquencia que por la verdat del fecho. E quanto más lo lehía más desplacer avía por non veer algund semblante de aquellos tan nobles coraçones de cavalleros en los nuestros omnes de agora.
- 10 Empero, muy magnífico varón, quando en las tus muy singulares virtudes con studio piensso en esta nuestra tempestad, non dubdo aver sido mucho mayores las virtudes e armas de los romanos que las estorias dizen, e he singular plazer de mirar en tus fechos algund exempro de la romana antiguedat. Ca tanta prudencia en ti veemos
- 15 que aun los que murmurar quesiesen, non podrían amenguar tus obras. Antes dubdan muchos disputando cuál sea más de alabar en ti: la severidad de la iusticia o la dulçura de la mansedunbre, ca quien diremos que vimos más iusto nin más suave que tú, segund tiempo e lugar lo demandava; ca çiertamente así dizen que guardas la iusticia a penas e los omnes, que aun los condepnados por ti te aman, por las quales tus virtudes tanto amor te han todos estos çibdadanos, que yo do muchas graçias al Papa que tal varón quiso enbiar en la gobernación desta çibdat. E yo, porque te gozes de contemplar la exçelente virtud en armas de tus padres, los cavalleros antiguos, e te
- 20 trabaies todavía de los seguir segund que fazes, trasladé de griego en latín una comparación de Alexandre e de Aníbal e Çipión primeramente escripta del rectórico Luçiano e después emendada de Libanio el qual eñadió algunas cosas bien proprias en la dicha comparación e así conosçerás muy en breve los fechos famosos que estos tres capitanes muy exçelentes fizieron. En la qual disputaçión creo que te será agradable como Çipión fue iuzgado seer más exçelente por el iuez Minos sobre los dos muy nobles cavalleros Alexandre e Aníbal. Delante el qual juez aún están disputando de mejoría en los infiernos.
- 25 **Alexandre:** ¡O Aníbal de Libia, a mí conviene anteponer o preferir ca çiertamente yo so el mejor!
- 30 **Aníbal:** ¡Ante çiertamente yo so el mejor!
- Alexandre:** Pues que así es el debate, juzgue entre nosotros Minos, el

4 escrivanos] scrianos BN2

5 ingenio] ingenio de fabla BN2

6 rectoricos] rethoricos BN2

7 stillo] estilo BN2 estilo BN3

8 lehia] leya BN2

31 çipion] scipion BN2; iuzgado] judgado BN

33 delante el] delantel BN2; qual] quaal BN2; juez] dios juez *espunto dios* BN2

34 alexandre] alexander BN2 alixandre BN3

37 alexandre] alexander BN2; pues ... minos] pues juzgue lo entre nos minos BN2

- qual siempre fue avido por muy iusto iuez.
- Minos:** ¿Quién sodes vosotros?
- 40 **Alexandre:** Este es Aníbal de Cartago e yo Alexandre, fijo del rey Philipo.
- Minos:** Juro por Jovis que entre ambos sodes gloriosos cavalleros, pero dezidme: ¿de qué es el debate entre vosotros?
- 45 **Alexandre:** De mejoría de exçelencia, ca dize este aver sydo mejor capitán de gente de armas que yo. E yo digo en contra que non tan solamente fue yo meior capitán que él, mas puié a todos quantos fueron ante de mí en cavallería e en armas.
- Minos:** Pues diga cada uno esforçando su parte. E tú, él de Libia, hablarás primero.
- 50 **Aníbal:** Una cosa nos ayuda aquí: a lo menos que aprendí el lenguaje de Grecia, porque aun Alexandre non me lleue en esto. Bien pienso yo que aquellos son dignos de mayor alabança, que aunque en el comienço fueron muy poca cosa, por su propria virtud subieron despúes a gran gloria e honrra. E así fechos poderosos fueron vistos
- 55 seer dignos de alcançar prinçipado. Pues como yo luego al comienço con algunos pocos conquistasse a Yberia e tomasse ay el regimiento, de todos fue reputado seer pertenesçiente para muy mayores cosas: ca luego vençí a los çeltíberos e tomé a los françeses e, como passase las grandes montañas, atravesé por todas las comarcas de Heridiano,
- 60 e muchas çibdades derribé, e subiugué a Ytalia la llana, e esforçé mis huestes fasta las çercas de Roma. E tantos maté en un día que los anillos de los cavalleros, e omnes de cuenta que allí murieron, non se pudieron contar, salvo midiéndolos a fanegas o moyos. E fize puentes de los huessos e cuerpos muertos dellos, por donde se pudiessen passar los ríos. Todas estas cosas fize, mas por esto non me
- 65 fengí seer Dios, ante me professava seer omne puro. E peleava contra los duques e capitanes e otros cavalleros que eran dotados de grand

38 qual] quaal BN2; avido] *om.* BN2; muy iusto iuez] justo juez BN3 muy justo juez BN2

40 alexandre] alixandre BN3

41 philipo] philipio BN3

42 ambos] amos BN2 BN3

44 alexandre] alixandre BN3

46 fue] fuy BN3

47 de] *om.* BN3; cavalleria e en armas] armas e cavalleria BN2

50 anibal] anibal *ripetuto due volte* BN2; aprendi] appndi BN2

51 lleue] liele BN2

54 fueron vistos] fueron puestos vistos *puestos espunto* BN3

59 grandes] *om.* BN3; atravesse] atrevesse BN3

63 pudieron] podieran BN2 BN3; midiendolos] mediendolos BN2; fanegas] fanegas BN2

64 cuerpos] omnes cuerpos *omnes espunto* BN2; pudiessen] podiessen BN2 BN3

66 professava] confessava BN2 BN3

67 otros cavalleros] otros capitanes cavalleros *capitanes espunto* BN3

saber e esforçados por grand osadía e poder. Non me curava de mover guerra contra los Medos o Armenos, los quales suelen fuyr sin
 70 que alguno los sigua, ligeramente se dexan vençer de qualquier osado. Mas Alexandre fue heredero e suçessor de rigno e estendió e acreçen-
 tólo después por alguna dicha de fortuna. El qual, después que vençió aquel cuytado de Dario e prendió a los Arbellas, comiençó a dexar
 en parte su antigua costunbre de armas, e non ovo verguença de se
 75 dar a los deleytes, mayormente a los deleytes de Media e mató a muchos de sus amigos en los conbites a los quales se mostrava quer-
 rer ayudar quando estavan a la muerte. Mas yo así fue señor e amigo prouechoso de mi tierra. Ni ca como me llamassen estando çercada
 Libia de grand flota de enemigos, luego obedesçí e me ofreçí así
 80 como un omne común de los otros e a mi danno lo soporté con ygal coraçón. Todas estas cosas fize yo simple e sin letras, non
 aviendo aprendido sçiençia alguna de los griegos nin aviendo oýdo a Omero poeta, así como éste aprendió, nin fuy enseñado por tal
 maestro como Aristótiles, mas sólamente usé de mi buen ingenio
 85 natural. Estas cosas son por las quales me pienso yo seer meior que Alexandre. E si éste me ha de preçeder porque afeytó su cabeça de
 corona real. Esto paresçe fermoso en la opinión de los de Maçedonia, enpero por esso non se deve juzgar por mejor que un omne fidalgo
 e capitán, el qual más por ingenio que por fortuna ha alcançado e
 90 fecho tan grandes cosas.

Minos: Por çierto éste fablado ha como omne fidalgo e no como omne de Libia; pues tú Alexandre ¿qué dizes a estas cosas?

Alexandre: Çiertamente, o Minos, no era de responder cosa a omne tan presunptuoso e loco como éste, porque sólamente el nonbre te
 95 puede a ti bien enseñar como yo sea tenido por rey e éste por ladrón. Enpero considera si llevo yo pequeña ventaja que, començando moço

68 esforçados] esfortados BN1

69 mover] *om.* BN3; o] e BN2; quales] quaoles BN2

70 los sigua] lo siguan BN3; qualquier] quoaquier BN2

71 rigno] regno BN2 BN3

72 qual] quoa BN2

73 aquel] a aquel BN2; de] *om.* BN3

75 mayormente a los deleytes] *om.* BN3

76 quales] quaoles BN2

82 nin] *om.* BN2 BN3

83 omero] omoro BN3; enseñado] ensenado BN1

84 use] ose BN1

85 quales] *om.* BN2

86 alexandre] alixandre BN2 BN3

88 fidalgo] fijo dalgo BN3;

89 qual] quoa BN2; fortuna] furtuna BN3

91 fablado ha] ha fablado BN2; fidalgo] fijo dalgo BN3

94 presunptuoso] presuntuoso BN2; solamente... a ti] solamente a ti el nonbre te puede BN3

las armas, ove el regno e tomé bengança de los que mataron a mi
 padre. E como destruyesse a los de Teba, fue gran espanto a toda
 Greçia e luego que fue elegido por duque e príncipe della, non
 100 entendí ser razonable contentarme con el reyno de Maçedonia que
 me avía dexado mi padre, mas esperaba con grand coraçón en seño-
 rear todo el mundo, ca duro me paresçía segund el que yo era si non
 fuesse fecho señor de todas cosas. E con algunos pocos, puesto en
 Asia, e çerca de Tegrnico con gran fuerça de armas bençí a los de
 105 Lidia e Frigia e los de Ionia, e quanta tierra passava, la subiugava a
 mi imperio fasta llegar a Yssio donde Dario me esperaba con infinita
 gente. Después desto, o Minos, bien sabedes quantos muertos delos
 por mí bençidos vos enbié en un día, ca dize Carón que estonçe non
 le abastavan las barcas para los llevar, mas que avía de juntar algunas
 110 bigas para los passar. Estas cosas fize poniéndome a todo peligro e
 non aviendo pavor de los golpes e llagas de las peleas, e aunque
 dexé los actos que fueron açerca de los de Tiro e los de Arbellas, e
 como vine fasta los de India, el mar ocçeano fize término de mi
 regno e tomé los elephantes que tenían aquellas gentes e traxe por
 115 mí cativo e prisionero a Poro e a los Çitas, omnes no de pequeña
 cuenta, passando el río Tanayn, con grand hueste de cavalleros, los
 bençí faziendo grandes dádivas a los amigos e bengándome de mis
 enemigos; E si fuy estimado por los omnes ser Dios, de perdonarles
 es, ca por la grand fama e nonbradía de mis fechos, fueron enduzi-
 120 dos a creer tal cosa de mí. E ya en la fin, la muerte rey me ovo de
 llevar, e éste murió çerca de Prusia, desterrado así como convenía a
 omne tan cruel e tan malo. Dexo agora de dezir como benció a los
 de Ytalia, ca non lo fizo con virtudes, sinon con grand maliçia e
 trayçión e engaños. Nunca se acordava en sus fechos de seguir virtud,
 125 fama verdadera e iustiçia e porque me ha reprehendido averme dado
 a deleytes, parésçeme que se le ha olvidado lo que fizo en Capua,
 porque allí se dio del todo a mugeres e a deleytes e, al tiempo de
 la guerra, este varón maravilloso andava enbuelto en plazer e viçios.
 Enpero si yo non toviera en poco todas aquellas comarcas de occi-
 130 dente e no me diera del todo a las partes de oriente, ¡qué cosa
 magnífica pudiera yo acabar! Ca sin sangre e muerte subiugara a
 Ytalia e Libia e llegara ligeramente a los Gados, mas no me paresçió

99 fue] fuy BN2; della] *om.* BN3

103 pocos] *om.* BN3

105 lidia] ledia BN3; e los de] e a los de BN2

107 quantos] quantos de los BN2; delos] dellos BN3

109 abastavan] bastaban BN2

112 açerca] çerca BN2

116 grand] guerras BN3

117 a los] a mis BN2

123 lo fizo] los vençio BN2

129 poco] pocos *s espunta* BN2; todas] *om.* BN2

132 gados] gades BN2

- razón de pelear contra aquellos que, abaxada la cerviz, me resçibían por señor. Yo he dicho, tú Minos iuzga. E de muchas cosas que se
 135 podrían dezir, basten éstas.
Çipión: Non así Minos, mas conviene que me oyas a mí primero.
Minos: ¿Quién eres tú varón muy noble e [de] dónde eres que te osas meter en comparación con tan grandes señores e cavalleros?
Çipión: Yo so Çipio de Ytalia, romano.
 140 **Minos:** Ciertamente de oyr eres.
Çipión: Yo, o Minos, non entiendo ponerme en esta fabla por desseo de estima e mejoría, ca nunca fuy cobdiçioso de semejantes honrras, porque siempre desseé ser más que paresçer. Porque como éstos fizieron alabando, yo a mí non amengue a otros. Ya desde moço me
 145 desplogo todo pecado e aun de los primeros años de mi niñez fue dado a estudio de buenas artes, abezándome a toda humanitat. Feo me paresçía el saber, sólo sinon me esforçara poner por obra qualquier cosa magnífica que aprendiesse por letras de mis mayores. E tales muestras ove en mi moçedat que a toda mi tierra yo era grand
 150 esperança. La qual non fue en bano, ca como todo el senado con muy gran temor entrasse en consejo, si era bien desamparar la tierra, seyendo moço aunque a mi hedat non convenía, sobresalí a hablar en medio de todo el senado; e apretando la espada en la mano prometí de ser enemigo de qualquier que en este consejo fuese de dexar la
 155 tierra e luego non aviendo aun xxiiij años fuy electo por duque e capitán e con grand gente de armas fue contra Cartago e siguiendo a Aníbal lo bencí e lo fize fuyr feamente. E tomada la çibdat de Cartago non me ensoberveçí por tanta prosperidat, ca todos tiempos me fallaron tal los amigos e la tierra después de la victoria como
 160 antes porque siempre pensé ser las riquezas verdaderas buenos amigos e non oro nin plata en çinquenta e quatro años que he fasta oy nunca jamás compré nin bendí, e siguiendo la sentençia de Polibio, nunca tornava a casa viniendo de fuera si primeramente non ganasse algund amigo.
 165 Et assí como suelen estudiar los mercaderos en ganancia de dinero,

134 iuzga] judga BN3

136 me] *om.* BN2

137 de donde] de *om.* BN1 BN2 BN3

138 comparacion] comparaçio BN1

139 çipio] çipion BN2 BN3

144 ya] a mí BN2; me] *om.* BN2

145 desplogo] desplugo BN2; de mi] desde mi BN2; fue] fuy BN2 BN3

147 qualquier] quoaquier BN2

149 grand] *om.* BN3

150 qual] quoa BN2

155 aun] aun voluntad de dexar la tierra *espunto* voluntad de dexar la tierra
 BN2

158 ensoberveci] essoverbeci BN3

162 sentençia] justiçia BN3

- assí era todo mi estudio e cuyda de ganar omnes más preciosos que todo metal. E en que manera me aya avido con ellos Lelio e otros muchos pueden ser testigos. E tornando de Carthago con grand triumpho fue puesto por juez e corrí toda tierra de Egipto e Sirya e
- 170 Grecia e Asya. E otra vez seyendo absente fuy eligido cónsul e con grand batalla e guerra destruí la tierra de Numancia. E faziendo todas estas cosas e otras muchas, nunca la fortuna me levantó tan alto en la prosperidat nin me abaxó en la adversidat, que non usasse de tanta libertad, que pudiendo ser señor de grandes thesoros, al tiempo
- 175 de la muerte [no] toviessa más de xxiiij libras de plata. Con todo non callaré nunca aver ydo contra justicia nin ser notado de crueldat nin corrupto por ningund vicio nin manera de deleyte. E como dixen en el comienço, o Minos, non recuento aquestas cosas por desseo de honrra o mejoría, mas paréçeme grave non mostrar como es verdat
- 180 los romanos en todo linaje de virtudes sobrepujar a todas las otras gentes. E bien assí, o Minos, como seyendo bivo peleé por mi tierra e en el bien de aquella prepuse a mí e a todas las otras cosas, assí que agora, por guardar la honrra de aquella, dixen lo sobredicho.
- Minos:** Yo juro, por Jovis, o Scipión, que tú has hablado muy derechamente, assí como pertenesçia a cavallero romano, pues en la disciplina e arte de la cavallería de toda batalla e armas te cognoscamos ser ygal déstos o mejor, e en nobleza de virtudes e fidalguía de coraçón en muy alta manera averlos sobrepujado. E assí lo juzgo que
- 185 tú eres el mejor e sea Alixandre el segundo e el tercero, si te pareçe,
- 190 Aníbal, que tanpoco éste non es de desechar.

166 cuyda de] cuidado en BN3

169 sirya] seria BN3

174 thesoros] señores thesoros BN3

175 no toviessa] no *om.* BN1 BN2 BN3; todo] todo esto BN3

180 sobrepujar] sobreprivar BN3

188 juzgo] judgo BN3

190 desechar] dexar BN3

ABSTRACT

The description of six manuscripts containing the Castilian version of the Luciano's *Disceptatio super presidencia inter Alexandrum Hannibulum et Scipione* are the prove of the fortune of this work that was translated in Castilian in the XIV-XV century from the latin Aurispa's translation. The six manuscripts transmit two different versions: the first has been attributed to Vasco Ramírez de Guzmán but there are reasons for dubiting of this attribution; The second version attributed to Martín de Ávila is a freer translation as the comparison with the latin shows.

KEY WORDS

Castilian translation from Latin. XV Century. Manuscripts. Critical edition.

Natalia Kardanova

PUŠKIN NEGLI SCRITTI DI VALENTINO CARRERA
E PIETRO COSSA

Наталья Карданова

ПУШКИН В ПЬЕСАХ ВАЛЕНТИНО КАРРЕРА
И ПЬЕТРО КОССА

Во втором акте драмы Пьетро Косса¹ (1830-1881) *Пушкин* «la giovinetta zingara» Мария, тайно влюбленная в Пушкина и повсюду за ним следующая, находит на его письменном столе стихотворение *Alla santa memoria di mia madre* и читает его вслух:

I.

Fra l'erbe più vive
L'april si nascose,
Spuntando giulive
L'annunzian le rose;
V'è luce nell'aria,
V'è luce nel core,
La luce è l'amore.

¹ В данной статье делается попытка рассмотреть интертекстуальные связи, которые существуют, на мой взгляд, между двумя итальянскими пьесами о Пушкине, с одной стороны, и пушкинскими произведениями (а так же критической литературой о поэте), с другой. Следует отметить – помимо русской дореволюционной публикации *Поединок и кончина Пушкина на итальянской сцене, Русский архив*, М., 1874, кн. II – что о пьесах Каррера и Косса писали в свое время Э. Дамиани и З.М. Потапова, рассматривавшие их прежде всего как более или менее верное воспроизведение биографии Пушкина, благодаря которому итальянцы смогли побольше узнать о жизни великого поэта и составить представление о его личности. Так, Дамиани говорит о “своеобразном дополнении к итальянской биографии о Пушкине” (Е. ДАМИАНИ, *Due drammi italiani su Puškin*, in *Alessandro Puškin nel Primo Centenario della Morte*, Roma 1937, p. 162.), З.М. Потапова - о том, что “Романтическое восприятие Пушкина в Италии периода Рисорджименто нашло свое наиболее яркое выражение не в статье и исследованиях, а в двух художественных произведениях, главным героем которых является русский поэт. (З.М. Потапова, *Русско-итальянские литературные связи*, с. 217)

II.
Ne' borghi, ne' porti
La vita riappare,
Ricchezza de' forti
È libero il mare;
Rivien la speranza
Al naufrago solo
Fra i ghiacci del polo.

III.
Straniero alla festa
Che dà la natura,
Nel petto mi resta
La fredda sventura;
Per me non rivive
Stagione d'amore,
Ho freddo nel core...

IV.
Selvaggio, pensoso
M'ascondo alla vita,
E cerco il riposo
In spiaggia romita;
Così meno i giorni,
E l'intimo duolo
Col canto consolo.

V.
Il popol, cui fiede
Gli orecchi quel canto,
M'invidia, né crede
Che nasca dal pianto;
Io passo, e sorrido
All'ebete errore,
I più non han core.

VI.
Se adesso tu senti
Che sia l'infinito,
Se ancor ti rammenti
Dell'orfano lito,
Deh! impetrami l'ali
Per ergermi a volo,
O madre, son solo! ²

Найти оригинал среди стихотворений Пушкина невоз-

² P. Cossa, *Puschin*, Milano 1876, pp. 24-25.

можно: эти стихи написал сам Косса, в свое время начинавший как поэт. Два стихотворения Пушкина (*Демон* и *Пророк*), которые еще при жизни поэта перевел на итальянский язык его московский знакомый граф Риччи, были опубликованы лишь в 1934 году в СССР. По-видимому, *Подражания русской лирике Александра Пушкина* Иняцио Чампи, Косса оставил без внимания³. Переводы на итальянский, опубликованные в России⁴, могли быть для него недоступны.

К 1870 году, когда пьеса Косса была сдана в печать⁵, Пушкин был известен в Италии не своей лирикой, а своими поэмами, в значительно меньшей степени – как автор *Евгения Онегина*⁶.

Автор другой пьесы о Пушкине, Валентино Каррера (1834-1895), в предисловии ко второму, переработанному по совету Герцена (с которым Каррера познакомился во Флоренции) варианту своей пьесы (1890 год, первый вариант 1865 года ставился на сцене, но не был опубликован) ссы-

³ I. Стампи, *Imitazioni di poesie russe (Alessandro Puschine)*, Firenze 1855. Сюда вошли: *Телега жизни, Калмычке, Рифма, Демон, Если жизнь тебя обманет, Зимнее утро, Эхо, Птичка, Цветок, Ты вянешь и молчишь; печаль тебя снедает, Узник, Русалка, Конь, Черная шаль, Зима. Что делат нам в деревне?*, а также фрагменты из *Медного всадника (Люблю тебя, Петра творенье и На берегу пустынных волн)*. *Черная шаль и Ворон к ворону летит* были напечатаны в сборнике Чампи (*Nuove poesie*, Roma 1861.) без указания авторства Пушкина. Отрывки из стихотворений *Поэт и Наполеон*, а также пересказ *Евгения Онегина* и прозаический перевод первых пяти строф восьмой главы были даны как приложение к *Биографии Александра Пушкина* Энрико Вальтанколи Монтацио (E. VALTANCOLI MONTAZIO, *Biografia di Alessandro Pouschkin*, in *Il Mondo Contemporaneo*, 1842, t. III, pp. 307-344). См. об этом: К. Ласорса, *Первый этап знакомства с Пушкиным в Италии (1828-1856)*, в: *Русская литература*, Ленинград 1970, 4, с. 102.

⁴ *Il prigioniero del Caucaso*, traduzione di D.F.G. Toscano, Odessa 1837. *Poesie*, tradotte in versi italiani da Luigi De Manzini, San Pietroburgo 1844. *Poesie*, tradotte in italiano da M. Waltuch, Odessa 1855.

⁵ Второе издание - 1876 год, по нему приводятся цитаты в данной работе.

⁶ Вот что было доступно итальянскому читателю:

Il prigioniero del Caucaso, tradotto in italiano da Antonio Rocchigiani, Napoli 1834.

I quattro poemi maggiori, tradotti da Cesare Boccella, Pisa, 1841.

Racconti poetici, tradotti da Louis Delatre-Lacour, Firenze 1856. (Сюда вошел и *Евгений Онегин*).

Il turbine di neve, traduzione di F. Benvenuti, Este 1856.

I fratelli masnadieri, versione dal russo di Emilio Tesa, Bologna 1862.

лается также на французские переводы: «Confortava [Herzen – Н.К.] tuttavia l'autore a ripigliare sulla stessa base ma con sviluppo più largo il lavoro, giovandosi della maggiore facilità di conoscere la vita e le opere del Pouchkine che andavano porgendo gli studi eccellenti del migliore de' suoi biografi e critici, l'Annenkoff⁷, e le traduzioni in francese ed in italiano di Boccella, Delaitre, Viardot, Tourgueneff, Merimée, Ciampoli e Novosiltsoff»⁸.

Пьесы Косса и Каррера⁹ рассказывает о событиях, приведших к дуэли Пушкина и заканчиваются гибелью поэта. В отличие от *Последних дней* Михаила Булгакова, где Пушкин на сцене не появляется, у итальянских драматургов он становится центральным персонажем. В первом акте пьесы Каррера Пушкин – преследуемый властями, в свое время высеченный розгами по распоряжению генерала Милорадовича – вынужден покинуть цыганский табор, свою подругу Митидинку и ее отца Гирея, поскольку цыган Эблис, безответно влюбленный в Динку, донес о местонахождении Пушкина русским властям; во втором – вновь встречается со своей московской невестой Натальей Гончаровой, тогда как молодой офицер Дантес, влюбленный в Натали, но неправильно понятый ее сестрой Марией, просит руки последней; в третьем – в Москве присутствует на аудиенции у императора Александра Первого, в четвертом – тяжело переживает крах восстания своих друзей-декабристов, задыхается в тяжелой политической атмосфере, не доверяя больше жене, вызывает Дантеса на дуэль, убивает его и погибает сам. В пьесе Косса смерть матери – тяжелый удар для поэта (первый акт), ни встречая понимания ни со стороны жены, за которой настойчи-

⁷ Имеются в виду *Материалы к биографии Александра Сергеевича Пушкина* (первая публикация в России - 1855 год).

⁸ V. CARRERA, *Alessandro Pouchkine*, in V. CARRERA, *Le commedie*, Torino 1888, pp. 260-261. К 1888 году на итальянский язык было переведено: *La figlia del capitano*, Milano 1876.

Boris Godunov, prima versione italiana con prefazione e note di Cesare Bragaglia, Milano 1883.

L'appaltatore di funerali, traduzione di E. Tesa, Venezia 1884.

Melodie russe. Raccolta delle traduzioni di Domenico Ciampoli e E.W. Foulques. Leipzig, 1881. (Антология русской поэзии).

Gli Zingari, versione dal russo di D. Ciampoli, Milano 1885.

⁹ Обе были переведены на русский язык: В. Каррера, *Александр Пушкин, драма в 3-х действиях с прологом*, П. Косса, *Пушкин, драма в 4 действиях*, перевод с итальянского К. и Э.Д., Санкт-Петербург, 1900.

во ухаживает граф Инзев, ни со стороны общества, он думает о бегстве на Кавказ и делится этими мыслями со своим лучшим другом Дельвигом и с Марией, которая еще во времена цыганских странствий спасла его из пожара (второй акт), прочитав пасквиль в *Северных цветах* некоего литератора Милосского, вызывает на дуэль (на шпагах) Инзева и погибает (третий акт).

Мы не будем останавливаться на отклонениях от подлинной биографии Пушкина. Всем хорошо известно, что высечен розгами по распоряжению генерала Милорадовича Пушкин никогда не был (но таково было представление Каррера об условиях общественной жизни в России), что редактором журнала *Северные цветы* был Дельвиг, умерший в 1831 году (и в предисловии Делатра об этом говорится), что восстание декабристов было в 1825 году, что 8 сентября 1826 года в Москве Пушкин встретился с императором Николаем Первым, что с И.Н. Инзовым, под начальством которого Пушкин находился во время южной ссылки, у него сложились самые добрые отношения, что на дуэль он вызвал Жоржа Дантеса, барона фон Геккерна, что Дантес – чтобы уклониться от первого вызова на дуэль – женился на сестре Натали Екатерине, когда Пушкин был уже давно женат, что 27 января 1837 года дуэль Пушкина состоялась на «Черной речке, а не в саду его дома, что Пушкин стрелялся, а не дрался на шпагах, что он скончался два дня спустя в жесточайших мучениях, наконец, что он до конца был бесконечно внимателен к жене.

Каррера писал о своем стремлении избежать «il pericolo d'ogni componimento drammatico in cui il protagonista sia uno scrittore, quello di dimenticare l'uomo e di credere di poter dipingere il poeta con qualche squarcio racimolato fra i suoi poemi»¹⁰. Однако и его пьеса, и пьеса Косса обнаруживает неплохое знание как самого Пушкина, так и высказываний критики о нем. Отметим некоторые соответствия.

1. Описание цыганского табора и характеристика цыган [в ремарках первого акта пьесы Каррера (цыганский табор у предгорий Кавказа) заметно знакомство с экзотическими и для русского читателя реалиями *Цыган* и *Кавказского пленника* – Н.К.].

¹⁰ V. CARRERA, *op. cit.*, p. 261.

КОССА:

La zingara famiglia aveva eretto
Le poverette tende, e sulle steppe
Di Bessarabia risplendea la notte
Pienissima di stelle. Era una dolce
Notte d'estate. Il nomade villaggio
Dormiva, e non s'udía voce né vento
In quel deserto che non ha confini ¹¹.

КАРРЕРА:

Accampamento di una tribù di Zingari in luogo selvatico ai piedi del Caucaso. A sinistra dello spettatore, fra una macchia, e sostenuta da corde intrecciate agli alberi, si stende un'ampia tenda di stoffa rigata a colori; sulla tenda, sopra l'ingresso, alcune carte da giuoco e ferri da cavallo attaccati come una insegna. [...] al di là delle rupi, in lontananza, torreggia bicipite e domina il paesaggio l'Elbrouz, coperto di ghiacciai eterni. [...] a destra un focolare semispento: sul focolare un paiuolo appeso ad un trepiedi. [...] È giorno ¹².

ПУШКИН

Цыганы шумною толпой
по Бессарабии кочуют.
Они сегодня над рекой
В шатрах изодранных ночуют.
Как вольность, весел их ночлег,
И мирный сон под небесами;
Между колесами телег,
Полузавешенных коврами,
Горит огонь; семья кругом
Готовит ужин; в чистом поле
Пасутся кони; за шатром
Ручной медведь лежит на воле;
Все живо посреди степей:
Заботы мирные семей,
Готовых утром в путь недалний,
И песни жен, и крик детей,
И звон походной наковальни ¹³.

КАРРЕРА:

Zaremo – La corda per l'orso è ormai finita: così al mio rispettabile amico non salterà più il ghiribizzo d'andarsi a intruffolare nel bel mezzo

¹¹ P. Cossa, *op. cit.*, p. 29.

¹² *Ibidem*, pp. 403-404.

¹³ А.С. Пушкин, *Цыганы*, в А.С. Пушкин, *Полное собрание сочинений в шести томах*, Москва 1949, т. 2, с. 403.

d'un ballo, senza esservi invitato, come fece il giorno del nostro arrivo...
E si che non dovrebbe essere troppo fanatico di ballare!¹⁴

ПУШКИН

Медведь – беглец родной берлоги,
Косматый гость его шатра,
В селеньях, вдоль степной дороги,
Близ молдаванского двора
Перед толпой осторожной
И тяжко пляшет, и ревет,
И цепь докучную грызет¹⁵.

КАРРЕРА:

Ghirei – E noi che non abbiamo né storia, né patria, né codice, né religione, noi che viviamo d'una vita che vi pare quasi animale¹⁶.

ПУШКИН:

Мы дики, нет у нас законов¹⁷.

2. Появление русского гостя; его мир:

КОССА:

Ospite novo, anch'ei Puschin prendeva
Riposo [...] ¹⁸.

КАРРЕРА:

Gulistan: [...] essendosi imbattuto nella nostra brigata un giovine signore fuggito da Kissenef dove era relegato, la fanciulla, per sottrarlo alle ricerche di quel Governatore, lo indusse a venire con noi, e finì per innamorarsene.

[...] si ode nuovamente la voce di Mitidinka che appare sul sentiero in fondo, col capo appoggiato alla spalla di Alessandro).

ALESSANDRO E MITIDINKA dal monte.

Eblis (andato in disparte) – (Sempre insieme!)

[...]

Ghirei – O ragazzi, che non si pensa più al vecchio babbo?¹⁹

¹⁴ V. CARRERA, *op. cit.*, p. 263.

¹⁵ А.С. ПУШКИН, *Цыганы*, с. 409-410.

¹⁶ V. CARRERA, *op. cit.*, p. 270.

¹⁷ А.С. ПУШКИН, *Цыганы*, с. 420.

¹⁸ P. COSSA, *op. cit.*, p. 29.

¹⁹ V. CARRERA, *op. cit.*, pp. 265-266.

ПУШКИН:

В шатре одном старик не спит;
Он перед углями сидит,
Согретый их последним жаром,
И в поле дальнее глядит,
Ночным подернутое паром.
Его молоденькая дочь
Пошла гулять в пустынном поле.
Она привыкла к резвой воле,
Она придет; но вот уж ночь,
И скоро месяц уж покинет
Небес далеких облака –
Земфиры нет как нет; и стынет
Убогий ужин старика.

Но вот она; за ней следом
По степи юноша спешит;
Цыгану вовсе он неведом.
“Отец мой, – дева говорит, –
Веду я гостя; за курганом
Его в пустыне я нашла
И в табор на ночь зазвала.
Он хочет быть как мы цыганом;
Его преследует закон,
Но я ему подругой буду.
Его зовут Алеко – он
Готов итти за мною всюду”.
[...]
Светло. Старик тихонько бродит
Вокруг безмолвного шатра.
“Вставай, Земфира: солнце всходит,
Проснись, мой гость ! пора, пора!..
Оставьте, дети, ложе неги!..”²⁰.

КАРРЕРА:

Aless. – [...] Voi non siete certo europei ed io sono di sangue africano; voi non avete patria ed io sono russo che fa lo stesso; [...] e se tutti questi punti di contatto non bastano per farmi accogliere nella vostra Accademia, io faccio a voi tutti umilissima domanda di accettarmi almeno quale commediografo delle vostre marionette²¹.

Tutti (meno Eblis): Sì, sì...

Eblis – Io diceva che non sei buono a nulla...
Aless. – Così non farò invidia a nessuno.

²⁰ А.С. Пушкин, *Цыганы*, с. 403-405.

²¹ V. CARRERA, *op. cit.*, p. 268.

Mitidinka – Buono a nulla lui che sa tante belle cose! Basta bene che ci divertisca nelle lunghe sere dell'inverno colle sue novelle! [...]
Gulistan – Canterà, suonerà, ballerà, diventerà noi donne; non basta?
Aless. – Divertire le donne, per quanto mi è possibile, le discrete volentieri; ma per ballare, mi permetto di osserrarvi che avete già l'orso²².

Земфира

[...]

Он хочет быть, как мы, цыганом;

Старик

Я рад. Остаюсь до утра
Под сенью нашего шатра
Или пробудь у нас и доле,
Как ты захочешь. Я готов
С тобой делить и хлеб и кров.
Будь наш – привыкни к нашей доле,
Бродячей бедности и воле –
А завтра с утренней зарей
В одной телеге мы поедим;
Примись за промысел любой:
железо куй – иль песни пой
И селы обходи с медведем.

Алеко

Я остаюсь²³.

[...]

На посох опершись дорожный,
Старик лениво в бубны бьет,
Алеко с пеньем зверя водит,
Земфира поселян обходит
И дань их вольную берет²⁴.

КОССА:

Barone: [...] a voi diletta esser compagno
D'una turba di zingari.
Puschin: Quel caso
De' zingari, sebben per me di triste
Memoria, è un argomento che vi prova
L'indomanibile febbre ch'ho di vivere,
In libertà²⁵.

²² V. CARRERA, *op. cit.*, p. 267.

²³ А.С. Пушкин, *Цыганы*, с. 404.

²⁴ А.С. Пушкин, *Цыганы*, с. 410.

²⁵ P. COSSA, *op. cit.*, p. 22.

ПУШКИН:

Встречал посреди степей
Над рубежами древних станов
Телеги мирные цыганов,
Смиренной вольности детей.
За их ленивыми толпами
В пустынях часто я бродил,
Простую пищу их делил
И засыпал пред их огнями.
В походах медленных любил
Их песен радостные гулы -
И долго милой Мариулы
Я имя нежное твердил ²⁶.

ДЕЛАТРА:

Fra tanto il poeta fuggitivo si dirigeva verso i confini dell'impero in compagnia di... chi lo crederebbe? di una truppa di zingari erranti. La cronaca scandalosa di quel tempo attribuisce ai soavi sguardi, al dolce sorriso, alle belle forme della zingarella Mariola la scomparsa del poeta ²⁷.

КАРРЕРА:

Aless. - Che direbbero i miei amici di Pietroburgo se mi vedessero in mezzo a costoro? Ebbene sì, sono uno zingaro [...], ma io sono il solo russo libero! Ma questa vita bizzarra avrà sempre la stessa attrattiva per me? Dinka, ingenua, bella e ardente d'amore, può cancellare dal mio cuore l'immagine soave ed elegante di Natalia, la rosa di Mosca? ²⁸

ПУШКИН:

Уныло юноша глядел
На опустелую равнину
И грусти тайную причину
Истолковать себе не смел.
С ним черноокая Земфира,
Теперь он вольный житель мира,
И солнце весело над ним
Полуденной красою блещет;
Что сердце юноши трепещет?
Какой заботой он томим?
[...]

Земфира

Скажи, мой друг: ты не жалеешь
О том, что бросил навсегда? ²⁹

²⁶ А.С. Пушкин, *Цыганы*, с. 421.

²⁷ A. PUSCHIN, *Racconti poetici*, p. XII.

²⁸ V. CARRERA, *op. cit.*, p. 271.

²⁹ А.С. Пушкин, *Цыганы*, 405-407.

КОССА:

Puschin: Dov'è la fresca
Giocondità del tuo viso, o Maria?
Il fiore nato negli aperti campi
Penosamente vegeta in quest'aria
Artefatta. E che può mai rallegrarti
Nel tetro cerchio de le nostre case
Che ti rubano il sole e l'orizzonte?
Odi un consiglio mio, buona fanciulla;
Forse n'hai tempo ancor, torna a le danze
De' tuoi compagni, ai canti, alla beata
Spensieratezza de' tuoi primi giorni,
E colà sotto il vergine sorriso
Della natura che non mente mai,
Oblia per sempre questa gran menzogna
Che nominiam civiltà. Torna, O Maria,
Ritorna alle tue danze. Non lo vedi?
Noi qui cresciamo sotto una tiranna
Legge di affetti e li credendo eterni
Nel primo entusiasmo de la vita
Li vediamo cader miseramente
Un dopo l'altro a noi d'intorno ³⁰.

ПУШКИН:

А л е к о

О чем жалеть? Кода б ты знала,
Когда бы ты воображала
Неволю душевных городов!
Там люди, в кучах за оградой,
Не дышат утренней прохладой,
Ни вешним запахом лугов;
Любви стыдятся, мысли гонят,
Торгуют волею своей,
Главы пред идолами клонят
И просят денег да цепей.
Что бросил я? Измен волнение,
Предрассуждений приговор,
Толпы безумное гонение
Или блистательный позор ³¹.

КОССА:

Puschin: [...] Barone, io son malato,
Malato dentro l'anima, e non cerco
Che novi aspetti d'uomini e di cose
A rompere la noia ³².

³⁰ P. COSSA, *op. cit.*, p. 12.

³¹ А.С. ПУШКИН, *Цыганы*, с. 407.

³² P. COSSA, *op. cit.*, p. 22.

ПУШКИН:

Им овладело беспокойство
Охота к перемене мест
(Весьма мучительное свойство,
Немногих добровольный крест)³³.

БОЧЧЕЛЛА:

sospinto dall'avidità del cambiamento, e da quella specie d'inquietudine morbosa che spesso è compagna del genio, si diè in balia del vivere il più dissoluto³⁴.

3. Пушкин и Байрон

КОССА:

Miloschi: [...] ispirerà i poemi
Che Puschin scrive sulla falsariga
Del zoppo inglese³⁵.

[...]

Io volli
Pazzamente aspirare alla suprema
Gloria di Byron...³⁶

КАРРЕРА:

Aless. – [...] Io ritorno [...] nel mondo [...] deciso finalmente di non imitare più nessuno, neanche Byron, quando non fosse morire per una grande causa; di non essere infine nel pensiero e nella sua forma che russo; russo nelle aspirazioni, russo nella lingua³⁷.

БОЧЧЕЛЛА:

[Байрон и Пушкин – Н.К.] proni ed adatti a maneggiare l'arme dell'ironia, generosi e meschini, irritabili e miti, misantropi per orgoglio. L'istesso morbo travagliolli in vita, morbo a cui spesso le passioni il talvolta anco la sventura apron l'adito nell'anime le più nobili e le più grandi, vogliamo dire lo scetticismo religioso e sociale³⁸.

ДЕЛАТР:

Non sembrava fondata l'opinione di alcuni critici che dichiarano Puschin un servile imitatore di Byron. Certamente l'influenza di Byron è manifesta negli scritti del poeta russo, ma essa non vi predomina mai a segno

³³ А.С. ПУШКИН, *Евгений Онегин*, Москва 1964, с. 200.

³⁴ А. POUSCHKINE, *I quattro poemi maggiori*, p. XI.

³⁵ P. COSSA, *op. cit.*, p. 4.

³⁶ P. COSSA, *op. cit.*, p. 62.

³⁷ V. CARRERA, *op. cit.*, p. 278.

³⁸ А. POUSCHKINE, *I quattro poemi maggiori*, p. XI.

di toglierli la sua libertà d'azione e d'incepargli le ali; è un vento che lo sorregge nel suo volo ma che non lo trascina mai contro il suo volere³⁹.

ТЕНКА:

Questi poemetti [южные поэмы – Н.К.], che parvero già a taluno un'imitazione di quelli di Byron, hanno un'impronta così originale di pensiero e di forma, che non possono esser confusi con quelli di verun altro poeta. [...] Puschin è profondamente russo nelle sue poesie⁴⁰.

4. *Пушкин – создатель русского литературного языка, величайший поэт России.*

КОССА:

Barone Delvig: [...] L'idioma russo
Fra le lingue d'Europa aveva il suono
E la rozza andatura di un cosacco
In mezzo a dame vispe ed eleganti;
Voi, Puschin primo lo educaste, e or parla
Per bocca vostra come si conviene
Ad un polito cavaliere.

Puschin: Eppure
Il mio maestro fu la lingua viva
Del popolo, l'anonimo poeta
Che soffre e canta sempre. – A ognuno il suo.
Avvezzo ai libri ed alla nova scola
Di Francia, allorché volli audacemente
Dare alla Russia il suo primo poema,
Memore de' suoi studi non fluiva
Da schietta vena patria il verso mio,
Ma intralciato da modi, e da maniera
Francese; e indovinate che scoperse
Il vizio originale d'ogni frase
Che non spirava l'aria paesana?
Fu la nutrice mia, la buona Irene,
Povera donna nata in un contado;
E se posterì avranno in qualche onore
Il nome mio, non sia dimenticata
Questa povera donna⁴¹.
[...]

³⁹ A. PUSCHIN, *Racconti poetici*, p. XXVII.

⁴⁰ C. TENCA, *Della letteratura slava*, in C. TENCA, *Saggi critici*, Firenze 1969, p. 388.

⁴¹ P. COSSA, *op. cit.*, pp. 19-20.

Barone: La vostra vanità di donna
Costa alla Russia il suo più gran poeta ⁴².

KAPPEPA:

Aless. – [...] Io ritorno [...] nel mondo [...] deciso finalmente di non imitare più nessuno, neanche Byron, quando non fosse morire per una grande causa; di non essere infine nel pensiero e nella sua forma che russo; russo nelle aspirazioni, russo nella lingua. Sì, io mi sento più bisognoso che mai d'idealità, di lotta, di libertà; mi sento più che mai poeta nel suo più nobile significato di far battere col mio la maggior quantità possibile di cuori per la bellezza e la verità.

Jouk. – [...] Si dovrà a te se la nostra lingua sarà ricca e armoniosa quasi quanto italiana; intanto colla tua facilità meravigliosa d'invenzione e lo studio incontentabile della forma, tu sei in grado di dotare da te solo la nostra nazione di una letteratura degna di essa ⁴³.

БОЧЧЕЛЛА:

La Russia ha perduto, or sono pochi anni, il primo de' suoi poeti" è conosciuto dall'Europa intera ⁴⁴.

[Пушкин – Н.К.] ebbe il vanto straordinario di aver fissato su basi certe la lingua poetica della Russia ⁴⁵.

Avea nel comporre quella che potrebbe chiamarsi una facilità laboriosa. Dotato di uno spirito vasto ed osservatore, concepiva agevolmente, ma molto meditava l'esecuzione ⁴⁶.

ДЕЛЯТР:

Fu certamente uno dei più potenti ingegni poetici di questo secolo, illustrato da Sciller, Goethe, Byron, Moore, Manzoni, Lamartine e Vittorio Hugo ⁴⁷.

Puschin voleva svincolare la letteratura russa dalla imitazione straniera e dal così detto stile classico ⁴⁸.

Spesse volte s'insinuava fra i contadini, frequentava le taverne, ad oggetto di cogliere a volo le locuzioni, gli idiotismi che egli dichiarava tout parfume's d'une odeur de terroir ⁴⁹.

ТЕНКА:

Con questi due poeti [Жуковский и Пушкин – Н.К.] si risvegliò e si propagò il sentimento nazionale. [...] Pusckin con sentimento di nazio-

⁴² P. COSSA, *op. cit.*, p. 75.

⁴³ V. CARRERA, *op. cit.*, p. 287.

⁴⁴ A. PUSCHKINE, *I quattro poemi maggiori*, p. V.

⁴⁵ *Ibidem*, p. VII.

⁴⁶ *Ibidem*, p. XVIII.

⁴⁷ A. PUSCHIN, *Racconti poetici*, p. XXVI.

⁴⁸ *Ibidem*, p. XVI.

⁴⁹ *Ibidem*, p. XIII.

nalità più profonda scrisse la sua oda *Al pugnale*, che, tradotta in tutti i dialetti russi, diventò la canzone prediletta dei campi e delle capanne. E Pusckin è veramente il genio più elevato che abbia posseduto la Russia; e con lui si apre una nuova era letteraria più feconda e più grande⁵⁰.

5. Пушкинская ирония

БОЧЧЕЛЛА:

Aveva animo sensibile e generoso, le idee altissime, e scrivendo uno stile elevato al pari dell'idee, quantunque a sua possa potesse cangiarne e prendere esempli grazia le forme dell'ironia la più mordace⁵¹.

КОССА:

Puschin: V'era qui alcuno?

Maria: Un tale che richiese

Di parlarvi.

Puschin (alzando le spalle): Senz'altro un letterato.

Maria: Così disse.

Puschin: Voleva un'elemosina?⁵²

[...]

Miloschi: [...] Io son Miloschi.

Il direttore del giornale: I fiori

Del Nord.

Puschin (a Miloschi):

Sciuperete il vostro tempo,

Mio novo amico; il Nord non è paese

Da mutarsi in giardino⁵³.

Barone Delvig: Amo i superbi

Quando la loro statua s'atteggia

Sopra una base d'opere immortali.

Puschin (sorridente): Come? Son già immortale?

Barone: Vi dispiace?

Puschin: Penso che avrò gran tempo di annoiarmi⁵⁴.

КАПPEPA:

Eblis – Io diceva che non sei buono a nulla...

Aless. – Così non farò invidia a nessuno⁵⁵.

⁵⁰ C. TENCA, *op. cit.*, p. 339.

⁵¹ A. POUŠCHKINE, *I quattro poemi maggiori*, p. XVII.

⁵² P. COSSA, *op. cit.*, pp. 9-10.

⁵³ *Ibidem*, p. 14.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 19.

⁵⁵ V. CARRERA, *op. cit.*, p. 267.

Giorgio [Дантес – Н.К.] – Cristo perdonò all'adultera
Aless. – Sì, ma non era sua moglie!⁵⁶

6. Дуэль и смерть Пушкина

KARPERA:

Aless. – Credevo che la sua morte m'avrebbe fatto maggior piacere!
Mitid. – Alessandro, abbandoniamo per sempre questo paese dove
abbiamo sofferto tanto...
Aless. – Sì, e subito... All'Oriente! (vacilla e si abbandona fra le
braccia di Mitidinka). Ah! Sono ferito!
Mitid. – E gravemente!
Aless. – No, mia dolce amica... non può essere... Ora io devo vi-
vere... voglio vivere... per te... la libertà... la gloria...
Mitid. – Ah! Egli muore!
Aless. – E anche la morte... è libertà (spira)
Mitid. (abbandonandosi disperatamente sopra di lui) – Morto!
Ghirei (cadendole dinanzi in ginocchio supplichevole) – Era destino!
Voci di Joukowski, Anna e Maria dalla sinistra – Aprite! Aprite!
Voce di Natalia dalla destra – Alessandro! Alessandro!
Mitid. (sorgendo in piedi terribile) – Ora è mio! (il sipario scende
rapidamente)⁵⁷.

KOCCA:

Puschin entra lentamente sorretto dal Barone e dal Medico. Il princ-
ipe Inzeff lo segue.
Pus. Noi siamo giunti;
Riposiamo.
(Il ferito è adagiato sopra una sedia; lungo silenzio)
Oggi, Principe, la sorte
Rise alla punta de la vostra spada,
E in vero siete un prode schermitore!
Prin. Credetemi, signore... Io son dolente...
Pus. Son frasi che si dicono, mio caro,
Siete dolente ch'io non v'abbia ucciso?
Ma il duello fu buono. (Lunga pausa)
E voi chi siete
Se mi piangete intorno?... tu, mia dolce
Irene?... Lo ricordi? – io ti saltava
Vispo bambino sopra le ginocchia,
Ed ora eccomi fatto in un momento
Più vecchio assai di te.
(Irene non potendo parlare fa un diniego con la testa)
Anche a vent'anni

⁵⁶ *Ibidem*, p. 332.

⁵⁷ V. CARRERA, *op. cit.*, p. 342.

Chi muore è vecchio. – Maria, perché piangi?
 Non t'ho pur detto che più non andrei
 In Circassia? Portami i tuoi fiori
 Da questa mane... stanno la...
 (Maria va a prendere sullo scrittoio i fiori e glieli porta)

Maria,
 Quand'io sarò spirato, sia tua cura
 Di pormi sopra il core il tuo mazzetto...
 (Sforzandosi a sorridere)
 Vò presentarmi con qualche eleganza
 Nell'altro mondo. – In quanto a voi, Barone,
 Fate intera giustizia sui miei scritti,
 Li affido al vostro ingegno. (Lungo silenzio)

Maria: Signore,
 Vi duole la ferita?
 Pus. Oh, no!... non troppo...
 E cesserà fra poco ogni dolore...
 Provo un gran freddo... mi si velan gli occhi...
 Aprite la finestra... fate entrare
 La luce...

Maria: Ahi, egli muore!...
 Pus.: (al grido di Maria leva la testa e la guarda)

A te, fanciulla,
 La mia memoria, e un bacio...
 Nat. (che in tutta la scena è rimasta muta per il dolore, a queste
 parole si gitta in ginocchio avanti al marito)

E a me il perdono
 Vostro per carità!
 Pus. (con voce fioca): A voi le mie
 Ricchezze. (Una pausa)

È il mio momento... seppellitemi
 Presso mia madre... Credo di star meglio
 Cola... – Non v'affliggete... fate festa...
 Ho fatto una scoperta... Non mi sembra
 Che sia... tanto difficile il morire!...

Nat.: Morto!
 Bar.: La vostra vanità di donna
 Costa alla Russia il suo più gran poeta ⁵⁸.

ДЕЛАТР:

Tutti i biografi stendono un velo sulle cause della morte di Puschin.
 [...] Ci contenteremo di notare che Puschin, a diritto o a torto, credendosi tradito dalla consorte, sfidò in duello colui ch'egli sospettava d'avergli rapito l'onore, e in quel duello ricevè una insanabile ferita. Trasportato nella sua dimora, visse ancora due giorni in mezzo ad atroci torture.

[Далее Делатр приводит фрагмент из письма Жуковского – Н.К.]:
 La mattina del 27 gennaio disse al dottore Spaschi: «Mia moglie! Chia-

⁵⁸ P. COSSA, *op. cit.*, pp. 73-75.

mate mia moglie». Poi volle vedere i figli. [...] Mi richiamò a sé: «Di all'imperatore», soggiunse, «che mi rincresce di morire; che sarei stato tutto suo. Digli che gli auguro un lungo regno, e che bramo sia sempre contento di suo figlio, contento della Russia.» [...] Quando li spasimi divenivano troppo acuti, si torceva le mani, e mandava un sospiro, ma così basso che appena si poteva udire. «Ti convien soffrire molto, amico», diceva Dal, «ma non trattenere i sospiri; ti faranno bene.» «No», replicava Puschin interrompendolo; «non voglio... gemere... mia moglie... mi sentirebbe... non voglio lasciarmi vincere dal dolore...» [...] Verso le due pomeridiane aprì li occhi, e domandò della conserva di lamponi. Gliene recarono una tazza. «Chiamate mia moglie», sclamò con voce sonora, «ditele che mi faccia mangiare.» Essa venne, si pose ginocchioni a capo del letto, gli porse una cucchiata di conserva, e appoggiò la sua fronte su quella del moribondo. Puschin l'accarezzò dicendo: «Via, via, non sarà nulla; sto meglio grazie a Dio; ritirati». La quiete con che parlò, illuse la povera donna che si allontanò raggianti di gioia. «Ora», disse al dottore Spaschi, «sta meglio». In quel punto cominciava l'agonia [...] Con tutto ciò serbava ogni sua facoltà intellettuale. Una volta stese la mano a Dal, e gliela strinse dicendo: «Alzami; più su;... più su...». Dal lo prese per le spalle, e lo tenne alzato; allora aprì gli occhi; rasserenò il sembiante e gridò: «Ho finito di vivere!». E lo ripeté, soggiungendo: «Non posso respirare; mi sento soffocare!». Furono queste le sue parole estreme»⁵⁹.

Если особенностями сценического времени можно объяснить то, что дуэль происходит возле дома Пушкина и то, что умирает он через несколько минут, то образ Натальи Гончаровой да и отношение к ней Пушкина у обоих драматургов явно свидетельствует о том, что итальянскими авторами были фактически проигнорированы воспоминания современников. Впрочем, подобное отношение к Наталье Николаевне можно встретить даже у такой талантливой читательницы Пушкина как Марина Цветаева, тогда как реакцию светского общества предвидел сам Пушкин: «[...] всякий раз, когда она входила или только останавливалась у дверей, он чувствовал ее присутствие. “Жена здесь, – говорил он. – Отведите ее. Она, бедная, безвинно терпит. В свете ее заедят»⁶⁰.

У Коссы за два часа до дуэли Пушкин перечитывает Евгения Онегина. По всей вероятности, Косса переложил свободным стихом прозаический перевод Делатра, уподобив его размеру своей пьесы и внес необходимую стилистическую правку.

⁵⁹ A. PUSCHIN, *Racconti poetici*, pp. XXII-XXIV.

⁶⁰ *Пушкин в воспоминаниях современников*, Москва 1985, т. 2, с. 398.

ПУШКИН:

Хладнокровно,
 Еще не целя, два врага
 Походкой твердой, тихо, ровно
 Четыре перешли шага Четыре смертные ступени.
 Свой пистолет тогда Евгений,
 Не преставаая наступать,
 Стал первый тихо подымать.
 Вот пять шагов еще ступили,
 И Ленский, жмуря левый глаз,
 Стал так же целить – но как раз
 Онегин выстрелил.... Пробили
 часы урочные: поэт роняет молча пистолет.
 На грудь кладет тихонько руку
 И падает. Туманный взор
 Изображает смерть, не муку.
 Так медленно по скату гор,
 На солнце искрами блистая,
 Спадает глыба снеговая
 Мгновенным холодом облит,
 Онегин к юноше спешит,
 Глядит, зовет его... Напрасно:
 Его уж нет. Младой певец
 нашел безвременный конец.

(Глава VII, строфы XXX-XXXI) ⁶¹

ПЕРЕВОД ДЕЛАТРА:

I due rivali fanno, con piede fermo, lento, eguale quattro passi, quattro passi verso la tomba. Eugenio avanzando sempre alza pian piano la sua pistola. Fanno ancora cinque passi, e Lenschi socchiudendo l'occhio sinistro prende di mira l'avversario. Anieghin spara. È giunto l'istante prefisso dal fato. Il poeta senza proferir parola lascia sfuggir l'arme, si posa la destra sul seno e cade. Gli sguardi suoi offuscati annunziano la morte, ma non esprimono né la doglia, né il rimprovero. Tale struggesi al calor del mattino la valanga che brillava sul pendio di un monte. Colto da un subito brivido, Anieghin corre al moribondo, lo guata, lo chiama... ma indarno. Egli fu. Il poeta spirò anzi tempo ⁶².

COSSA:

Puschin: [...] esamina le carte ed i suoi libri)
 A queste
 Carte quanti pensieri ho confidato,
 Quante lotte di cuore, quanta lingua
 Febbre di desideri!

⁶¹ А.С. Пушкин, *Евгений Онегин*, Москва 1964, с. 159.

⁶² А. PUSCHIN, *Racconti poetici*, p. 160.

(Prende un libro, lo apre e legge):
 I due rivali
 Con piede lento, uguale, fermo, fanno
 Quattro passi; son quattro passi verso
 La tomba. Eugenio sempre più s'avvanza
 Ed alza cautamente la pistola;
 Fanno altri cinque passi, e allora Lenschi
 Socchiudendo il sinistro occhio, procura
 Di metter sotto mira l'avversario.
 Anieghin spara. – È l'ora del destino:
 Il poeta si lascia sfuggir l'arme,
 Pone la mano sul suo cuore e cade:
 Gli sguardi suoi già nuotan nella morte,
 Ma non manda un lamento. Tal si strugge
 Al color del mattino la valanga
 Che scintillava sul pendio d'un monte.
 Anieghin colto da spavento corre
 Al moribondo... lo guarda, lo chiama...
 Indarno, indarno, il poeta è spirato."
 (Gittando per terra il libro.)
 Sia maledetto il libro, e maledetta
 L'ora in che scrissi questi versi! ⁶³

Boccella: Il destino dell'amico di An'eghin è stato sventuratamente quello del poeta, che quindici anni prima dell'avvenimento aveva in tal guisa tracciate senza saperlo le cagioni ed il genere della sua morte ⁶⁴.

Ср. у Делатра: Chiunque leggerà nel poema d'Eugenio Anieghin la storia dell'infelice poeta Vladimiro, ucciso in duello dall'amico, sul fior degli anni, non potrà a meno di vedere in quella tragica fine come un presentimento e quasi una predizione della fine riserbata dalla sorte al nostro Puschin ⁶⁵.

Как видим, в итальянских пьесах о Пушкине, наряду с прямой цитатой из *Евгения Онегина*, мы встречаем трансформированные цитаты из переводов его произведений (в том числе, развернутые в диалог). Как представляется, в пьесе Каррера не просто «не последнюю роль играют впечатления автора пьесы от *Цыган Пушкина*» ⁶⁶. Фрагменты из *Цыган* введены в повествовательную ткань обеих пьес, в пьесе Каррера они в значительной мере формируют сюжет. Если по выполняемым в сюжете функциям Мария

⁶³ P. COSSA, *op. cit.*, pp. 62-63.

⁶⁴ A. PUSCHKINE, *I quattro poemi maggiori*, p. X.

⁶⁵ A. PUSCHIN, *Racconti poetici*, p. XXVI.

⁶⁶ З.М. Потапова, *Русско-итальянские литературные связи*, с. 218

может быть отождествлена как с Земфирой, так и с черкешенкой из *Кавказского пленника* (спасение героя – чужеземца), то Митидинка, Гирей и Эблис (который ревнует Митидинку к Пушкину) могут быть отождествлены с Земфирой, ее отцом и молодым цыганом (к которому Алеко ревнует Земфиру). Вероятно, этому способствовало и жанровое своеобразие пушкинской поэмы, которая, по наблюдению Тынянова, представляет собой скорее драму в стихах⁶⁷. У самих итальянских авторов использованный ими прием обнажен – в пьесе Каррера Наталья Гончарова замечает: «Quando ho letto il poemetto di Alessandro sugli zingari, mi è venuto in mente un vago sospetto che mio marito si sia servito di lei per colorire la protagonista»⁶⁸. Косса пишет:

Maria (seriamente): Non vi comprendo, o signore.
 Miloschi (tra sé): È una grazia
 che non sorride; ispirerà i poemi
 Che Puschin scrive sulla falsariga
 Del zoppo inglese⁶⁹.

На мой взгляд, итальянские пьесы представляют собой не только возможную интерпретацию трагического финала Пукина. Это еще и воспроизведение социальной (господин Пушкин – Signor Pouchkine, обращение к государю – Sire, деревня – contado и т.д.) и литературной среды (*Северные цветы* – *Fiori del Nord*, ср. *Fiori del Norte* у Делатра) России первой половины XIX века, конфликта Пушкина с обществом, его взаимоотношений с женой, наконец, его речи и речи людей, его окружавших, средствами итальянского литературного языка, и, тем самым, своего рода перевод их на итальянский язык.

У обоих драматургов имя Пушкина переведено на итальянский язык в соответствии с итальянской традицией (Alessandro). Фамилия дана во французском написании у Каррера (Pouchkine, как и Joukowski); у Косса встречаем “Puschin”. Делатр объяснял это написание так: «L's che sussegue all'u deve pronunciarsi come l'sc in scisso. Non potendo rappresentare quella pronuncia esattamente, abbiamo

⁶⁷ J. TYNJANOV, *Avanguardia e tradizione*, Bari 1968, p. 90.

⁶⁸ V. CARRERA, *op. cit.*, p. 310.

⁶⁹ P. COSSA, *op. cit.*, p. 4.

scelto l'ortografia che meno se n'allontanava. In francese, si può scrivere il nome di Puschin come va pronunciato, cioè Pouchkine»⁷⁰. Famiglie на -ов/-ев транскрибированы в соответствии с французской традицией и без добавления окончания -а для женского рода: Inzeff (вместо Инзов), Natalia Gantcherof (у Каррера), Gangeroff (у Косса), Ryleieff, Battenkoff. Фамилии на -ий даны без конечного й: Joukowski, Miloschi, il medico Spaschi. На итальянский переведены имена: Giorgio d'Anthes, granduca Costantino, principe Nicola, Nicolò Inzeff, Sergio (слуга Пушкина). Женские имена на -ия (-ья) Наталия (Наталья), Мария даны без учета русской огласовки: Natalia, Maria. Имя Арины Радионовны передано как Irene Radionorna – в результате незнания или описки автора или типографской опечатки (у Делатра – Irene Radionovna)⁷¹. Это единственный случай использования отчества: обычно использовано обращение с титулом (barone, principe) или господин (Signor Miloschi) – еще Дамиани отмечал «l'improprio uso occidentale di tutti i vocativi di persona: *signor Puskin, signora Gantcheroff*, etc. in luogo del comune uso russo del nome e patronimico: *Alessandro Sergeevic, Natalia Nikolaevna*»⁷². Имя Гирей заимствовано из *Бахчисарайского фонтана*, отсюда же взято женское имя Зарема, употребленное в форме мужского рода (Zaremo).

Речь Пушкина, разумеется, была выдумана итальянскими авторами. Ее тональность задана теми репликами, которые интертекстуально связаны с произведениями Пушкина, но по сути представляют довольно произвольную интерпретацию так называемого романтического периода в его творчестве. Что же касается стиля, то ни белый стих Косса, ни проза Каррера не находят никаких соответствий ни в «болтовне» автора в *Евгении Онегине*, ни в повествовательной прозе, в том числе и в письмах позднего Пушкина (тогда как Делатр, к примеру, цитирует отрывки из пушкинских писем и по-французски, и в переводе на итальянский). Это может быть объяснено как своеобразием переводов и рецепции Пушкина в Италии того времени, так и творческим замыслом самих авторов.

⁷⁰ A. PUSCHIN, *Racconti poetici*, p. VII.

⁷¹ A. PUSCHIN, *Racconti poetici*, p. XIII.

⁷² E. DAMIANI, *Due drammi italiani su Puškin*, in *Alessandro Puškin nel Primo Centenario della Morte*, Roma 1937, p.166.

По словам Каррера, Герцен, прослушав его пьесу в авторском исполнении, одобрил безусловно следующее: «l'averе racchiuso l'azione nella lotta profondamente drammatica (e sempre la più interessante) del protagonista fra la coscienza e la passione, fra le esigenze della società e le aspirazioni di una forte idealità»⁷³. А о постановке Пушкина Косса в Триесте в 1874 году⁷⁴ одна русская зрительница писала: «Очень нас интересовала эта драма, сочинение Косса (Kossa), одного хорошего современного автора. Актеры были довольно хороши, особливо тот, который представлял самого Пушкина. Natalia Gangeroff была очень хорошая актриса и старалась передать холодность и бесстрашие, которое приписывали жене Пушкина. Автор не знал, что Дельвиг умер гораздо раньше Пушкина. А убивает Пушкина вместо Дантеса некто principe Inzoff. Разумеется, примешано много вздору, но все же представление было очень занимательно, и Пушкин изображен в прекрасном виде. Беспреданно приводили его стихи (конечно, в итальянском переводе) из *Онегина*, *Цыган* и пр.».

ABSTRACT

The article is dedicated to an analysis of two italian *pièces*, in which the main character is Puskin. The intertextual relationship between two italian *pièces* on the one hand and the works of Puskin, on the other hand, regard most importantly the plot and the form of narration. The presentation of Puskin's character in these two italian *pièces* is based on Puskin's original texts and upon literary criticism with the aim of reconstructing the demotic real of Puskin.

KEY WORDS

Puskin. Narration. Intertextuality.

⁷³ V. CARRERA, *op. cit.*, p. 260.

⁷⁴ Первый вариант пьесы Каррера был поставлен в Турине в 1865 годе (Пушкина играл Эрнесто Росси).

Franco Marucci

PROLEGOMENI A UNA STORIOGRAFIA FUTURA

Il presente scritto, che intende fare il punto sulla manualistica della letteratura inglese, ha una finalità doverosamente euristica, ma è stato pensato e steso, e quindi sollecitato, nell'incombere di una nuova legge universitaria che, allo stato ancora fluido della sua attuazione (*), sembrerebbe rendere ancora più necessaria di ieri una conoscenza a grandi linee delle letterature straniere. In pratica il grosso della popolazione studentesca verrà indirizzato a un corso triennale che dovrà trasmettere e far acquisire cognizioni ancora più di base di quelle che già oggi, nella nostra università di massa e con una larga quota di non frequentanti, sono insegnate. Si dovranno fronteggiare in particolare due problemi che sono tuttora minacciosi e insolubili nel settore sopraddetto: da un lato la disaffezione dello studente, e dall'altro l'oggettivo allargamento del canone letterario, per il quale i manuali di ieri sono superati perché non registrano nemmeno i nomi degli scrittori su cui già ferve l'attività accademica. Così stando le cose si potrà o dovrà proporre, come alternativa allo studio manualistico del disegno generale di una letteratura, una sua riduzione in pillole, cioè la conoscenza nemmeno di periodi selezionati ma di singoli autori e testi fra loro slegati. Il sopravvento della parcellizzazione sganciata dal divenire storico della letteratura – inglese, e forse di altre letterature – è d'altra parte invalso in molte sedi e istituti universitari dove il principio cronologico è

(*) Questo saggio corrisponde nella sostanza a una conferenza tenuta a Bologna nel maggio del 1999 e organizzata dalla rivista "In Forma di Parole". Da allora sono state pubblicate altre storie della letteratura inglese di cui non si è potuto qui tener conto, tra le quali in particolare una a cura di P. Bertinetti (2 voll., Torino, Einaudi, 2000) e un'altra in inglese, interamente sua, di M. Alexander (Houndmills, Macmillan, 2000).

stato – per motivi il più spesso contingenti, o di forza maggiore, non ideologici – abbandonato.

Un quesito di partenza potrebbe essere il seguente: se il compito di un corso quadriennale – o domani triennale – di lingue e letterature straniere sia quello di trasmettere nel modo il più possibile esauriente e completo il disegno unitario di una letteratura, o se ci si debba limitare a un assaggio o a una serie di assaggi, privilegiando la lettura specialistica di un numero ristretto di testi isolatamente presi. Dobbiamo formare un laureato che conosca sufficientemente tutto lo sviluppo della storia letteraria nelle sue principali figure e movimenti, o dobbiamo ripiegare sull'acquisizione di una competenza limitata, magari approfondita, ma orientata su autori o addirittura testi sradicati dalla storia? Ancora: quale logica sta dietro a un *iter* di studi che prevede ora, poniamo, il Novecento al primo anno, il teatro della Restaurazione al secondo, la letteratura vittoriana al terzo e il periodo dalle origini fino a Shakespeare al quarto? Non si sentirà lo studente spaesato e frastornato da un simile zigzagare entro la storia? Dobbiamo certo vivere in una situazione di ripensamento permanente del nostro operare; personalmente, tuttavia, non sono favorevole all'abbandono della cornice della storia nemmeno sul piano didattico. Senza caldeggiare un insegnamento solo di tipo storico-letterario, ritengo che il segreto sia quello di temperare la specializzazione con la sintesi.

Guardando alla manualistica in italiano della letteratura inglese, è a tutti tristemente noto che manca un decente ed esauritivo manuale di letteratura inglese per la scuola, l'università e le persone colte in genere; intendo dire un manuale ampio e esauritivo, dove i grandi e meno grandi autori siano inquadrati con ricchezza partendo dalla biografia e contemporaneamente dalla storia del loro tempo, e dove la loro opera riceva un trattamento organico e partito, primario ma al tempo stesso approfondito, criticamente aggiornato, informato a un'acribia proporzionale alla complessità dell'opera e dell'autore in questione; un manuale soprattutto legato a un'idea dello sviluppo letterario e di certi *patterns* rigorosamente deduttivi – un punto sul quale tornerò. È grande l'imbarazzo che si ha nel consigliare o prescrivere a uno studente universitario di letteratura inglese una storia letteraria che dia veramente una visione sintetica e al tempo stesso analitica, che tratti un periodo o un movimento o un autore o un'opera – magari di quelle integra-

tive al corso monografico – con un minimo di ampiezza, e non solo sotto forma della citazione di un titolo e della formulazione di un rapido giudizio. Il vuoto attuale della storiografia inglese in italiano è ancora più evidente se si pensa che non si è trovato un solo anglista competente su tutto lo spettro letterario, e capace di “tappare il buco”, nemmeno nella dimensione delle “enciclopedie tascabili” della Newton Compton, per la quale quattro valenti studiosi – Freschi, Spagnoletti, Spendel e Crovetto – hanno scritto ministorie delle loro letterature, ma appunto manca all’appello la letteratura inglese. Siamo diventati noi anglisti troppo specialisti, non c’è nessuno che si voglia o si possa sobbarcare il compito di ridisegnare tutta la parabola storica di una letteratura che per mole fa indubbiamente tremare le vene i polsi? Oppure è un genere evitato perché non sufficientemente “alto”?

In italiano disponiamo di tre o quattro gloriosi manuali che risultano oggi sommari, ultrasuperati nell’approccio e inservibili anche soltanto come repertori bibliografici. Il manuale non è mai stato del resto propriamente uno dei cavalli di battaglia nemmeno degli inglesi: chi volesse fare mente locale deve risalire alla *Cambridge History of English Literature*, dei primi del secolo ventesimo, in quindici volumi, con molti capitoli aridi e tecnici, ma già un’opera a più mani; prima ancora alla breve storia in un solo volume di uno pochi, veri storici letterari ottocenteschi inglesi, George Saintsbury; in epoca a noi più vicina alla Storia detta del Baugh o all’altrettanto celebre *Pelican History of English Literature*: tutte meno il Saintsbury redatte da più autori. È tutto dire che una delle Storie della letteratura inglese più accreditate nell’Ottocento inoltrato fosse quella di un francese, Hyppolite Taine, tradotta quasi subito in inglese, e che una delle più celebri e indubbiamente migliori del Novecento, ma originariamente risalente agli anni Venti – quella degli studiosi ancora francesi Legouis e Cazamian – sia stata tradotta dagli inglesi quasi nella riconosciuta mancanza di uno strumento adeguato. Chi sfoglia i cataloghi o entra in libreria trova oggi in inglese svariate nuove iniziative, intendo dire un buon numero di “surveys”, vere e proprie galoppate o rassegne a volo d’uccello, o anche opere in più volumi di vari autori, e impostate secondo criteri di trasversalità o nuovi approcci di cui dirò; ma nessuna è poi veramente quello che ci vuole per la didattica, e nessuna si è imposta come un classico.

Per tornare alle storie della letteratura inglese in italiano, su

cui ho espresso poco fa una forte perplessità (è naturalmente una piccola ingiustizia dire male di opere che tanto hanno rappresentato negli studi inglesi e hanno messo in movimento la disciplina in condizioni spesso disagiate), credo sia bene fare un inventario del materiale, tralasciando le figure e le opere dei pionieri ottocenteschi – di un Giuseppe Pecchio, di un Levi – e la storia incompiuta e saggistica del solo periodo romantico che si deve a Emilio Cecchi. Delle quattro principali storie letterarie in italiano scritte entro il 1963, una è incompleta e si chiude a Spenser e all'eclissi del Medioevo, e solo una è oggi regolarmente in stampa, mentre le altre tre sono pezzi di antiquariato o poco ci manca. Vediamole ad una ad una. La storia di Mario Praz anzitutto, un vero e proprio classico che ha fatto la parte del leone fino a poco tempo fa nelle adozioni, ma si deve dire subito in mancanza di meglio. Uscita nel 1937, passata attraverso svariate edizioni, è stata aggiornata fino alla sua morte nel 1982. Cosa le si può imputare? Proprio in ultima analisi di non essere un manuale. Scriveva Gabriele Baldini, avvertendo che molti giudizi erano poi quasi tolti *verbatim* dal Legouis e Cazamian, che la storia di Praz è “un libro per iniziati, un'opera [...] quasi da leggere e da gustare di per se stessa”. Parafraso il giudizio di Baldini, che ogni anglista penso possa sottoscrivere: che la Storia di Praz fallisce didatticamente – falliva già quando io ero studente e me ne lamentavo – laddove presuppone una conoscenza non solo della tradizione inglese ma anche delle principali letterature straniere; e non solo le conoscenze letterarie sono presupposte, ma anche quelle che si riferiscono alle arti figurative e alle arti minori, come l'arredamento e l'abbigliamento. Ma il dato più vistoso è quello di un'analisi sommaria e sbrigativa dei testi, il ricorso asfittico alla campionatura e alla citazione anche a volte lunga senza commento, quasi che si presupponesse un giudizio estetico coltivato e condiviso e una facoltà previa di discernimento critico – che sono proprio, invece, quanto una storia letteraria dovrebbe aiutare a formare. La somma, insuperata grandezza di Praz sta nei suoi elzeviri posteriori raccolti in numerosi libri ormai esoterici e carissimi sul mercato antiquario, non in questa *Storia*. Aveva un sopraffino e idiosincratico gusto estetizzante che lo portava a isolare certi microscopici dettagli e magari a trascurare altre questioni di primaria grandezza; ma l'organicità del trattamento è sempre interrotta e inquinata da svolazzi saggistici, da ricami culti e peregrini; vede il dettaglio ma non

possiede la sintesi. A parte certe umane sviste di giudizio, lo stesso suo stile espositivo è datatissimo. Quasi negli stessi anni in cui operava, Praz era superato in modernità di scrittura, finezza di analisi e livello di approfondimento, da critici e storici quasi a lui coetanei come Ladislao Mittner, la cui miracolosa, mai sufficientemente ammirata e elogiata *Storia della letteratura tedesca*, uscita col suo primo volume ben quarant'anni or sono, sembra ancor oggi scritta ieri. Si può forse dubitare che, come vuole Agostino Lombardo in una recente intervista sulle questioni della storia letteraria, quella di Praz sia "la più utile a tutt'oggi" fra le storie letterarie in italiano, anche se il benevolo giudizio è forse solo dettato dall'affetto dell'allievo per il maestro.

Sempre Baldini notava, correlando l'editoria scolastica e universitaria all'allargamento dell'istruzione pubblica nell'Italia del dopoguerra, che la storia di Praz era destinata alla Facoltà di Lettere, laddove dopo il 1945, con la creazione di sempre più numerose Facoltà di Lingue e Letterature straniere, si rendeva necessario uno strumento più preciso, più ricco, più informativo. A questo assolve la Storia di Aurelio Zanco del 1945 (2^a ed. riveduta 1958), con una stesura calibrata ma anche pedissequa, che non vola mai alto, e cuoce la materia a fuoco lento senza guizzi di sorta. La Storia di Gabriele Baldini, del 1958, è non solo fuori stampa come quella di Zanco, ma si ferma al Medioevo; fosse stata completata sarebbe forse risultata la più analitica, la meno stravagante, la più aderente fra le storie nostrane. In mancanza la più lunga storia della letteratura inglese mai scritta in italiano e da un italiano, quasi 1500 pagine totali, è quella di Carlo Izzo (il primo volume è del 1961, il secondo del 1963). Izzo voleva distinguersi dai predecessori – e si pensi alla contiguità temporale di queste Storie, tutte uscite nell'arco di meno di tre decenni –, e in effetti la sua prospettiva era diversa: l'attenzione alla parola gestita, modulata, recitata, si direbbe oggi all'oralità della scrittura; e l'accento posto sui caratteri non seri ma giocosi della letteratura inglese: il ricamo sul significant, la vena "nonsense", le correnti religiose, morali e sociali. Infine il Daiches, la più deludente a mio avviso, un'opera che uscì prima in Inghilterra nel 1960 e fu tradotta in Italia nel 1970, quando si era nel pieno della polemica contro le storie letterarie e si annunciava ai quattro venti la morte della storia e dell'autore.

Più di due decenni è durato il silenzio storiografico dopo il

Daiches. Delle opere che l'hanno interrotto in questi ultimi anni tre meritano di essere ricordate: *I contesti della letteratura inglese*, serie in più volumi diretta da M. Pagnini ed edita dal Mulino dal 1986 in avanti; la *Storia della civiltà letteraria inglese* diretta da F. Marengo per la Utet del 1996; la *Storia della letteratura inglese* della Nuova Italia di A. Lombardo, in corso. Sia Pagnini che Marengo aggiornano se non rivoluzionano la prospettiva storiografica: viene scardinata la centralità dell'autore, il concetto cioè di storia letteraria come trattazione organica di una produzione di testi riconducibili a un autore; si guarda all'ambiente, al *milieu* in cui egli opera, a ciò che sta non solo dentro ma attorno all'opera letteraria. Tanto lo scrittore che l'opera sono studiati entro le convenzioni letterarie del periodo, con uno sguardo più approfondito alle teorizzazioni letterarie ed estetiche, ai codici e ai generi imperanti, ed entro al fondamentale scenario della ricezione – secondo un taglio dal quale dopo Iser e Jauss non è stato più possibile prescindere – e al contesto delle altre arti. La premessa implicita dell'una e dell'altra iniziativa è quella semiotica delle interazioni tra la letteratura e quelle che si chiamavano un tempo le "serie extra-testuali". Il progetto di Pagnini – che non è comunque corredato da un manifesto teorico – si è purtroppo arenato prima del compimento di tutto il programma, che si annunciava in svariati volumi. La *Storia della civiltà inglese* di Marengo è invece lussuosamente uscita in 4 tomi, a Torino, nel 1996. Marengo non poteva che ribadire in apertura una focalizzazione aperta, quasi una cacofonia o babele di approcci per il fatto che vi sono assemblati interventi di un centinaio di collaboratori di diversa estrazione nazionale e geografica, provenienti da itinerari formativi diversissimi, e adepti di metodi critici eterogenei e persino fra loro conflittuali. Altro quindi che idea unitaria o fili conduttori: Marengo parla *pour cause* di "narrazione divorziata da ogni teleologia"; di approcci tradizionali commisti ad altri indebitati alle novità critiche dell'ultima ora. Un'altra delle differenze è che i singoli volumi del progetto di Pagnini sono dei *collages* di pezzi di studi ormai classici, tradotti, introdotti e commentati, laddove i quattro tomi di Marengo raccolgono contributi scritti *ad hoc*: la pluralità delle voci è così meglio controllata in Pagnini, laddove Marengo confessa di aver lasciato carta bianca a ciascun competente. Gli inconvenienti della Storia di Marengo non si possono disconoscere e trascurare: la discontinuità dei contributi, che vanno dal mero

repertorio bibliografico, e affastellamento dei titoli, al saggio di altissima sofisticazione; e i vuoti eclatanti nella trattazione. Può accadere persino che un autore o un'opera di grido non siano nemmeno nominati, non dico analizzati. La storia della letteratura inglese coordinata da Lombardo per la Nuova Italia ha a sua volta il pregio virtuale, rispetto a quella di Marengo, di essere un prodotto di scuola: è anch'essa in vari volumi curati da vari coordinatori, i cui capitoli sono poi scritti da diversi collaboratori; ma tutti o quasi i collaboratori sono direttamente o indirettamente usciti dalla scuola di questo critico, e quindi si recuperano una certa unitarietà di intenti e un accordo nelle prospettive e nelle gerarchie.

Il dibattito teorico sulla storiografia letteraria di questi ultimi anni si è così concentrato sulla nozione stessa di *storia* e sulla sua legittimità come categoria ordinatrice dell'esperienza. Chi si è interrogato sulla questione non ha potuto che constatare la necessità di operare distanziandosi da tutte o quasi tutte le meccaniche ottiche storiografiche del passato. Improprio è insomma ritornare all'organicismo primo-ottocentesco e romantico, a quell'"idea fondamentale" teorizzata da Humboldt che informa – ma appunto *a priori* – lo sviluppo letterario e pone i fatti letterari in relazione con gli eventi storici; o anche alla storia letteraria come manifestazione in atto di individualità nazionali in via di realizzazione. All'organicismo romantico reagì lo storicismo evoluzionista, solo attento ai rapporti causali e a dissolvere la specificità dell'opera letteraria in fasci di flussi; ad esso si contrappose la *Geistesgeschichte* propugnatrice dell'arte come ritorno di motivi sovratemporali. I formalisti russi uscirono a loro volta negli anni Venti con l'affermazione che la letteratura era separata dalla storia, e che la storia letteraria non era comunque storia evolutiva di contenuti ma poteva concepirsi solo come storia di determinate questioni e di determinati aspetti formali, del tipo: la storia del ritmo in poesia, la storia dei generi, la storia delle forme ecc. (incidentalmente il primo storico formalista è stato proprio un inglese, il ricordato Saintsbury, autore ai primi del Novecento di una storia monumentale in vari volumi della prosodia inglese). Quindi la letteratura aveva leggi proprie per questa scuola, non riconducibili a disegni sovrastrutturali. Nei risultati i formalisti trovarono degli inconsapevoli alleati, come è stato rilevato da più parti, nei modernisti, i quali identificavano la modernità con la cancellazione di tutto quanto era venuto prima (e non

vi è chi non ricordi la frase di Stephen Dedalus in Joyce, che la storia era l'incubo dal quale egli cercava di svegliarsi). Contro la storia contenutistica e l'evoluzione e il disegno e i valori furono in fondo anche i "new critics", laddove ordinavano la letteratura per categorie, sincronizzando autori in virtù di stilemi, figure, artifici, complessità linguistiche e retoriche e formali, come il paradosso e l'ambiguità. Anche lo strutturalismo intese abolire la storia: procedeva assumendo rigorosamente il testo come una monade e un reticolo di relazioni interne, vedendo esaurirsi ogni testo, e con ciò ogni possibilità di discorso critico, al confine linguistico del testo medesimo. Ma la disciplina che ne è la continuazione è una riconquista e una reintegrazione della storia. La semiotica fu a tutti gli effetti una giuntura di strutturalismo e storia; essa non fu affatto contraria alla storia anche se si distingueva dalle mediazioni più rozze. Scriveva Segre nel 1974 in epoca di forte contestazione dello storicismo: "I modelli semiologici sono modelli storici".

Il libro non più recentissimo di H.R. Jauss – originariamente del 1967, e tradotto in italiano nel 1989 da Guida – *Perché la storia della letteratura?* indica nel formalismo russo la più preziosa delle fondazioni storiografiche novecentesche. Volendo fare uscire il concetto di storia dalla porta il formalismo, secondo Jauss, lo fece in sostanza surrettiziamente rientrare dalla finestra, come storia delle attese violate delle forme e dei codici in una sincronia, il che era un preannuncio inconsapevole della teoria della ricezione: fu il formalismo a confessare, ricorda Jauss, che la "pura sincronia è un'illusione". La *pars construens* di Jauss consiste in questo: annettere alla letteratura una dimensione non contemplata né dal marxismo né dal formalismo, vale a dire la ricezione ed "efficacia" del testo letterario, e l'assunzione del lettore non come ipostasi pura ed astratta ma come destinatario storico che si rinnova incessantemente nel tempo.

L'obiezione che si può muovere a Jauss è secondo me triplice:

a) egli sfonda una porta aperta, perché considerazioni sulla ricezione, magari offerte senza il bagaglio teorico del brillante studioso tedesco, sono sempre state fatte dalla storiografia anche la più ingenua e più disarmata. Non è forse sempre stato il compito di ogni storico presentare anzitutto ogni scrittore nella sua reputazione e spesso moda contemporanea poi svanita, o viceversa accentuare le riscoperte di scrittori a suo tempo

oscuri e anonimi? Non è stato sempre compito dello storico tracciare come minimo una parabola della "fortuna" di un autore attraverso i tempi e di rimetterlo a fuoco nelle attese e nella sensibilità contemporanee? Non per nulla Jauss cita studi, risalenti agli anni Cinquanta – sulla fortuna ad esempio di Dickens – come antesignani del suo metodo. Analoghe considerazioni si possono ripetere sul gran caso che lo studioso fa del concetto di *resistenza*, di *distanza* fra ricezione reale e significato virtuale di un testo a lungo ignorato nel tempo.

b) Una storia letteraria basata sulla ricezione degli autori nel tempo rischierebbe di essere un'applicazione a lungo andare meccanica e monotona, e non so quanto effettivamente realizzabile: la dinamica dell'uniformità e della violazione delle forme, e il concetto dell'orizzonte di attesa, funzionano in modo clamoroso in alcune opere e autori in ogni letteratura (per esempio i parodisti, ma Jauss non parla mai di parodia); ma che dovremo dire e fare delle opere nelle quali la forbice si restringe, dove i risultati offerti da quella dicotomia non sono discreti?

c) Jauss ha infine il torto di volere imporre un'egemonia del suo metodo. Credo che la considerazione della ricezione di un'opera e di uno scrittore sia salutare e imprescindibile, eppurò pur sempre uno solo dei filtri e delle decodifiche cui sottoporre il materiale; se non è uno strumento *inter pares* rasenta anch'essa lo schema preconstituito, una nuova forma di teleologia imposta dall'esterno, un nuovo atto di assolutismo critico, e con ciò una nuova metafisica della letteratura.

Le considerazioni inerenti alla ricezione sono un sussidio utilissimo alla comprensione dell'opera, e anzi debbono guadagnarsi uno spazio molto più largo e scientificamente più motivato che in passato – e basti pensare, per fare un solo esempio, a quanto di più sappiamo, a quanto meglio possiamo interpretare e valutare il romanzo inglese vittoriano, di Dickens e di Thackeray e di Trollope, se si tiene conto e ben si analizza la sua uscita seriale e il pubblico specifico dei lettori cui era rivolto, e i condizionamenti estetici cui quegli scrittori erano sottoposti, ma che essi sapevano anche valorizzare e aggirare. Io stesso sono stato influenzatissimo da questo approccio quando ho scritto di un poeta come Hopkins nei termini jausiani di "anticipo" e "ritardo" sui tempi: di un poeta cioè che troppo violava l'orizzonte delle attese quando scriveva e dovette attendere più di trent'anni per poter essere presentato – e

senza successo – a un posteriore orizzonte di attesa che era peraltro pur esso ancora inadatto ad accoglierlo.

Ma il solo metodo della ricezione è ben lungi dallo spiegare tutto di un'opera letteraria e di monopolizzarne la storicità. Allo stesso modo unilaterale sarebbe una storia letteraria che ponesse come principio egemonico e “figura nel tappeto” il *gender* o l’“ansia dell’influenza” o il neo-storicismo o il dialogismo bachtiniano. Jauss fissa non a caso una sorta di eptalogo – che ricorda tanto le tesi strutturalistiche di Praga del Ventinove – dello storico letterario, e eptalogo che si presta a varie contestazioni, presenta notevoli debolezze e glissa su alcune definizioni fondamentali. Pare pericoloso fondare la “determinazione del carattere artistico” di un'opera in base al “grado” e al “modo” della sua “efficacia” su un determinato pubblico. Rimane opaco questo concetto di efficacia per tutto il suo libro, e apodittica la correlazione.

In una più recente dichiarazione di intenti (“Questions of Literary History”, in *Moving the Borders*, a cura di M. Bignami e C. Patey, Milano 1996) anche Agostino Lombardo ha lamentato il tramonto delle ideologie, delle ipoteche teoriche, dei punti di vista unificanti, e presentato candidamente una sua storia letteraria pragmatica, priva di un'idea preconstituita: un laboratorio di esperimenti, del tipo quel che viene viene; addirittura, egli soggiunge, una base di discussione, quasi un allegro *happening* ammesso senza paura. Lombardo giudica finito irrimediabilmente il tempo di una storia seria e approfondita scritta da un solo autore: troppo allargato il canone, troppo multiple le competenze e conoscenze da mettere in gioco; eppure anche a malincuore, quasi controvoglia, storie letterarie bisogna scriverne, egli ammette, perché richieste dal mercato e dall'istruzione universitaria di massa.

Si può dunque, se non si deve, riscrivere una storia aggiornata della letteratura inglese. I quesiti sul tappeto sono questi: come la si deve scrivere? E soprattutto: la deve scrivere un unico autore con buona pace di Lombardo, o deve essere un progetto a più mani, una collaborazione di più teste? La deve scrivere un carneade che non sa fare null'altro o un grande esperto? Una storia della letteratura nel e per il tempo presente deve naturalmente modificare i suoi obiettivi e puntare a un certo grado di specificità e di specializzazione, altrimenti è vero che la storia di Praz è ancora la migliore. Lo stesso principe

degli storici italiani della letteratura inglese riconosceva del resto che si poteva “studiare” da storico senza esserlo, che esisteva insomma una ricetta di facile esecuzione che assicurava risultati egregi. Cito qualche frase di un appunto molto caustico, e almeno in qualche dettaglio anche amabilmente autoparodistico: “non ci vuole molto. Non è necessario essere intelligenti. Anzi è preferibile una certa dolce passività, una certa ottusità tranquilla, che si lascia imbevare più facilmente dai colori e dai suoni dei libri. [...] Quanto a scrivere, poi, è cosa da poco. Basta conoscere i verbi principali, qualche aggettivo (non troppi), l’uso corretto della *consecutio temporum*; e, alla fine, anche se non si è affatto portati per la letteratura, l’arte del passato, da Omero a Musil, è così bella e fastosa, che finirà per lasciar cadere qualche esile goccia delle sue ricchezze, formando graziose o bizzarre stalattiti, nella prosa del critico”.

Almeno nel primo cinquantennio del nostro secolo scrivere una storia letteraria è stato considerato il coronamento della carriera di uno studioso, e non a caso i padri fondatori degli studi delle letterature straniere, anche in Italia, ne hanno scritta una: Praz, Mittner, Macchia, Mancini e via elencando. Jauss stesso lo notava quasi per dire che oggi non è più così; eppure la consacrazione storiografica conserva la sua tentazione, se è vero che ne hanno scritta una o ne stanno scrivendo o coordinando una tre fra i maggiori anglisti italiani. Tramontate le gloriose storie letterarie che ho elencato e discusso, manca però ancora nel campo della letteratura inglese quel classico storiografico il cui modello saprei indicare solo, per le mie limitate competenze sulle storiografie delle altre letterature straniere, nella storia della letteratura tedesca di Mittner, che – salvo errore – è ancora adottata con vantaggio nelle università e quanto meno a Venezia dai miei colleghi germanisti.

Come le vecchie storie della letteratura inglese grosso modo rispondevano ai requisiti, alle aspettative e ai canoni medi di lettura e di interpretazione dell’epoca in cui furono prodotte, così, data l’obsolescenza divoratrice ed erosiva con cui metodi e approcci critici tramontano oggi, anche una storia letteraria aggiornata non può che sperare di sopravvivere per un quarto di secolo al massimo. Altri fattori di rapido invecchiamento sono l’aumento quotidiano e inarrestabile della bibliografia critica, l’allargarsi dei canoni – non solo di quello contemporaneo in continua ridefinizione, ma anche di quelli del passato, modificati da continue annessioni di autori prima extra-canonici –

l'entropia inesauribile dell'opera letteraria, la cui ricchezza, come abbiamo visto da Jauss, non si esaurisce ma lievita nell'attrito con la diacronia.

A mio parere non è affatto scontato, come predice Lombardo, che sia finito per sempre il periodo delle grandi sintesi ad opera di un solo studioso. Può apparire magari finito perché il compito di una sintesi di una letteratura come è stata e sta vieppiù diventando la inglese, cioè la più vasta fra quelle occidentali moderne, è improbo e scoraggiante. Ciò di cui la comunità degli studiosi ha bisogno è per certi aspetti un missionario o un eremita di ferrea tempra fisica e intellettuale che dedichi buona parte della sua vita a questa missione sovrumana, senza più cedere alle distrazioni e alle lusinghe della carriera accademica. Il vantaggio di una storia scritta da un solo autore sta nel fatto che una storia a più mani è all'atto pratico spappolata, discontinua, fatalmente lacunosa, soggetta ad equivoci metodologici e anche alle conflittualità tra parti e periodi soggetti a trattazione sovrapposta. Se scrivere libri che coprono un campo molto vasto ha un senso, è giocoforza che la competenza raggiunta su un autore possa essere inferiore a quella di uno specialista su quell'autore; qualcosa va perduto ma moltissimo si guadagna in una sintesi da parte di un'unica mente.

Lo storico della letteratura per i tempi correnti non potrà però più essere nel contempo uno storico di professione, cioè come una volta un compilatore che nulla metteva di suo, che sapeva solo ripetere a pappagallo e solo chiosare i giudizi e le analisi altrui, e che, se si andava a scorrere la sua bibliografia, aveva scritto poco altro. Oggigiorno l'anglista non è più un critico *tout court* ma si definisce volente o nolente per la sua provenienza di scuola. L'obiettivo utopistico è quello di poter avere uno storico della letteratura che si sia fatto le ossa come critico testuale e metta a frutto questa sua competenza entro a una visione globale. Questo non significa che si debba scrivere una storia letteraria settaria, fortemente indebitata a un metodo. Proviene lo storico, come dicevo, da un metodo, ma poi il suo compito è quello di proporre la sua idea della storia e della sua evoluzione e la sua lettura sintetica e analitica dei testi nel confronto oggettivo con le interpretazioni storiche e le differenti e spesso opposte visuali che via via ne sono state date. Si fa storia della letteratura anche vedendo come un testo è stato interpretato nel tempo e anche dalla sincronia dalla

quale si opera. Tale critico dovrà avanzare in un appassionante labirinto, quasi nella cacofonia delle interpretazioni capziose e tutte tentatrici della psicanalisi lacaniana, del decostruzionismo, del *gender* e del neo-storicismo. Ne deve riferire, le deve rispettare ma le deve anche gerarchizzare dal suo punto di vista. Chi frequenta da qualche decennio le vicende della critica può ormai ripercorrerle spassionatamente, non certo per condannare *in toto* ma anzi per serbare le conquiste più preziose dei "metodi" storicamente succedutisi, dal marxismo volgare e dalla sociologia della letteratura ai referti della critica stilistica, del formalismo e dello strutturalismo, alla psicanalisi junghiana, freudiana e lacaniana, alla semiotica e alla teoria della ricezione. Alla scuola di Costanza confesso di preferire semmai la scuola di Tartu, e, a Jauss e Iser, la cornice metodologica di Lotman. Il quale ultimo ha approntato con la sua tipologia della cultura uno strumento generale assai più ambizioso ma anche più duttile: ha stabilito anche lui delle norme, certo, ma ha subito ammesso delle antinorme e le debolezze del suo sistema. La sua famosa griglia dei quattro tipi culturali che racchiudono l'evolversi di una cultura, e possono adattarsi a ogni cultura, mi pare un meccanismo che permette di integrare o differenziare ogni testo rispetto al suo tipo culturale. Il problema che da molti viene con paura evocato come minaccia all'applicazione del concetto di storia – cioè quello di un testo non letto al suo tempo, ovvero di un testo controcorrente, anacronistico o profetico, quasi estrapolabile, da retro- o post-datare – viene superato con Lotman con la sua tranquilla previsione di testi extra-culturali, marginali, fuori dal sistema o – come lui dice – dal "testo della cultura" egemone.

Non si può comunque rimanere partigianamente e aprioristicamente contrari a quanto è stato fatto dopo, e che si può raccogliere sotto l'etichetta, come fanno gli anglo-sassoni, di "post-strutturalismo". Ognuno dei metodi e approcci delle scuole successive merita attenzione, e a ciascuna di esse bisogna guardare con rispetto e curiosità, anche se quasi tutti questi approcci, a mio modo di vedere, alla fin fine non spiegano il *testo* – dico il testo, non l'autore – molto di più di prima. Più radicalmente, come il decostruzionismo, danno per scontato un decentramento del soggetto scrivente che mi pare una posizione di partenza e di principio fortemente dubitabile, e in ogni caso da vagliare attentamente soggetto letterario per soggetto letterario.

Oggi è dunque anatema imporre schematismi rigidi e precostituiti, poggianti su visioni filosofiche e disegni assoluti, come poterono essere nel Sette e Ottocento gli schemi evolutivi vi-chiani o schlegeliani, e cioè una storia a tesi, con imposizione di determinismi e disegni totalizzanti tra i più svariati. I modelli evolutivi devono cioè essere dedotti e non imposti, rintracciati entro allo sviluppo. Ogni storia letteraria deve saper trovare il disegno intrinseco e sotterraneo, il *pattern* non arbitrario della sua letteratura. A volte deve saper anche ammettere l'assenza di un disegno. L'odierna letteratura in lingua inglese evoca per l'appunto l'idea della dissonanza e del caos: è possibile già oggi, o sarà possibile un domani, ordinare questo caos? Forse la storia letteraria del Novecento, scritta e pubblicata nel terzo millennio, non potrà non essere che una storia dell'assenza di una storia e di un disegno, l'ammissione di una mancanza di collegamento tra fenomeni di una campitura tanto vasta. Penso d'altro canto che sia acuta la precisazione finale che Lombardo ha fatto nella ricordata intervista sulle storie letterarie: egli istituisce la categoria non peregrina di una storia della letteratura inglese scritta da italiani, e però rivolta non necessariamente ad italiani. Nello scrivere di cose inglesi, egli ammonisce, "we must not mask ourselves as English or American critics", velatamente criticando l'esterofilia che spesso ci tenta e la prontezza con cui adottiamo formule lanciate e strombazzate oltremarica e oltreoceano, e ce ne lasciamo soggiogare. In fondo, ha ben notato Lombardo, noi italiani abbiamo qualcosa che gli inglesi non hanno: conosciamo meno passivamente degli inglesi la letteratura inglese, e ciò può essere una debolezza; ma abbiamo anche un insostituibile "vantage point": vediamo dei rapporti che gli inglesi fanno fatica a distinguere, e intessuti con una tradizione così capillarmente infiltrata nella letteratura inglese, quella italiana. Ciò rende lo studio della letteratura straniera, e la storia relativa, una storia sempre comparata.

ABSTRACT

In this article the author, after taking into consideration the methods, approaches and objectives of Histories of English Literature that have appeared in the past – both in Italian and English – examines a few current projects adopting new perspectives. He then discusses Jauss's influential book on literary historiography to envisage a few criteria to be followed in the future.

KEY WORDS

English. Literary. History.

Sonia Pasqual

IL SOGNO IN M.A. BULGAKOV:
UN PUNTO DI CONTATTO
CON LA DIMENSIONE ULTRATERRENA

Nessun tiranno, per quanto crudele,
può impedire agli uomini di sognare,
a meno che non metta al bando dai
suoi regni il sonno.

SINESTO, *De insomnis*

Nell'affrontare l'analisi dei sogni letterari di un autore è essenziale innanzitutto chiarire tre punti fondamentali. In primo luogo è fondamentale stabilire il significato del termine sogno, impresa assai ardua in cui si sono cimentati grandi pensatori e filosofi fin da tempi remoti¹, senza giungere ad una soluzione definitiva. Anche la definizione più neutrale e oggettiva possibile, infatti, per cui il sogno potrebbe essere definito l'attività cerebrale che si svolge durante il sonno, non trova unanime consenso. Nelle culture primitive, infatti, tutto ciò che si vede nei sogni avviene nella realtà² e non è frutto dell'immaginazione; o, ancora, nella cultura ebraica precristiana e greca prearistotelica, il sogno è una produzione dell'entità divina, sia essa buona o malvagia, mandata agli esseri umani per aiutarli o ingannarli³. A questa concezione che potremmo

¹ Per un breve, ma esaustivo excursus sull'evoluzione del concetto di sogno nella vita e nella letteratura, si veda M. KATZ, *Dreams and the Unconscious in Nineteenth-Century Russian Fiction*, Hanover, University Press of New England, 1984; in particolare il capitolo "Dreams in Life and Literature", pp. 1-15.

² V. A.J.J. RATCLIFF, *A history of dreams*, Cambridge Mass, 1923, pp. 15-28, in cui nel capitolo "Dreams as Realities", descrive la concezione del sogno di alcune culture allo stato primitivo (gli Indiani d'America, i Groenlandesi, i Dyaks del Borneo, gli Indiani della Guiana, ecc.) per cui quello che avviene nei sogni più vividi è equivalente ad un fatto reale; v. anche MIRCÉA ELIADE, "Rêves et visions initiatiques chez les chamans sibériens", in *Le rêve et les sociétés humaines*, a cura di R. Caillois, Parigi, 1967, pp. 315-323.

³ V. J.J. RATCLIFF, cap. III, e si veda anche Paolo SINISCALCO, "Pagani

definire mistica, spirituale o semplicemente irrazionale, si è venuta a contrapporre una teoria più materialista e razionale, per cui la definizione che abbiamo dato sopra potrebbe andar bene, visto che accetta il concetto di sogno psicologico, ossia del sogno come "attività mentale del dormiente, proprio in quanto è addormentato"⁴, togliendone qualsiasi accezione soprannaturale.

Tra questi due punti di vista estremi si sviluppano anche delle prese di posizione intermedie, che possono riprendere in parte la tradizione oniromantica⁵, non rifiutando completamente l'origine divina del sogno e, allo stesso tempo, suggerendo dei metodi di interpretazione che tengano conto del soggetto sognante, della sua provenienza sociale, delle sue esperienze, ecc.⁶; o al contrario possono rifiutare totalmente l'intervento degli esseri soprannaturali nella produzione onirica, ma, ciononostante considerare determinante la comprensione del sogno per spiegare alcuni fatti che accadono nella veglia⁷. Sebbene nel Novecento abbia predominato quest'ultima tendenza, non è comunque stata "debellata" l'eredità lasciataci dai Romantici per cui il termine sogno continua a denotare anche un significato mantico. Per comprendere pienamente le motivazioni che hanno spinto un autore ad inserire la dimensione onirica nella propria creazione e il suo significato, in primo luogo, dunque, non si potrà prescindere dalla concezione predominante nell'epoca in cui egli scrive. Così un sogno dell'*Odisea* non può avere lo stesso significato di un sogno in un'opera di Shakespeare, e a sua volta in quest'ultima non troveremo la stessa connotazione che l'elemento onirico assume per esempio in Nabokov, e così via.

In secondo luogo, cosa non meno importante, bisognerà sempre far riferimento anche alla personale rielaborazione del concetto di sogno nell'autore stesso, che potrà riflettere o meno

e cristiani antichi di fronte all'esperienza del sogno", in *I linguaggi del sogno*, a cura di Salomon Resnik *et al.*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 143-162.

⁴ S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, Roma, Newton Compton, 1988, p. 9.

⁵ V. P. SINISCALCO, *op. cit.* p. 146.

⁶ L'esempio più significativo è l'*Oneirokritikà* di Artemidoro di Dalidi, ma si veda anche il *De anima* di Tertulliano, in P. SINISCALCO, *op. cit.*, p. 145, o la concezione più recente dei Romantici, ben delineata in A. BEGUIN, *L'anima romantica e il sogno*, Milano, 1967.

⁷ Si veda la posizione degli Illuministi in KATZ, *op. cit.*, p. 5; di S. FREUD, *op. cit.*, e C.G. JUNG, *La psicologia del sogno*, Torino, 1980.

la tendenza a lui contemporanea. Non è infatti detto, come si vedrà più avanti, che Bulgakov perché contemporaneo di Freud, ne riprenda le teorie.

Terza e ultima questione da chiarire è quanto abbiano influito semplici esigenze stilistiche nella scelta di inserire un sogno o meno all'interno di un'opera letteraria. E non è un particolare trascurabile se si pensa che il sogno si confà perfettamente alla prosa e alla poesia. La sua idoneità all'ambiente letterario sta proprio nella sua essenza, nel suo essere "indefinito per definizione" e quindi tutto ciò che viene inserito entro i confini del sogno può trovare una propria legittimità. Esso è narrazione in sé⁸, per cui all'interno dell'opera può essere utilizzato ad esempio per ovviare a quelle che potrebbero rivelarsi pesanti digressioni (basti pensare al lungo sogno di Oblomov che ne descrive l'infanzia)⁹, ma anche per veicolare importanti temi che possono essere insiti nel contenuto narrativo del sogno o nel concetto stesso di sogno. È il caso ad esempio in cui l'autore oltre a voler riportare delle informazioni all'interno di un sogno, voglia anche sottolinearne la valenza religiosa, filosofica o psicanalitica, o semplicemente dotare l'evento racchiuso nella cornice onirica di un'aura di mistero e magia¹⁰.

Ma ancora di più, ciò che rende adeguato il sogno all'ambiente artistico è l'estrema libertà creativa che lo caratterizza, tanto da renderlo affine al processo compositivo, appunto di un'opera d'arte. "Secondo i Romantici il Sogno è apparentato strettamente alla immaginazione poetica, della quale condivide i caratteri di libertà, di svincolamento dalle regole del pensiero razionale"¹¹. In effetti la capacità di un artista di creare un'opera d'arte per esprimere un proprio messaggio non si distacca molto dal procedimento creativo dell'immaginazione quando nello stato di sonno compone quelle visioni che dall'inconscio salgono, censura permettendo¹², fino alla memoria co-

⁸ V. STEFANIA D'AGATA, *Il sogno e il libro: La mise en abîme nei poemi onirici di Chaucer*, Roma, Bulzoni Editore, 1992, p. 137.

⁹ V. M. HAGGE, *Il sogno e la scrittura*, Firenze, Sansoni, p. 141: "L'intero capitolo IX di *Oblomov* è utilizzato da Gončarov per esporre la genesi del carattere rinunciatario del protagonista [...]: circa cinque decine di pagine nelle quali vengono ripercorsi nitidamente gli eventi dell'intera infanzia, con un'evidenza ed una coerenza espositiva che del sogno hanno ben poco."

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, p. 169.

¹² V. FREUD, *op. cit.*

sciente del dormiente. In entrambi i casi le immagini che si vengono a creare (siano scritte, disegnate, o visive), trascendono l'individuo, indirizzandolo verso verità ultime, che hanno bisogno di essere rivelate. Spetterà, a seconda dei casi, all'oniromante, allo psicanalista, al critico letterario, al lettore, all'autore stesso dell'opera letteraria o del sogno, svelare i significati reconditi delle immagini allegoriche che si sono venute a creare.

Dunque per capire anche le motivazioni che hanno spinto Bulgakov ad inserire in totale all'incirca quaranta sogni nelle sue opere, o addirittura a strutturare l'opera stessa come se si trattasse di un sogno, bisognerà tener conto sia delle esigenze stilistiche, sia del significato che assume il sogno nella sua epoca, ma anche della sua personale elaborazione filosofica.

Per quanto riguarda la dimensione onirica, da un punto di vista stilistico, ciò che contraddistingue Bulgakov rispetto agli altri autori, è una straordinaria varietà: "in Bulgakov troviamo un campionario di sogni e di situazioni di sogno che copre quasi l'intera gamma dei modelli"¹³. In questo ambito il sogno svolge le funzioni tradizionali: troviamo l'uso del sogno come cornice retorica per inscenare una vicenda inverosimile o del tutto irreali, oppure per "introdurre un motivo apparentemente in contrasto con la situazione della *fabula*"¹⁴. Ma anche l'inserimento del sogno da un punto di vista stilistico sta ad enfatizzare l'importanza che esso ricopre nell'incorniciare eventi di per sé inverosimili o del tutto improbabili. Attraverso l'uso dell'elemento onirico si creano le premesse per metaforizzare situazioni reali al limite del concepibile: con un salto nella dimensione fantastica vengono estremizzati e quindi resi più visibili i vizi, le ingiustizie, e i pericoli che il cittadino moscovita, simbolo dell'intera umanità, deve affrontare tutti i giorni. È il caso de *Le avventure di Čičikov*, e del capitolo XV de *Il Maestro e Margherita*, "Il sogno di Nikanor Ivanovič Bosoj", in cui l'uso del sogno fa da schermo tra narrazione e realtà per fare una parodia e, allo stesso tempo, una satira nei riguardi dell'ambiente della capitale sovietica; è il caso anche delle opere teatrali *Adamo ed Eva* ed *Ivan Vasilevič*, in cui il sogno è utilizzato come semplice cornice letteraria per giustificare gli inverosimili, quasi fantascientifici scenari rappresentati, raziona-

¹³ G. SPENDEL, "Il sogno come dimensione narrativa in Bulgakov", in *Acme*, 1987, 3, p. 126.

¹⁴ *Ibidem*.

lizzando¹⁵ le vicende rappresentate in un contesto irrazionale. Può sembrare un paradosso, ma è grazie alla collocazione in una dimensione apparentemente irrealistica che si *realizzano*, si *concretizzano*, fatti che rasentano l'assurdità nella vita di tutti i giorni rimanendo al di fuori della comprensione durante la permanenza nella dimensione reale.

Il sogno può essere utilizzato anche per inserire un importante flashback, per esempio nell'esperienza onirica di Aleksej Turbin che si sviluppa nei capitoli IV e V de *La guardia bianca*. All'inizio del lungo sogno si capisce qual è la situazione storica in cui agiscono i protagonisti, si scoprono quali sono le forze in campo che si contendono il potere a Kiev e nell'intera Russia, mettendo a rischio la vita e la serenità di migliaia di cittadini, già provati da una lunga guerra e dagli sconvolgenti avvenimenti all'indomani della rivoluzione d'ottobre.

Anche in questo caso il sogno va oltre la semplice funzione stilistica: oltre a sviluppare una digressione cronachistica necessaria allo svolgimento della *fabula*, sottolinea pure lo stato di incoscienza degli stessi personaggi coinvolti in vicende storiche di proporzioni troppo vaste per essere comprese immediatamente, creando una sospensione tra realtà e illusione che poi si mantiene nel corso di tutto il romanzo. Si ritrova questa sospensione tra sogno e realtà anche ne *La fuga*, opera teatrale in cui i sogni prendono il posto delle scene. Nel dramma sogno è sinonimo di miraggio, di allucinazione, di rifiuto della norma, di travisamento della realtà, e contemporaneamente, è sinonimo di reazione alla presa di coscienza della follia della realtà. Sogno è anche il "fluttuare nel non essere"¹⁶, un viaggio attraverso l'oblio della coscienza che riporta i protagonisti all'essere, all'esistenza dove essi ricominciano ad agire consapevoli delle conseguenze delle proprie scelte.

Accanto, dunque, all'uso stilistico tradizionale del sogno, troviamo anche questa particolare rielaborazione dell'effetto di straniamento dalla realtà e di incertezza caratteristico della dimensione onirica, che già aveva sviluppato Shakespeare in alcune delle sue maggiori opere¹⁷, e che avevano ripreso alcuni

¹⁵ V. E. BAZZARELLI, *Invito alla lettura di Bulgakov*, Milano, Mursia, 1976, p. 112.

¹⁶ *Ibidem*, p. 99.

¹⁷ V. M. GARBER, *Dream in Shakespeare*, New Haven, Yale University Press, 1974.

scrittori dell'Ottocento, come Shelley, Hawthorne e Tennyson, "connecting dreams and its derivatives with the notion of something insubstantial, transitory, prophetic and ideal"¹⁸. E Bulgakov riprende questo stratagemma per rappresentare efficacemente l'atmosfera di incertezza e irrealtà, creatasi in seguito al crollo dell'impero zarista e di tutti i valori ad esso associati, dotando l'evento inserito nella cornice onirica di una connotazione sibillina e profetica. Così come i protagonisti de *La guardia bianca* e de *La fuga* sono avvolti nella nebbia del sogno incapaci di comprendere e affrontare quella che è la nuova situazione anche Korotkov, in *Diavoleide* materializza l'incubo provocato dalla sua paura di perdere il posto di lavoro, in una nuova realtà resa estremamente precaria a causa del veloce evolversi della NEP.

O ancora da un punto di vista stilistico il sogno può servire a rendere più efficace la descrizione di uno stato d'animo: "dire "egli provava un grande rimorso per aver ucciso la vecchia" è banale; descrivere l'incubo vertiginoso dell'assassino mostra con estrema evidenza i sentimenti d'angoscia"¹⁹, o di pentimento; allora ecco il perché, ad esempio, dei sogni agli estrogeni di Sen-Zin-Po e di Poljakov, sfortunati protagonisti rispettivamente di *Una storia cinese* e *Morfina*.

In questi due casi, come anche in altri²⁰ i personaggi rivivono direttamente nel sogno le loro angosce e le loro illusioni, esorcizzando i fantasmi del passato, o materializzando le loro speranze per il futuro, a volte fino al punto da non distinguere più il confine tra dimensione onirica e realtà. Sono sogni che servono a far comprendere lo stato di confusione o di sconforto in cui si trova il sognatore, e sono così efficaci nel delineare la "malattia" di cui soffrono di volta in volta i personaggi (di solito la nostalgia per un mondo ormai finito), che si potrebbero paragonare ai sogni esemplificati da Freud nei suoi scritti²¹. Di conseguenza saremmo portati a pensare ad un possibile influsso delle dottrine freudiane nel loro concepimento. È, però, questa un'ipotesi che non trova conferma, perché sebbene si

¹⁸ J.J. RATCLIFF, *op. cit.*, p. 193.

¹⁹ M. HAGGE, *op. cit.*, p. 172.

²⁰ Si vedano ad esempio gli incubi di Vasilisa, Nikolka, Aleksej ed Elena ne *La guardia bianca*; il racconto *La corona rossa*, e i sogni di Pilato ne *Il Maestro e Margherita*.

²¹ V. S. FREUD, *Il sogno e scritti su ipnosi e suggestione*, Roma, Newton, 1991.

possa affermare con sicurezza che Bulgakov venne a conoscenza delle nuove teorie sull'interpretazione dei sogni, se non per il semplice fatto che la traduzione della *Traumdeutung* ebbe larghissima diffusione all'inizio del XX secolo in Russia²², perlomeno grazie al suo rapporto di amicizia con il console americano a Mosca William Bullit²³, non si può essere sicuri che questa superficiale affinità sia stata cercata volutamente dall'autore. Anzi, a mio parere, l'influsso è del tutto irrilevante, come dimostrano in altri romanzi sogni con caratteristiche simili, che i sognatori stessi si affrettano ad interpretare da soli. È il caso di Maksudov, nel *Romanzo teatrale*, che non appena si sveglia in preda al panico a causa di un incubo, ne dà immediata spiegazione:

Но и без колдуна я понял этот сон. Фиолетовая сеть на рысаке – это был год 1913-й. Блестящий, пышный год. А простреленная грудь, это неверно, – это было гораздо позже – 1919-й. И в квартире этой брат быть не мог, это я когда-то жил в квартире. На Рождестве я вел под руку Софочку в кинематограф, снег хрустел у нее под ботиками, и Софочка хохотала. Во всяком случае, черный пластырь, смех во сне, Валентин означать могли только одно – мой брат, которого в последний раз я видел в первых числах 1919-го года, убит. [...] Он убит, и, значит, от всего, что сверкало, от Софочки, ламп, Жени, фиолетовых пэмпонов, – остался только я один на продранным диване в Москве ночью 1923 года. Все остальное погибло²⁴.

Se si vuole forzare un paragone con la psicanalisi, Bulgakov potrebbe essere avvicinato, piuttosto che a Freud a Jung, che rispetto al suo predecessore

goes a step further [...]: he gives the dream a meaning, from which the dreamer can learn what policy he should pursue in the future. Jung leaves the question of the cause out of account, and instead feels forward towards a solution. He admits the Freudian interpretation, but

²² V. M. LJUNGGREN, *The Psychoanalytic Breakthrough in Russia on the Eve of the First World War*, in *Russian Literature and Psychoanalysis*, a cura di Rancour-Lafferrière, Amsterdam, 1989, p. 173.

²³ Si veda A. ЕТКИНД, *Eros nevozmožnogo*, San Pietroburgo, 1993, in particolare il capitolo IX, in cui l'autore descrive il rapporto tra M. Bulgakov e W. Bullit, console a Mosca tra il 1932 e il 1936, prima paziente, poi amico di S. Freud, dal quale ottenne collaborazione per scrivere una biografia del presidente americano Wilson, pp. 342-376.

²⁴ M. BULGAKOV, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1992, vol. IV; p. 553.

insists that there is a symbolic meaning too, of great import, and much wider application”²⁵.

Più che di una connotazione psicanalitica, quindi, a mio avviso, nella visione bulgakoviana del sogno, si può parlare di una personale rielaborazione della tradizione oniromantica, dato che i suoi personaggi si servono dei sogni per indovinare avvenimenti concreti, invece che per scoprire i propri traumi inconsci.

Già da questo punto di vista Bulgakov riprende il concetto primitivo di sogno, quel modo di concepire le visioni notturne, che secondo Ratcliff è stato comune a tutte le culture nel loro primo stadio di evoluzione, in cui l'uomo realizza, anche attraverso le esperienze oniriche, che il suo essere non è solo materiale, ma anche e prima di tutto spirituale²⁶.

Troviamo un altro esempio di oniromanzia simile a quello del *Romanzo teatrale*, anche ne *Il Maestro e Margherita*. Questa volta il sogno è della protagonista del romanzo che al risveglio ne dà la sua interpretazione:

Сон этот может означать только одно из двух, – рассуждала сама с собой Маргарита Николаевна, – если он мертв и поманил меня, то это значить, что он приходил за мною и я скоро умру. Это очень хорошо, потому что мучениям тогда настает конец. Или он жив, тогда сон может означать только одно, что он напоминает мне о себе! Он хочет сказать, что мы еще увидимся. Да мы увидимся очень скоро²⁷.

Anche in questo caso sembra evidente che l'interpretazione del sogno viene utilizzata per ottenere delle informazioni sulla realtà, anziché essere un mezzo per raggiungere il proprio inconscio.

Si trova conferma a questa ipotesi anche nel sogno in paradiso di Aleksej Turbin, nei sogni di Bezdomyj ne *Il Maestro e Margherita*, e nella struttura stessa dell'ultimo capolavoro dell'autore paragonata da alcuni critici ad un sogno dello stesso Bezdomyj²⁸. Non è questo il luogo adatto per prendere in

²⁵ J.J. RATCLIFF, *op. cit.*, p. 168.

²⁶ *Ibidem*, pp. 17-21.

²⁷ M. BULGAKOV, *op. cit.*, vol. V, p. 212.

²⁸ V. J. MILLS, *Of Dreams, Devils and Irrationality in Bulgakov's Master and Margarita*, in *Russian Literature and Psychoanalysis*, cit., pp. 303-323 e A. COLIN-WRIGHT, *Michail Bulgakov: Life and Interpretations*, Toronto, University of Toronto Press, 1978, p. 468.

esame questa ipotesi, che comunque, a mio parere, risulta riduttiva se applicata ad un romanzo della complessità de *Il Maestro e Margherita*, ma è il caso piuttosto di capire con quale intenzione Bulgakov, soprattutto nella sua ultima creazione, abbia voluto dedicare tanto spazio alla dimensione onirica. Per capire quella connotazione mistica del sogno che verrà pienamente esplicitata nell'ultimo romanzo, è necessario, però, tornare indietro al sogno di Aleksej Turbin, nel primo romanzo dell'autore.

Abbiamo già visto come lo spazio e il tempo si siano allargati per presentare al lettore un flashback all'interno di un sogno che occupa ben due capitoli. Se tramite il sogno Aleksej è in grado di viaggiare indietro nella storia realmente accaduta, è anche, però in grado di viaggiare nel futuro, o meglio in quella dimensione parallela alla realtà che accompagna la vita di ciascun uomo. Nel sogno l'incontro in paradiso con un soldato ormai morto da tempo e un colonnello prossimo al sacrificio, rivelerà ad Aleksej il motivo per cui comunque bisogna continuare a combattere per rimanere fedele ai propri principi²⁹, anche quando la situazione sembra suggerire la resa o addirittura la fuga. Non si tratta di un sogno profetico, anche se viene preannunciata la morte di Naj-Turs e dei bolscevichi, ma di un sogno che riporta Aleksej al di fuori della vita contingente imprigionata entro limiti imposti dalla ragione umana. Solo nel sogno, grazie all'estrema libertà di movimento, all'allentamento dei freni inibitori, Aleksej è in grado di sconfinare nella dimensione metastorica, acquisendo la possibilità di abbracciare una visione completa della Storia, dell'Essere. Sulla soglia di un paradiso piuttosto insolito, dove sono ammessi atei, prostitute e soldati caduti in battaglia, Naj-Turs e Žilin svelano ad Aleksej quale sia il destino che spetta a coloro che sapranno comportarsi con coraggio ed onore nella loro vita terrena, in modo che egli, smarritosi nella confusione creatasi con il sovrappiungere di una nuova condizione storica, riesca a superare i suoi dubbi e le sue paure e capisca che, seppure la situazione per lui e per i suoi familiari sia tragica e pericolosa, si deve comunque continuare a comportarsi seguendo i propri principi, con coerenza e dignità. Aleksej grazie allo sconfinamento nella dimensione eterna, in cui ciascuno viene giudicato per le pro-

²⁹ V. M. MARTINELLI, *Introduzione*, in M. BULGAKOV, *La guardia Bianca*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 43.

prie opere³⁰, si rende conto che morire non è certo uno scherzo, come gli annuncia il colonnello Naj-Turs, ma anche che morire con onore è molto meno penoso di dover vivere, sapendo di esser già morti spiritualmente.

Il sogno, dunque, non per sfuggire alla realtà, ma per rientrare a contatto con essa nella maniera più totale, ossia tenendo conto anche di quella parte della realtà che non si può percepire fisicamente, ma la cui presenza si intuisce ogni giorno. Il sogno offre la possibilità di conoscere ciò che va oltre l'apparenza, svelando l'esistenza di un mondo ultraterreno privo di qualsiasi dimensione spazio-temporale, in cui vivi e morti possono incontrarsi, vili e coraggiosi possono discutere senza nessun ostacolo, autori e personaggi letterari possono interagire.

È proprio ciò che avviene ne *Il Maestro e Margherita*. In questo caso, però, la dimensione ultraterrena non entra solo nei sogni, ma anche nel romanzo scritto dal Maestro e nella realtà in cui egli vive. Il Maestro è dotato di quella sensibilità artistica, che gli permette, attraverso lo studio e l'osservazione della realtà contingente, di impossessarsi di una visione globale della situazione immanente, ma anche di quella imminente o trascendentale. Egli è, perciò, in grado di ricostruire perfettamente la vicenda accaduta a Iešua Ha-Nozri e Pilato duemila anni prima.

Non sarà, però, il Maestro a narrare al lettore una storia già scritta, perché, rinunciando a lottare per il proprio romanzo, dovrà lasciare questo compito ad altri personaggi, o appartenenti alla dimensione eterna (Woland narrerà la condanna perché testimone diretto), o molto vicini ad essa, tanto da acquisire poteri soprannaturali (Margherita leggerà la conclusione del supplizio da un manoscritto che doveva essere bruciato), o da essere in grado di continuare la narrazione nel sogno (Bezdomnyj nel capitolo XVI sogna il supplizio). E sarà proprio quest'ultimo, in qualità di unico conoscitore della portata degli straordinari eventi accaduti nella città sovietica, a fare da ponte tra il romanzo su Pilato e quello ambientato a Mosca, tra la dimensione eterna e quella contingente. La sua fonte maggiore di informazione, grazie alle cure "tranquillanti" del dottor Stravinskij, saranno proprio i sogni: a partire dall'incontro con Woland ai Patriaršie (in cui Bezdomnyj aveva già avuto l'impressione di sognare), fino al sogno ripetuto ad ogni plenilunio

³⁰ V. epigrafe de *La guardia bianca*.

di primavera, il poeta sarà testimone dell'inizio degli straordinari avvenimenti moscoviti e della loro conclusione, sia quella ufficiale data dalle autorità sovietiche, che quella "reale" che viene svelata, appunto nel sogno ricorrente del poeta. In esso Pilato e Iešua conversano amabilmente, camminando su di un raggio lunare, dirigendosi verso il satellite della terra. Dopo di essi compaiono il Maestro e Margherita, che gli confermano che la storia tra loro e quella su Ponzio Pilato si è conclusa come appare nel sogno:

– Этим и кончилось, мой ученик, – отвечает номер сто восемнадцатый, а женщина подходит к Ивану и говорит: – Конечно этим. Все кончилось и все кончается... И я вас поцелую в лоб, и все у вас будет так, как надо³¹.

I due amanti sono di nuovo insieme, per l'eternità, e Pilato può finalmente discutere con il filosofo-vagabondo, come se l'esecuzione non fosse mai avvenuta. Alla conclusione del sogno la luna sembra quasi esplodere ed emanare scintille di luce da tutte le parti:

Тогда луна начинает действовать, она обрушивает потоки света прямо на Ивана, она разбрызгивает свет во все стороны, в комнате начинается лунное наводнение, свет качается, поднимается выше, затопляет постель. Вот тогда и спит Иван Николаевич со счастливым лицом³².

Il primo romanzo di Bulgakov si era concluso con il sogno felice di un bambino³³, in cui il piccolo Pet'ka correva senza alcuna fatica incontro ad un scintillante globo di diamanti, chiaro simbolo dell'eternità di cui tutti gli altri personaggi si sono dimenticati. Anche l'ultimo romanzo di Bulgakov si conclude con un sogno. Forse la somiglianza significa che anche Bezdomnyj nella notte del primo plenilunio di primavera riesce ad entrare in contatto con l'eternità come avviene per il fanciullo del romanzo sui Turbin. La differenza sostanziale consiste nel fatto che Pet'ka è in grado di rientrare in contatto con la dimensione eterna senza nessuna fatica, mentre per Bezdomnyj il sogno giunge dopo che il poeta è passato attraverso il

³¹ V. M. BULGAKOV, *Sobranie sočinenie v pjati tomach, cit.*, vol. V, p. 384.

³² *Ibidem*, vol. V, p. 384.

³³ *Ibidem*, vol. I, p. 427.

delirio schizofrenico e le provvidenziali terapie del dottor Starvinskij. Le scintille di luce presenti in entrambi i sogni assomigliano molto a quelle stelle verso cui Bulgakov ci invita a volgere lo sguardo³⁴, per non dimenticare l'appartenenza della sfera reale ad una dimensione che va oltre lo scibile umano.

Non è un caso che *Il Maestro e Margherita*, il romanzo più emblematico di tutta la personalità artistica di Bulgakov, ma anche l'opera che più di tutte mette in luce la forte interazione tra naturale e soprannaturale, tra finito ed eterno, si concluda nell'epilogo con il sogno ricorrente dell'unico personaggio che è a conoscenza dell'intera vicenda che ha avuto per protagonisti non solo personaggi terreni, ma anche entità soprannaturali. Proprio *Il Maestro e Margherita* conferma il bisogno di ciascun essere umano di credere in entità che si sottraggono alla comprensione razionale, ma della cui esistenza si possono cogliere prove in ogni momento durante la giornata, a partire dal risveglio, ricordando i propri sogni, per arrivare al momento prima di addormentarsi volgendo lo sguardo verso quegli astri (la luna, le stelle e Marte) che ancora rimangono come unico punto di riferimento sicuro nello scorrere delle cose materiali.

I sogni, dunque, sono il punto di contatto tra il tangibile e l'astratto, tra ciò che si percepisce fisicamente e ciò che si intuisce sensibilmente, disvelando nel continuo passaggio tra le due dimensioni, i lati oscuri sia dell'una che dell'altra.

In questo senso il sogno si ricollega alla tradizionale concezione classica per cui anche se Bulgakov non sostiene la provenienza divina del sogno, lo concepisce comunque come un punto di contatto con l'altro³⁵, con la metastoria, con quel mondo in cui si attua la giustizia cosmica, che il Maestro ottiene per sé e per il suo romanzo grazie all'intervento di Woland. All'evento del sogno viene tolta qualsiasi connotazione propriamente psicanalitica, ma anche il carattere totalmente irrazionale che lo permeava di superstizione. Bulgakov non identifica "l'Altro" con una divinità ben precisa di cui si debbano temere le ire o auspicare i favori. Woland stesso, per quanto sia stato identificato con il Principe delle Tenebre, rimane una figura ambigua: non compie il Male, come ci si aspetterebbe nella tradizione cristiana, ma anzi, attua una giustizia "divina", quasi come si fosse davanti a Lucifero e non a

³⁴ *Ibidem*, vol. I, p. 428.

³⁵ V. A. BEGUIN, *op. cit.*, p. 21.

Satana. Lo stesso Dio da cui Žilin ottiene un colloquio, non è identificabile con il Dio cristiano: discredita i propri messaggeri (i pope) e ammette nel suo paradiso anche gli atei (i bolscevichi).

Ciò significa che i personaggi bulgakoviani nel ricordare i propri sogni non devono temere divinità o vaticinare il futuro ricorrendo agli oniromanti; non devono scavare nel proprio passato per far riemergere traumi inconsci con l'aiuto dello psicanalista. Essi semplicemente sognano e guardano ai loro sogni non come fossero inutili pensieri sconnessi o inesplicabili metafore dei loro ricordi inconsci, ma come ad un piccolo viaggio nell'aldilà, in cui rientrano in contatto con il cosmo, e quindi con la loro essenza.

In questo modo, l'enorme numero di sogni presenti nell'opera di Bulgakov sta a testimoniare quella realtà metastorica, di cui tutta l'umanità è parte, ma di cui non viene tenuto conto nel procedere della vita quotidiana.

È chiaro allora il significato che assume il termine sogno per l'autore, il quale contribuisce all'evolversi del concetto in una direzione intermedia tra la posizione primitiva totalmente irrazionale e quella moderna troppo razionale, forse proprio per contrastare l'avanzare di un materialismo troppo esasperato in cui egli non si riconosceva³⁶. Attraverso i sogni Bulgakov suggerisce ai propri personaggi e al lettore la strada da percorrere per trovare la giusta collocazione in un mondo che non è solo quello empirico, ma che comprende anche realtà metaempiriche, riprendendo, forse inconsciamente, la visione di Dostoevskij, per il quale, secondo il critico R.L. Jackson, "the dream represents that area of human experience in which man's temporal, earthly existence merges with its timeless meaning, where the finite flows into the infinite world of experience and striving"³⁷.

³⁶ V. J. MILLS, *op. cit.*, p. 321: "Bulgakov [...] has considered the role that the irrational plays in human affairs and concluded that its impact is significant. More specifically, he has grappled with the impact that irrationality would have on historical scientific materialism".

³⁷ R.L. JACKSON, *The Art of Dostoevsky: Deliriums and Nocturnes*, Princeton, N.J., 1981, pp. 293-94.

ABSTRACT

Dreams in literature play an important role. The different meanings they convey depend not only on the particular conception of dreaming predominant when the literary work is written, but also on the personal philosophy of the author. In Bulgakov's works they are used as a stylistic device, but, what is more significant, also as a point of connection with the "unknown" dimension. Through dreams his characters go beyond reality to come in touch with that part of natural life that cannot be perceived sensibly, but that can be felt unconsciously. Aleksej Turbin's dream in *The White Guard* taking place in heaven, and some dreams in *The Master and Margarita*, are taken as the most meaningful examples, among more than forty dreams in the author's whole literary production, to demonstrate the theory.

KEY WORDS

Dream in Literature. Bulgakov. Dream.

Dorota Pawlak

FUNZIONI SINTATTICHE DEL PRONOME TO
E DEL PRONOME DIMOSTRATIVO ÓW, OWA, OWO
NELLA LINGUA POLACCA

PARTE I

FUNZIONI SINTATTICHE DEL PRONOME TO

Il Dizionario della lingua polacca redatto da Witold Doroszewski dà la seguente definizione alla parola *to*: *la parola "to" ha sia la forma declinabile (G. tego; D. temu; Acc. to; Str. Loc. tym) che quella indeclinabile. Una parte delle sue funzioni (soprattutto nella forma declinabile) di genere neutro singolare corrisponde al pronome dimostrativo "ten" e l'altra – nella forma indeclinabile – ha funzioni sintattiche ed espressive molto differenziate.*

1. Il primo gruppo costituisce la forma declinabile di genere neutro *to* del pronome dimostrativo *ten*. *To* ha funzione di pronome anaforico in riferimento a una sequenza di oggetti, alle cose contate, ad un nome quantificato:

1.1. *Miałem samochód, dom, piękny ogród, a prócz tego sto innych bezcennych rzeczy, które wczoraj straciłem.*

(Avevo la macchina, la casa, un bel giardino, e oltre a questo – centinaia di altre cose inestimabili che ho perso ieri).

1.2. *Dziecko było używane do pasania bydła, a było tego osiem sztuk, nie licząc odchowanych cieląt.*

(Il bambino veniva adibito a pascolare il bestiame, di cui ce n'erano otto capi non contando i vitelli già allevati).

Il pronome *to* può avere anche funzione deittica:

1.3. *Miał rozkaz, a w tym rozkazu była wyraźnie godzina ósma.*
(Aveva l'ordine e in questo ordine c'erano precisamente le ore otto).

Qui possiamo vedere che il designato del sostantivo nominato per la seconda volta è lo stesso del sostantivo elencato per la prima volta.

Mentre le forme maschili (*ten*) e femminili (*ta*) designano sostantivi di genere maschile e femminile, la forma neutra *to* designa i sostantivi senza riguardo al genere grammaticale e al numero, ad esempio:

1.4. *Tylko dwa budynki spaliły się, podobno to były spiżarnie.*
(Soltanto due palazzi bruciarono, probabilmente erano le dispense).

La forma *to* sta al posto di un sostantivo (e quindi ha funzione di pronome anaforico), ma può anche stare al posto di più di un sostantivo anche di tre allo stesso tempo.

2.1. Il secondo gruppo è costituito dal pronome *to* indeclinabile che lega il predicato senza una forma verbale personale al soggetto oppure ad una situazione o contesto:

2.1.1. *To Pan? Trudno mi Pana poznać.*
(È Lei? Mi è difficile riconoscerLa).

Qui il pronome *to* è in funzione di soggetto e la parola *pan* fa parte del predicato nominale al nominativo. In questa frase possiamo usare anche la copula del verbo essere, però in questo caso la frase avrà un valore espressivo:

2.1.2. *To jest Pan? !/!*
(È proprio Lei?!)

2.1.3. *To zeszyt. // To jest zeszyt.*
(Questo è un quaderno).

In queste frasi *to* svolge funzione di soggetto e può unirsi al verbo *essere* che sottolinea l'esistenza. La nuova frase non avrà una sfumatura enfatica rispetto alla precedente.

Lo stesso *to* ricorre spesso quando si commentano fotografie, illustrazioni, film o spettacoli teatrali:

2.1.4. *To mój mąż na plaży.*

(Ecco mio marito sulla spiaggia).

2.1.5. *To słynny aktor z Krakowa.*

(Ecco il famoso attore da Cracovia).

In queste frasi il pronome *to* non si riferisce a un oggetto o ad una persona ma a tutto il contesto – a tutta la situazione espressa nella frase.

2.2. Le frasi espresse con l'infinito e con un sintagma nominale hanno un valore equativo:

2.2.1. *Jedyna przyjemność mamy to podróżować i zwiedzać świat.*

(L'unico piacere della mamma è viaggiare e visitare il mondo).

3. *To* come pronome generalizzante, al nominativo, è in funzione di soggetto mentre agli altri casi è in funzione di complemento. In questo caso la circostanza il pronome *to* ha un valore dimostrativo:

3.1. *Nie mogłem zobaczyć, czy to był mój sąsiad, bo było bardzo ciemno.*

(Non potevo vedere se quello era il mio vicino perché faceva buio).

Qui il pronome *to* è in funzione di soggetto, il predicato nominale è al nominativo e con quest'ultimo si accorda il verbo essere.

3.2. *Szybko zrozumiała, że to było z jej strony wielką naiwnością kończyć studia filozoficzne.*

(Capì velocemente che era una grande ingenuità da parte sua laurearsi in filosofia).

Qui il pronome *to* messo all'accusativo è in funzione di complemento.

Il pronome *to* di genere neutro occupa in polacco anche la posizione di soggetto al contrario di altri pronomi dimostrativi (*ten, taki*):

3.3. *To jest jedyny napój, który gasi pragnienie.*
(È l'unica bevanda che calma la sete).

3.4. *Niezwykłe to interesujące, że Lucyna opisała nam swoją podróż do Indii.*

(È straordinariamente interessante che Lucyna ci abbia descritto il suo viaggio in India).

Qui *to* in posizione di soggetto è un pronome neutro. *To* fa parte indivisibile dalla terza persona del verbo *essere*, ad esempio: *to jest* (è), *to było* (era), *to będzie* (sarà), *to może być* (può essere). Frasi di questo tipo vengono usate quando l'ascoltatore sa di che cosa si parla.

Invece *to* da solo senza il verbo si riferisce agli oggetti inanimati concreti:

3.5. *Jak to ładnie pachnie.*
(Che bel profumo).

3.6. *To leży na stole.*
(Questo è sul tavolo).

To può anche riferirsi ai sostantivi animati – ma solo a quelli piccoli e non umani:

3.7. *To porusza się szybko. (na przykład: owady, robaki, pajęczaki)*
(Questo si muove velocemente). (ad esempio: insetti, vermi, aracnidi)

3.8. *To jest zielone.*
(Questo è verde).

In queste frasi il pronome *to* si riferisce ad una situazione concreta che viene individuata dall'ascoltatore solo attraverso il contesto. In tali casi *to* può svolgere una funzione di pronome personale *on, ona, ono* (egli, ella, esso) e non di pronome dimostrativo *ten, ta, to* (questo, questa, questo):

3.9. *To jest zielone. On jest zielony.* (ad esempio *on = chrabąszcz,*
coleottero)

To quindi svolge la funzione di sostantivo. Esso può comparire soltanto al singolare e richiede la forma verbale della terza persona singolare. Questo tipo di frasi riguarda esclusivamente situazioni concrete.

4. Pronome *to* in funzione di copula nelle frasi dove il soggetto e il predicato nominale sono espresse con dei sostantivi. Possiamo chiamare queste frasi definizioni ed hanno valore equativo:

4.1. *Ul to domek dla pszczót.*

(L'alveare è una casetta per le api).

(*Ul jest domkiem dla pszczót* – frase ascriviva)

4.2. *Ziemia to planeta.*

(La Terra è un pianeta).

(*Ziemia jest planetą* – frase ascriviva).

4.3. *Ta Pani to premier Anglii. Ta Pani jest premierem Anglii.*

(Questa Signora è il primo ministro d'Inghilterra).

In ognuno degli esempi c'è una differenza semantica: negli esempi ascrivivi (con il verbo *essere*), dove il predicato va al caso strumentale, vediamo che il referente – *ta pani, ziemia, ul* – ha delle caratteristiche nominate dal predicato allo strumentale – *premierem Anglii, planetą, domkiem*. Invece nelle frasi equative *ta pani to premier Anglii* si sottolinea che il referente *ta pani* ha le stesse caratteristiche dell'altro referente *premier Anglii*.

Quando il soggetto è una persona e si parla di una professione è necessario usare frasi ascrivive, altrimenti il pronome *to* (equativo) che ha funzione identificatrice, cambia il significato della frase:

4.5. *Ten Pan jest aktorem (komikiem).*

(Questo signore di professione è un attore).

4.6. *Ten Pan to aktor (komik).*

(Questo signore finge bene).

Oltre alle frasi equative ed ascrivive nel polacco parlato esiste un terzo tipo di frase: quando si usa il verbo *essere* e il predicato nominale al nominativo. Questi costrutti vengono usati nel caso in cui si vuole individuare una persona usando il nome:

4.7. *Jestem Kowalski.*

(Sono Kowalski).

Si usa la stessa costruzione per sottolineare un forte accento psicologico quando il parlante vuole porre l'attenzione su un nome:

4.8. *Jesteś osioł!*

(Sei un asino!)

4.9. *Jestem profesor i nie pozwolę się lekceważyć!*

(Sono un professore e non permetterò che mi si ignori!)

Queste frasi hanno un forte valore espressivo con degli elementi affettivi: vengono usate soprattutto nei momenti di rabbia e di agitazione. La loro funzione è esprimere lo stato emozionale del parlante.

In polacco esistono anche delle frasi tautologiche, equative:

4.10. *Rodzina to rodzina, musisz się z nią liczyć.*

(La famiglia è la famiglia e devi prenderla in considerazione).

4.11. *Może już życia nie rozumiem? Życie to życie i nic poza tym.*

(Forse non capisco la vita? La vita è la vita e nient'altro).

Queste frasi possono essere sostituite da frasi ascrivite con il verbo *essere* e il predicato nominale allo strumentale (*rodzina jest rodziną; życie jest życiem*).

Ci sono però delle frasi equative che non possono essere sostituite da quelle ascrivite. Ad esempio quando si tratta di causa ed effetto:

4.12. *Ten zapach to czosnek.*

(Questo odore è aglio).

4.13. *Tlen i wodór to woda.*

(L'ossigeno e l'idrogeno formano l'acqua).

4.14. *Tytoń to rak.*

(Il tabacco vuol dire cancro).

5. *Conclusion*

Sulla base degli esempi riportati si può constatare che in certi contesti il pronome *to* si può riferire o meno alla situazione concreta. In entrambi i casi il pronome *to* svolge o la funzione deittica oppure quella anaforica. È però da sottoline-

are che *to* in funzione identificatrice (anaforica) ha un uso ben più ampio rispetto alle altre forme. Ciò è causato dal fatto che *to* in funzione anaforica indica – contrariamente alle forme di genere maschile e femminile – sostantivi eterogenei sia per quanto riguarda il genere grammaticale che il numero (singolare e plurale).

PARTE II

FUNZIONI SINTATTICHE DEL PRONOME DIMOSTRATIVO *ÓW, OWA, OWO*

I pronomi polacchi declinabili *ów, owa, owo* (questo, questa, questo) hanno le seguenti funzioni:

1. Sono pronomi che accompagnano il sostantivo.

1.a. hanno la funzione di sottolineare il significato del sostantivo tra gli oggetti simili e di solito si riferiscono ai tempi passati; ciò può talvolta ricordare il tono aulico:

1.a.1. *Tak więc zmarł ów bohater, ów rycerz bez skazy i bojaźni, człowiek przy tym sprawiedliwy i dobry.*

(E così morì questo eroe, questo cavaliere senza pecca e paura, un uomo giusto e buono).

1.b. è definizione di ciò di cui si parlava prima:

1.b.1. *Milczał zdając sobie sprawę, że owo milczenie chwilami stawało się dla innych przykrym faktem.*

(Stava zitto, rendendosi conto che quel silenzio talvolta diventava spiacevole agli altri).

Qui il pronome *owo* ha valore anaforico e può essere sostituito con il pronome *to*.

1.c. il pronome *ów (owa, owo)* è spesso usato con le parole che definiscono il tempo remoto (*owo milczenie = to milczenie*):

1.c.1. *Ogromnie dużo, jak na owe czasy, podróżował po całym kraju.*
(Viaggiava molto in tutto il paese come a quei tempi).

Anche qui il pronome può trovare una possibile sostituzione con il pronome dimostrativo *tamten* (quello); *owe czasy* = *tamte czasy*:

2. Pronomi corrispondenti ai pronomi personali della terza persona singolare *on* (egli), *ona* (ella), *ono* (esso):

2.1. *Wrażliwy na te obrazy, spojrzął na ojca, a ów odwrócił się do niego plecami.*
(Sensibile a queste offese; guardò il padre e lui gli voltò le spalle).

3. Il pronome *ów*, in connessione con altri pronomi, è di solito messo al secondo posto. Nella prima parte della frase si usa il pronome dimostrativo *ten* (questo), *tamten* (quello):

3.1. *Tamten był świadkiem trudnych okoliczności za Jana Kazimierza, ten drugi towarzyszył Zygmuntovi III do Szwecji, ów trzeci posłował do Turcji.*

(Quello era testimone di difficili circostanze, questo secondo accompagnava Sigismondo III in Svezia, il terzo era in missione in Turchia).

3.2. *Pali papierosy jednego za drugim, bez przerwy pożyczając raz od tego, raz od owego.*

(Fuma le sigarette una dopo l'altra – ogni volta prendendole in prestito o da questo o da quello).

4. Espressioni idiomatiche:

4.a. *ten i ów, ta i owa, to i owo* usati con i sostantivi hanno il signficato di “alcuno”, “questo o quest'altro”:

4.a.1. *Zaglądał do tego i owego sklepu; trochę się targował o swój towar, ale nie sprzedał go.*

(Entrava in questo e quel negozio, contrattava un pò la sua merce, ma non l'ha venduta).

Qui *to i owo* ha il carattere indefinito.

4.a.2. *ten i ów, ta i owa, to i owo* quando si tratta delle persone non enunciate; hanno il significato di “qualcuno non definito di solito tra un piccolo numero di persone”:

Na pewno znajdzie się tam dużo znajomych, cieszę się, że się z tym i owym zobaczę.

(Sicuramente ci saranno tanti conoscenti, sono contento perché vedrò questo e quest'altro).

4.a.3. *to i owo* senza il sostantivo ha il significato di “un pò”, “qualche cosa” – alla quale si riferisce il predicato:

W tym właśnie sklepie kupował nieraz to i owo: trochę sera, mięsa i owoców.

(Proprio in questo negozio comprava talvolta qualcosa: un pò di formaggio, carne e frutta).

4.a.4. *to i owo* viene usato in conversazione quando si parla di un oggetto non ben definito:

Przez dobry kwadrans trwa leniwa rozmowa o tym i owym.

(Per un buon quarto d'ora dura una conversazione pigra su questo e altro).

4.b. *ni to ni owo* con la congiunzione negativa ha il significato di una cosa non ben definita, senza senso, e anche sul comportamento non stabile:

4.b.1. *Basia jest rozkoszna, Krysia nijaka. Ni to ni owo.*

(Basia è deliziosa, Krysia è insignificante. Né questo né altro).

4.b.2. *Przestań mi pleść ni to ni owo.*

(Smetti di raccontarmi stupidaggini).

4.b.3. *ni z tego ni z owego* con il significato di “senza ragioni evidenti”, “all'improvviso”:

Zamiast się wziąć do książek usiadł na moim łóżku i ni z tego ni z owego zaczął na mnie krzyczeć.

(Invece di mettersi a leggere, si sedette sul mio letto e cominciò senza ragioni evidenti a sgridarmi).

5. *Conclusione*

Riassumendo possiamo dire che il pronome dimostrativo *ów* svolge nella lingua polacca quattro funzioni:

1. sottolinea il significato del sostantivo diverso dagli oggetti simili;
2. ha funzione anaforica;
3. sostituisce i pronomi della terza persona singolare;
4. entra in espressioni idiomatiche.

Talvolta può essere sostituito dal pronome dimostrativo *tamten* (quello) oppure dal pronome *to*, ma questo dipende dalle situazioni e dal contesto.

Bibliografia

- W. DOROSZEWSKI, *O zaimku "ten" jako o haśle słownikowym*, Studia językoznawcze poświęcone prof. dr S. Rospondowi, Wrocław 1966.
- W. DOROSZEWSKI, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1958-68.
- N.I. PERCZYŃSKA, *O funkcjach składniowych nieodmiennego wyrazu "to" w języku polskim na materiale gwarowym*, PF XVIII, Warszawa 1964.
- B. RYKIEL, *O funkcji utożsamiającej formy rodzaju nijakiego zaimka "ten"*, PF XX, Warszawa 1970.

ABSTRACT

The paper deals with the syntactic interpretation of two pronouns in the Polish language:

- 1). *to* that can have both a deictic function and an anaphoric one;
- 2). *ów* has an anaphoric function, as well, and further the following:
 - 2.1. it underlines the meaning of a noun different from the others;
 - 2.2. it substitutes the pronouns of the third person singular;
 - 2.3. it enters in idiomatic expressions.

KEY WORDS

Language. Polish. Syntax.

Michela Rusi

LA FORTUNA AMERICANA DI DANTE
E UN MEDIATORE ITALIANO

Nella storia della fortuna di Dante negli Stati Uniti durante il secolo XIX spetta ad Henry Wadsworth Longfellow, com'è noto, la scrittura di un capitolo fondamentale: alla *Commedia* egli dedicò un interesse pluridecennale, sia assumendola come argomento dei suoi corsi universitari ad Harvard, sia intraprendendone la traduzione, data alle stampe nel 1867 dopo un assiduo lavoro e continue revisioni.

Tale interesse attraversa del resto l'intero secolo XIX della storia letteraria americana, e Longfellow lo condivide con molti degli intellettuali suoi contemporanei come un aspetto del cosiddetto "sogno d'Arcadia", nell'ambito del quale l'Italia viene vista come la terra del sole e del canto, in una parola, la terra del mito¹. Luogo che incarna il passato, cioè quanto manca alla storia americana e quanto la cultura americana cercherà di riconquistare, da fine Settecento a inizio Novecento l'Italia diventa meta di un afflusso costante di scrittori, artisti, intellet-

¹ Sulla fortuna di Dante nella cultura americana si vedano almeno i seguenti studi: A. LA PIANA, *Dante's American Pilgrimage: A Historical Survey of the Dante Studies in the United States 1800-1944*, New Haven, Published for Wellesley College by Yale University Press, 1948 (rist. Millwood, N.Y., Kraus Reprint Co., 1973); W.P. FRIEDERICH, *Dante's Fame Abroad (1350-1850). The influence of Dante Alighieri on the Poets and Scholars of Spain, France, England, Germany, Switzerland and the United States*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950; H.R. MARRARO, *Dante negli Stati Uniti*, in Aa.Vv., *Dante nel mondo*, a cura di V. Branca e E. Caccia, Firenze, Olschki, 1965, pp. 433-559. *The Dream of Arcadia* è il titolo di uno studio di Van Wyck Brooks, pubblicato a Londra nel 1959, dedicato alla esperienza italiana di scrittori, artisti e uomini di cultura in genere fra il 1760 e il 1915: si veda in merito l'interessante intervento di A. LOMBARDO, *Il sogno d'Arcadia*, in *Il diavolo nel manoscritto*, Milano, Rizzoli, 1974, pp. 124-135.

tuali, storici dell'arte, e a questo rito non si sottrasse neppure Longfellow.

In Italia egli fu due volte: la prima, da giovane, nel 1828, anno trascorso fra Roma e Firenze nel corso di un soggiorno di studio europeo durato tre anni; la seconda nel 1868-69, quando la sua fama di poeta era ormai consolidata sia in America che in Europa, e specialmente in Italia, dove le traduzioni delle sue opere erano più numerose che in qualsiasi altro Paese².

Fra i suoi molti traduttori ottocenteschi³ ricordiamo qui Carlo Faccioli, che a partire dagli anni Settanta dedicò alla versione delle opere di Longfellow – liriche e novelle – una lunga fedeltà, e Luigi Carnevali, che negli stessi anni pubblicò la prima edizione dei *Canti inglesi*⁴. Entrambi inviarono a Longfellow le loro traduzioni, e ad entrambi il poeta americano inviò una lettera di cortese – e, pare, immeritato⁵ – ringraziamento.

Come costoro, anche Giacomo Zanella inviò all'autore le sue traduzioni dall'*Evangelina* e dal *Miles Standish*, uscite nel 1883 in due eleganti volumetti per le cure di Hoepli⁶. A queste fatiche Zanella aveva dedicato l'anno precedente, come da sua stessa testimonianza: “quest'anno, il 1882, fu per me anno di vita quasi cenobitica: mi son seppellito in due lunghe versioni del Longfellow: l'*Evangelina* e *Miles Standese*, che mi hanno affaticato e dato l'aspetto di un estatico o visionario”⁷. Il suo interesse per il poeta americano era però di molto anteriore: sempre a Fedele Lampertico scriveva vent'anni prima, nel 1863, di leggere solo “greco ed inglese”⁸, e che tra le sue letture

² Su Longfellow e l'Italia, oltre al fondamentale studio di INA TOSI, *Longfellow e l'Italia* pubblicato a Bologna nel 1906, si veda B.A. MELCHIORI, *Longfellow in Italy, with unpublished letters of Longfellow and Howells*, in “Studi americani”, 12, 1966, pp. 125-135, e J. WOODRESS, *The fortune of Longfellow in Italy*, *ivi*, 16, 1970, pp. 125-150.

³ Si rinvia all'accurata bibliografia fornita da J. WOODRESS nell'art. cit., alle pp. 137-150.

⁴ Si vedano al riguardo le precisazioni fornite da WOODRESS, *op. cit.*, p. 143.

⁵ Cfr. J. WOODRESS, *op. cit.*, p. 131, il quale cita al riguardo Ina Tosi.

⁶ E.W. LONGFELLOW, *Evangelina*. Traduzione di Giacomo Zanella, Milano Napoli Pisa, Ulrico Hoepli Libraio-Editore, 1883; *Id.*, *Miles Standese (novella) e scelte poesie liriche*. Traduzioni di Giacomo Zanella, Milano Napoli Pisa, Ulrico Hoepli Libraio-Editore, 1883.

⁷ Così Zanella in una lettera riportata da Fedele Lampertico in *Giacomo Zanella. Ricordi*, Vicenza, Libreria Editrice Giovanni Galla, 1895, p. 340.

⁸ *Ivi*, p. 170.

inglesi ci fosse Longfellow pare senz'altro confermato dai contatti – tematici e di situazione – che si impongono fra *Evangelina* e *Footsteps of Angels* da un lato, e *La veglia* di Zanella, del 1864, dall'altro⁹.

Circa i motivi del suo interesse per il poeta americano, già Zanella forniva una traccia precisa parlando del “senso morale” che ne informa i versi: il “naturalismo teologico” di Longfellow¹⁰ veniva infatti a mediare la propensione dello scrittore vicentino verso il ruolo sociale del quale investire la poesia e quella, di segno opposto, verso l'idillio, accompagnando nel contempo la scelta, via via resa definitiva, nei confronti di quest'ultimo. A partire dall'impegno sociale degli anni Sessanta, cioè, la lettura di Longfellow, e in seguito l'attività traduttrice da alcune delle sue opere, accompagna la scelta del poeta vicentino per l'idillio, che si impone appunto negli anni Ottanta. Esso non è più, però, quello teorizzato nei *Paralleli letterari*, dove viene concepito come un genere che “abbraccia tutta quanta la vita reale del popolo”¹¹: il rapporto con la natura nella raccolta di *Astichello* si interiorizza, scende in verticale all'interno dell'io, oppure si proietta nelle forze cosmiche, o, al più, si oggettiva narrativamente diventando sfondo a brevi squarci di vita paesana dove, ad esempio, il quadretto delle “vispe villanelle” e del focolare “de' coloni” (VI), e ancora quello del popolo che, uscito dalla chiesa si raduna a “vesper-tin concilio” (XXVII), paiono non troppo immemori della vita dei coloni nella Nuova Inghilterra quale si legge in *Evangelina* e nel *Miles Standish*.

È nel contempo indicativa dell'operare zanelliano la scelta

⁹ Si rinvia al confronto fra i due testi condotto da M. PERUGI nello studio *Da Zanella a Pascoli: come una pioggia d'estate*, raccolto in AA.VV., *Giacomo Zanella e il suo tempo nel 1° centenario della morte*. Atti del Convegno di studi. Vicenza 22/24 settembre 1988, a cura di F. Bandini, Vicenza, Accademia Olimpica, 1985, p. 245; ma più in generale, per il rapporto fra i due poeti si legga l'intero articolo (*ivi*, pp. 225-285); inoltre, G. TOFFANIN, *Zanella e Longfellow*, in “Rivista d'Italia”, a. XXIII, fasc. IV, 15 aprile 1920, pp. 422-29.

¹⁰ Come lo definisce TOFFANIN, *op. cit.*, p. 427.

¹¹ Cfr. G. ZANELLA, *Salomone Gessner ed Aurelio Bertòla*, in *Paralleli letterari. Studi*, Verona, Libreria H.F. Münster, 1885, p. 136. Sulle prese di posizione che in merito alla categoria dell'idillio Zanella assunse a livello critico, si vedano i rilievi condotti da A.M. MUTTERLE in *Il professore ombroso. Quattro studi su Giacomo Zanella*, Udine, Del Bianco Editore, 1988, pp. 130-135.

dell'endecasillabo sciolto quale unità metrica per tradurre l'esametro delle novelle in versi di Longfellow. La teoria e la prassi della traduzione seguite da Zanella si fondano essenzialmente, com'è noto, sulla volontà di ricreare il testo da tradurre nelle strutture linguistiche di destinazione. È lo stesso Zanella a declinare i propri referenti nella prefazione *Al lettore* che si legge in apertura al volume delle *Varie versioni poetiche* uscito per Le Monnier nel 1887: l'abate vicentino Paolo Mistrorigo, Madame de Staël, Ugo Foscolo¹². Suonerebbe clamorosa l'assenza del nome di Andrea Maffei, il traduttore più noto dell'Ottocento italiano, se non fosse che a questi il poeta aveva già dedicato la propria traduzione dell'*Evangelina* di Longfellow con le seguenti parole: "Tu mi hai insegnato, che traducendo poeti stranieri non si dee sempre mantenerne la forma; ma conviene adattarla all'indole del nostro linguaggio poetico"¹³.

Per quest'ordine di motivi, come del resto i precedenti traduttori di *Evangelina*¹⁴ anche Zanella adotta l'endecasillabo sciolto nel rendere in italiano i poemetti di Longfellow, fedele all'assunto ripetutamente dichiarato circa la specificità del bello poetico in ogni tradizione letteraria per quanto riguarda l'aspetto formale.

Sul piano dei contenuti, perciò, l'abate vicentino sostanzialmente ripropone la compresenza già dichiarata da Berchet nel 1816 di un bello universale, comune a tutto il genere umano, e di "un bello particolare proprio a ciascuna letteratura, il quale ha la sua ragione nel clima, nell'indole e nelle speciali costumanze del popolo, che le coltiva"¹⁵. Tale dichiarata com-

¹² Cfr. la prefazione *Al lettore*, in G. ZANELLA, *Varie versioni poetiche*, Firenze, Successori Le Monnier, 1887, pp. V-IX. Sul rapporto che legò il poeta al sacerdote Paolo Mistrorigo, si veda A.M. MUTTERLE, *Il professore ombroso*, cit., pp. 13-15, e E. GREENWOOD, *Vita di Giacomo Zanella*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1990, pp. 31-33.

¹³ Cfr. E.W. LONGFELLOW, *Evangelina*, cit., pp. 7-8 (la dedica è datata 22 dicembre 1882). Sulla prassi traduttoria di Zanella si rinvia ai rilievi di Mutterle in *op. cit.*, pp. 44-46 e 119-135; si consenta inoltre il rinvio a quanto da noi scritto nella *Introduzione al Carteggio inedito Maffei-Zanella*, uscito per le nostre cure presso il padovano Editoriale Programma, 1990 (cfr. in particolare le pp. 21 ss.).

¹⁴ Cioè Carlo Faccioli, che abbiamo già ricordato, e Pietro Rotondi, per i quali si veda M. PERUGI, *Da Zanella a Pascoli...*, cit., p. 244.

¹⁵ Cfr. G. ZANELLA, *Scritti vari*, Firenze, Successori Le Monnier, 1877, p. 200 (ora nei *Saggi critici*, curati da A. Balduino, vol. I, Vicenza, Neri Pozza, 1990, p. 81).

presenza, che non è aliena da ascendenze settecentesche nel richiamo ad un bello universale, chiude poi in Zanella i propri margini di apertura ad altri codici espressivi sul piano formale; e questa chiusura è tanto più necessaria, nel presente, per la minaccia alla tradizione costituita dai fautori della metrica barbara¹⁶.

Ad Henry Longfellow Zanella inviò dunque le sue versioni di *Evangelina* e *Miles Standish*, presumibilmente fra il dicembre 1883 e il gennaio 1884, dal momento che se l'uscita della prima si colloca nell'estate dell'83, quella del secondo poemetto dovrebbe essere a ridosso di fine anno – per lo meno da quanto si ricava dai riscontri forniti da Andrea Maffei¹⁷ – ma quando esse giunsero a destinazione il poeta americano era già morto.

In sua vece, sarà il fratello, Samuel Longfellow, sacerdote, a ringraziare il Nostro del dono, con una lettera datata 29 Febbraio 1884¹⁸; nel contempo, egli soddisfaceva la richiesta da parte di Zanella di possedere un autografo dell'illustre poeta con l'invio di quattro terzine della *Commedia* dal canto XXX del *Paradiso*, nella traduzione inglese, appunto, di Henry Wadsworth Longfellow.

Tale materiale, rimasto fino ad ora inedito, è conservato presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza, nel *dossier* non rilegato con segnatura C.Z.2: all'interno, in una camicia cartacea di cm. 15,5 × 19,5 segnata in alto a sinistra come "N.1" e recante al centro, sottolineata, la scritta "Sam. Longfellow / da Cambridge", sono contenuti la lettera di Samuel Longfellow, dotata di numerazione interna a matita non originale 135a-c, e l'autografo del fratello poeta, cioè un cartiglio di cm 18,2 × 9,9 (numerato 135d-e); inoltre, altro materiale del quale forniremo in seguito notizia. Trascriviamo per intanto la lettera di Samuel:

¹⁶ In merito a quest'ordine di problemi, cfr. M. PERUGI, *Da Zanella a Pascoli: come una pioggia d'estate*, in AA.VV., *Giacomo Zanella e il suo tempo*, cit. pp. 237 ss.

¹⁷ Si veda il *Carteggio inedito Maffei-Zanella*, già citato, alle pp. 213 e 215 (si tratta, rispettivamente, della lettera da Milano del 15 luglio 1883 e di quella da Firenze del 24 dicembre dello stesso anno).

¹⁸ Questa è per lo meno la versione dell'episodio fornita da Emilio Valle (cfr. pagine successive e *Appendice*). Dalla lettera di Samuel a Zanella, tradotta peraltro dallo stesso Valle, pare invece di capire che Zanella fosse al corrente della morte di Henry Longfellow, come del resto è credibile ritenere, e abbia inviato in omaggio le sue traduzioni alla famiglia del poeta (si rinvia ancora all'*Appendice*).

Cambridge, Mass. N.S.A.

Feb 29. 1884

Dear Sir,

I write in behalf of my brothers' family to thank you for the gift you have been so kind to make them of the two beautiful volumes of your Translations of *Evangeline* and *Miles Standish*.

Your version seems to mean excellent one, and I cannot but be pleased that my brother's Poems should be in this way made known to a country (Italy) in which and in whose literature he always felt so deep an interest.

You are aware that he spent several years in writing and perfecting a translation of the "Divina Commedia". In response to your desire for his autograph, I have pleasure in sending you a few verses of that translation in his own hand-writing. They are from the Canto XXX of the Paradiso.

With respects and thanks

Yours, dear Sir,

Sam. Longfellow

Di Longfellow Zanella possedeva tutte le opere¹⁹, e anche la traduzione della *Commedia* – uscita a Leipzig nel 1867 per le edizioni Tauchnitz – come abbiamo potuto verificare da una ricognizione personale alla Biblioteca Bertoliana di Vicenza²⁰. Se la copertina dell'*Inferno* – di cartoncino leggero – appare alquanto deteriorata, tutti e tre i volumi sono comunque intonsi, e questo risulta evidente dalle numerose pagine non tagliate oltre che dalla completa assenza nel testo di qualsiasi traccia di lettura in forma di segni a margine, annotazioni e simili.

Non ci sembra, del resto, irragionevole ipotizzare che in fin dei conti la traduzione dantesca compiuta da Longfellow non destasse nel poeta vicentino un interesse particolarmente profondo, e questo proprio per la sua specificità, cioè la stretta aderenza al testo tradotto. L'attenzione di Zanella per Dante fu sempre assai viva²¹, e basti qui ricordare il saggio su *La poe-*

¹⁹ Come segnala Tullio MOTTERLE nel saggio *La biblioteca di Giacomo Zanella*, in Aa.Vv., *Giacomo Zanella e il suo tempo*, cit., p. 151 n.

²⁰ Nel lavoro citato alla nota precedente, Motterle si limita a segnalare l'esistenza di "una *Divina Commedia* in inglese, del 1867". I tre volumi sono conservati con la segnatura A.15.10.16-18.

²¹ Lo conferma la biblioteca del poeta, nella quale MOTTERLE (*op. cit.*, p. 149) segnala "punte di interesse per Dante".

tica nella Divina Commedia, dove il poema dantesco funge sostanzialmente da discrimine per una ricognizione che non solo investe l'intero corso della letteratura italiana – e sul versante contemporaneo chiama perentoriamente in causa, come polo negativo, la critica desanctisiana – ma risale addirittura a Omero e Orazio²². Proprio per questo, doveva restare estranea all'interesse di Zanella la finalità divulgativa che aveva guidato l'operato di Longfellow, secondo l'obiettivo di contribuire alla conoscenza del poeta italiano da parte della cultura americana. Tale desiderio caratterizzò quest'ultima per l'intero secolo XIX, peraltro con un rapporto inversamente proporzionale fra la diffusione di tale interesse presso un ampio pubblico e la scientificità degli studi danteschi statunitensi²³.

La fedeltà al testo originale della traduzione di Longfellow, in versi sciolti, risulta evidente anche solo dalle due coppie di terzine ricevute in dono da Zanella. Le terzine in questione sono la 21-22 e la 26-27 del canto XXX del *Paradiso*; l'autografo porta una datazione originale e presenta poche correzioni, le quali pure segnaleremo in nota. La grafia è chiara, in inchiostro nero, e problemi di lettura offrono solo alcune casature.

[c. 135 d]

XXX. Feb. 24. 1862.

21

And light I saw in fashion of a river
All fervid²⁴ with effulgence, 'twixt two banks
Depicted with an²⁵ admirable Spring.

22

Out of this river issued living sparks²⁶
And on all sides sank down into the flowers,
Like unto rubies that are²⁷ set in gold.

²² Il saggio dantesco di Zanella si legge in *Scritti vari*, Firenze, Successori Le Monnier, 1877, pp. 1-47 (ristampato poi in G. ZANELLA, *Saggi critici*, cit., vol. I, pp. 1-41).

²³ Come precisa H.R. MARRARO, *op. cit.*, pp. 434 ss.

²⁴ Nell'edizione pubblicata, *All fervid* sarà sostituito da *Fulvid*.

²⁵ *An* sostituisce *the* cassato.

²⁶ Nell'edizione a stampa, segue virgola.

²⁷ *Like unto rubies that are* sostituisce una cassatura.

26

And added: "The river and the topazes
Going in and out²⁸, and the laughing of the flowers²⁹
Are of their truth foreshadowing prefaces:

27

Not that these things are difficult in themselves
But the deficiency is on thy side³⁰,
For yet thou hast not vision so sublime³¹.

Abbiamo già anticipato che oltre agli autografi di Samuel ed Henry Longfellow, la camicia cartacea contiene dell'altro materiale, ancora autografo ma appartenente ad altra mano: si tratta di alcuni fogli sciolti, con numerazione sempre a matita e non originale, in progressione alfabetica rispetto a quelli già descritti da *f* a *l*. Più precisamente, si tratta di due fogli piegati a quaderno, a righe; il primo è numerato *f* e *g* nei due *recti*, mentre il *verso* di *f* è costituito da una pagina bianca: esso contiene la traduzione italiana della lettera di Samuel Longfellow in *f*, e in *g* una *Nota* di spiegazione di tutto il materiale che precede. Entrambi i fogli sono vergati in inchiostro nero dalla stessa mano, che sigla la *Nota* con le iniziali "E.V" e che è certamente la medesima di un cartiglio inserito nel primo foglio e siglato come *l*, di cm. 13,4 × 11, seppure i caratteri appaiono tracciati da un pennino più grosso e la grafia più frettolosa rispetto al resto.

Il secondo foglio, pure piegato a quaderno, porta nel primo *recto* la numerazione 135 e l'intitolazione, riteniamo sempre della stessa mano, *Trascrizione dell'autografo*; il *v.*, siglato come 135 *h*, e il successivo *r.*, contrassegnato con la lettera *i*, contengono rispettivamente le terzine dantesche in italiano e la trascrizione dell'autografo di Longfellow, con alcuni errori di lettura.

²⁸ In interlinea, *That come and go*, alternativa che non verrà scelta nell'edizione stampata.

²⁹ *Flowers* sostituisce *grass* cassato. Nell'edizione a stampa, Longfellow sceglierà *herbage*, seguito da virgola.

³⁰ In interlinea, l'alternativa *part*, esclusa nella scelta definitiva del traduttore.

³¹ In interlinea, l'alternativa *keen enough*. Nella versione a stampa, *so exalted*. È opportuno precisare che nell'autografo le virgolette restano aperte, mentre nella versione stampata si chiudono dopo *exalted*. Per un confronto fra la traduzione inglese e il testo in volgare italiano si rinvia all'*Appendice*.

L'autore di questi due fogli è Emilio Valle: nato a Vicenza nel 1812 e morto nel 1905, esercitò la professione di avvocato a Valdagno, dove partecipò anche alla vita politica e amministrativa del luogo. Se numerosi sono i suoi scritti di natura giuridica, Emilio Valle fu anche amante e cultore delle lettere e in particolare di Dante, come ci segnala Sebastiano Rumor³². Egli era cugino di Fedele Lampertico³³ che, ricordiamo, allievo di Zanella quando questi insegnava nel Seminario di Vicenza, rimase in seguito a lui legato da un'amicizia profonda, probabilmente la più significativa dell'esistenza del poeta³⁴. Come questi, anche Emilio Valle apparteneva dunque al cerchio dell'aristocrazia economica e dell'"intelligenza" vicentine e all'interno di questa rete di rapporti è da leggere il significato della sua presenza nel materiale zanelliano conservato nella Biblioteca Bertoliana.

Nella *Nota* che abbiamo segnalato nelle righe precedenti, Valle si rivolge ad un interlocutore non esplicitato, ma che diamo per certo essere il bibliotecario Sebastiano Rumor, e fornisce alcune spiegazioni di accompagnamento agli autografi dei fratelli Longfellow. Il significato più chiaro dei motivi del suo intervento su tali autografi si legge però in alcune carte conservate, sempre fra il materiale zanelliano, nel *dossier* con la segnatura C.Z.10, e più precisamente in una camicia cartacea ivi contenuta, di cm. 16x24, che porta al centro, in inchiostro nero l'intitolazione "Valle Emilio/VII (mat.) / Giacomo Zanella". Tale camicia contiene del materiale eterogeneo, ma in ogni caso per lo più autografo di Valle e tutto relativo a Zanella: analisi di versi del poeta³⁵, trascrizioni di alcune lettere di questi e spiegazioni in merito all'identità dei destinatari, appunti di vario genere e una lettera di Valle a Fedele Lamper-

³² Cfr. S. RUMOR, *Emilio Valle. Studio bibliografico*, Vicenza, Prem. Stab. Tip. S. Giuseppe 1902, p. 52. L'opuscolo è un dono di Fedele Lampertico al cugino. Il profilo di Valle che qui si legge verrà riprodotto, in versione ridotta, in S. RUMOR, *Gli scrittori vicentini dei secoli decimottavo e decimonono*, vol. Terzo (S-Z), Con appendice di aggiunte e correzioni, Venezia, Premiata Tipografia Emiliana, 1908, pp. 267-274.

³³ La madre di Fedele, ricordiamo, era Angela Valle. Di Fedele Lampertico si legga il profilo preparato da RUMOR in *Gli scrittori vicentini...*, cit., vol. Secondo, pp. 129-171.

³⁴ Cfr. E. GREENWOOD, *Vita di Giacomo Zanella*, cit., pp. 73-81 e *ad indicem*.

³⁵ Probabili minute di articoli che Valle pubblicherà in giornali locali: cfr. S. RUMOR, *Gli scrittori vicentini...*, cit., pp. 273 ss.

tico (cc. 349 *a/c*), dalla quale si evince che tutto il materiale del quale stiamo dando descrizione doveva essere utilizzato dal secondo per la biografia del poeta che egli stava preparando. Inoltre, nelle cc. 344 *a-b* si legge quanto appare essere la minuta di una lettera ad un destinatario non esplicitato, ma che certamente riteniamo essere lo stesso del materiale relativo ai fratelli Longfellow, cioè Sebastiano Rumor, e tale lettera appare essere con tutta probabilità quella di accompagnamento a tali carte.

Per completezza, ma anche perché lo riteniamo di un qualche interesse nell'ambito della conoscenza di quel particolare contesto sociale, economico e culturale rappresentato dalla Vicenza della seconda metà dell'Ottocento, riportiamo nell'*Appendice* che segue una trascrizione diplomatica³⁶ del materiale autografo di Valle relativo a quello dei fratelli Longfellow, cioè delle cc. 135 *f-l* contenute nel *dossier* C.Z.2, e di quelle con segnatura 344 *a-b* raccolte nel *dossier* C.Z.10.

³⁶ Daremo perciò notizia con apposito segno diacritico dell'unico termine illeggibile nel materiale che presentiamo nelle pagine seguenti.

APPENDICE

[*dossier C.Z.2*]

[135 *f*]

Caro Signore!

Cambridge Mass. U.S.A.

Febbraio 29.1884.

Scrivo per incarico della famiglia di mio fratello onde ringraziarla del dono ch'Ella ebbe la cortesia di farle delle traduzioni dell'Evangelina, e del Miles Standish. La di Lei traduzione mi sembra eccellente, e non posso che rallegrarmi che i poemi di mio fratello sieno fatti conoscere ad un paese (l'Italia) in cui, e nella cui letteratura egli ha sempre sentito un così profondo interesse.

Ella già sa com'egli impiegasse parecchi anni nello scrivere, e perfezionare una versione della Divina Commedia. Corrispondendo al di Lei desiderio di avere un autografo ho il piacere di spedirle pochi versi di questa traduzione di suo proprio pugno: sono del Canto XXX del Paradiso. Con rispettosi ringraziamenti

Di Lei, caro Signore

Samuele Longfellow

V. Nota

[135 *g*]

Nota

Le righe U.S.A. significano United States America per distinguere Cambridge d'America da Cambridge d'Inghilterra.

Quando giunsero le traduzioni il Longfellow era già morto. Posseggo in originale tutte le opere del poeta americano, e credo anche un cenno sulla sua vita. Così in seguito potrò dirti qualche cosa in proposito. Il Samuele che scrive dev'essere il sacerdote, nella cui consacrazione il poeta dettò un bellissimo inno.

Qui abbiamo un certo sig. Harry di Boston disegnatore nell'opificio Marzotto, il quale fra parentesi si piglia circa ottomila lirette all'anno; forse egli potrà darmi qualche illustrazione Boston; l'atene americana è quasi congiunta a Cambridge.

E.V.

[135 b]

Dante. Paradiso.XXX.

21. E vidi lume in forma di riviera³⁷
 Fluido di fulgori, intra due rive
 Dipinte di mirabil primavera.
22. Di tal fiumana uscian faville vive,
 E d'ogni parte si mettean ne' fiori
 Quasi rubin che oro circoscrive.

26. Anco soggiunge: il fiume e li topazi
 Ch'entrano ed escon, e il ridere dell'erba
 Son di lor vero ombriferi prefazi.
27. Non che da se sien queste cose acerbe
 Ella è difetto della parte tua
 Chè non hai viste ancor tanto superbe

[135 i]

XXX. Feb. 24. 1862

- 21³⁸ And light I saw in fashion of a river,
 All fluid with effulgence twist two banks
 Depicted with an admirable spring.
- 22 Out of the river issued living sparks
 And on all sides lank down into the flowers
 Like a rubine that on set in gold.

³⁷ Per le edizioni della *Commedia* diffuse nel corso dell'Ottocento, si veda l'esattivo elenco fornito da Giorgio Petrocchi nella sua *Introduzione* a D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1966, pp. 573-575. In particolare ricordiamo l'importanza rivestita dall'edizione curata da K. WITTE, *La Divina Commedia ricorretta sopra quattro dei più autorevoli testi a penna*, Berlino, Decker, 1862; inoltre, *La Divina Commedia ridotta a miglior lezione coll'aiuto di vari testi a penna* da Gio. Battista Niccolini, Gino Capponi, Giuseppe Borghi e Fruttuoso Becchi, Firenze, Felice Le Monnier, 1837, 2 voll.

³⁸ Quasi tutti i versi sono preceduti da un trattino a matita.

- 26 And added: the river and topazes
That come and go, and the laughing of the flowers
Are of their truth forshadowing prefaces³⁹
- 27 Not that these things are difficult in themselves
But the deficiencies on they part⁴⁰
For yet than hast⁴¹ not vision been enough⁴²

[135 I]

Fra gli autografi c'è una bella poesia sulla [***], e l'arrotino della Tribuna di Firenze, non se ne conosce l'autore, non la trovo fra le poesie di Longfellow. Si vede che fu ricopiata in netto da un'amanuense inesperto perché errando grossolanamente in luogo di feters (catene) ricopiò feathers (piume). L'autografo del poeta (trad. di Dante) sarà un bell'ornamento al volume come saggio del lavoro – se potrò stamparlo, ad ogni modo mi procurerò la traduzione stampata – se c'è.

[C.Z.10]

[344 a]

Samuele Longfellow fratello del celebre poeta americano, regalava al prof. Zanella un'autografo⁴³ del poeta stesso, consistente nella traduzione di quattro terzine di Dante in inglese. Siccome la calligrafia dell'autografo riusciva indecifrabile, lo mandarono anche a me, non come ad uomo perito, ma forse come ad ozioso perché tentassi di rilevare i geografici del Cantor dell'Excelsior: mi ci provai, e credo di esservi riuscito.

Te ne mando copia, perché è una primizia non credendo che sia nota ancora in Italia la trad. di Dante fatta da questo ammiratore del nostro sommo.

Dal Canto XXX del Paradiso

Terzine 21-22 – 27-28

E vidi lume in forma di riviera

Desidero che tu, e qualche altro conoscitore della lingua inglese dia te un'occhiata a questa traduzione.

³⁹ - *for* - sostituisce una cassatura.

⁴⁰ Nell'interlinea sottostante, *side*.

⁴¹ *Than hast* sostituisce la cassatura di *have been*.

⁴² Nell'interlinea, *so sublime*.

⁴³ Così nell'originale.

Del resto io sono stato molto contento di vedere un'autografo dell'eminente poeta, ed un suo saggio di traduzione del nostro Divino. Oltre questo ebbi alcune lettere da tradurre: del fratello di Longfellow della Sra Elena Zimmern corrispondente briosa del Corriere della sera, e del Layard: amico e protettore dell'arte, e degli artisti ⁴⁴.

Lettere tutte dirette al povero amico Zanella, e che serviranno come materiali alle memorie che ne sta scrivendo Lampertico.

ABSTRACT

In 1884 Giacomo Zanella sent to H.W. Longfellow's family his translations of *Evangeline* and *Miles Standish*, published in 1883 (the american poet was dead in 1882). Samuel Longfellow, the poet's brother, wrote him a letter of thanks and sent to him as a gift an Henry Wadsworth's autograph.

In this work, the unpublished autograph (it is of four tercet from the Canto XXX of the Dante's Paradiso) is transcribed, with others unpublished writings which regard the Zanella's relations with H.W. Longfellow.

KEY WORDS

Longfellow. Unpublished autograph.

⁴⁴ Sui rapporti della Zimmern con Zanella, cfr. F. LAMPERTICO, *Giacomo Zanella. Ricordi*, cit., pp. 427-28; a Layard il poeta vicentino dedicò un sonetto: ne parla E. GREENWOOD, *op. cit.*, p. 258.

Matteo Santipolo

A SOCIO-PHONETIC DESCRIPTION OF
TWO VARIETIES OF SOUTH-EASTERN BRITISH ENGLISH

0. PREFACE

Every language is subject to change. What starts as a simple trend may after some time lead to such variation that, if two speakers of some generations apart may meet in some imaginary place, we may not fall short of the truth supposing that they would have serious problems in understanding each other. We only have to imagine the author of *Beowulf* (7th century) and Geoffrey Chaucer (14th century), and ask ourselves if they could have easily conversed. The answer, though they both are correctly considered to be English speakers, would definitely be *no!* This is to say that synchronic change is, in most cases, the starting point of a diachronic process.

The reasons why change actually takes place may be various and complicated, but they may sometimes even be trifling. On the whole, however, they can be mainly of two types: environmental or, more generally speaking, *geographical*; and *social*.

Since pronunciation, for its own nature, is one of the first aspects of language to be affected by any such change, studying their influence on accent today, may allow us to formulate interesting and grounded hypotheses about how one language will turn out to be in the future.

In the present work, I have chosen to take into account a relatively small area of England, that is, London and the neighbouring counties.

As we shall see, London has historically played a leading part in the development of the English language, both through its upper classes and through its lower ones.

If in the past the London *noblesse* were the towing engine of language change, nowadays a lower stratum of the society of

the capital seems to have replaced it.

Although I cannot say that, within ten or fifteen years, the whole of England will be speaking like Elizabeth Doolittle, I may, nonetheless, predict that more London features will have leaked into the speech of people who may know the East End, if not only through Dickens's novels, at least, only as they have seen it on TV. But at that point, new changes will occur that will produce new variation and diversification, because language is a never-sleeping soul, and, as William Cowper (1731-1800) once put it, «variety is the spice of life that gives all its flavour.»

1. INTRODUCTION

1.1 WHAT IS SOCIO-PHONETICS?

As the name itself reveals, Socio-phonetics is a discipline made up of other disciplines.

Sociolinguistics is the study of the relationships between language and society. Its main purpose is to achieve a better understanding of how human language works in a social context and to do this, it has recourse both to the theories and methods of sociology and to those of linguistics.

Phonetics is the scientific study of the sounds of speech.

By *Socio-phonetics* I, therefore, mean to indicate a discipline that should attempt to research, study and describe the links, relationships and social implications that exist among phonetically-different varieties of a given language, mainly from a synchronic point of view, but without disregarding, where possible, those diachronic phenomena which may have had or may lead to some sort of outcome on the present-day and future tongue.

The chief consequence of this, is that socio-phonetics will limit itself to the study of different *accents*, leaving out other differences that may exist among varieties. It will, therefore, be of the utmost importance to keep the definition of *accent* quite distinct from that of *dialect*, the former referring to a particular way of pronunciation; the latter covering all those aspects of language – including accent, but also lexicon, grammar, syntax or any other type whatsoever – changing from variety to variety.

It follows that it would theoretically also be possible to apply the principles and methods of socio-phonetics to a his-

torical analysis, but it would necessitate all that amount of information, both sociological (society structure, life and work conditions, etc.) and, above all, linguistic (varieties to study, trustworthy phonetic data, if not analysis, etc.), which is not always easily and satisfactorily available.

1.2 GEO-ACCENTS AND SOCIO-ACCENTS

Dialects are often divided into *geo-lects* and *socio-lects*. *Geo-lects* are (dia)lects associated with a specific *geographical* area – a town, a city, a county, etc. *Sociolects*, on the other hand, refer to varieties spoken, or commonly believed to be spoken, by a certain social group or class – the working class, the upper class, etc. For what was stated above, we may now further delimit the definitions of accent, thus obtaining the two neologisms of *geo-accent* and *socio-accent*.

It is sometimes hard to say with precision where a *geo-accent* ends and where a *socio-accent* begins. In most cases they actually overlap, there being features either common to both or leaking from each other. As a consequence of this not clear-cut situation, *socio-phonetics* will necessarily have to deal with *socioaccents* as well as *geoaccents*, and, if possible, try to explain how they relate to each other and how the latter are evaluated within a sociolinguistic frame.

1.3 THE PRINCIPLES AND METHODS OF SOCIO-PHONETICS

For the very nature of *socio-phonetics* as defined in 1.1, the primary step to be taken in a *socio-phonetic* study, is the choice of the accents to analyse. In the first stages, it may be easier to keep the concepts of *dialect* and *accent* (regardless whether *geo-* or *socio-*) together, and proceed to their distinction only when moving to the actual phonetic analysis. Since *geolects* are historically older than *sociolects*, in the sense that the latter are the result of relatively recent judgements of value founded rather on social than linguistic factors, it seems to be more correct to begin by selecting the dialects according to their locality (*geolects*). In circumscribing the area to be taken into account, it must always be kept in mind that it is just not possible to mark off exact boundaries between bordering *ge-*

olects: it is rather a matter of progressive slight changes from one region to another, so that, in the majority of cases, the greater the geographical distance between two dialects, the more dissimilar they may be expected to be. From this perspective, isoglosses turn out to be only means of oversimplifying things for study's convenience, not actually representing any real situation. Thus, rather than of real clear-cut borderlines as between nation states, one should talk of a *linguistic continuum*. This may be principally of two types, according to whether it is considered geographically, called *geolinguistic continuum*, or socially, called *sociolinguistic continuum*. I shall also try to establish some kind of *unifying* geo- and sociolinguistic continuum, which might be called the *language continuum*.

Whereas the *geolinguistic continuum* may be represented by a horizontal line on which capital letters placed at different distances from one another, their length depending on their geographical extension, stand for the main geovarieties and small letters in-between the capital ones show the bordering subvarieties; the idea of a *sociolinguistic continuum* may be conveyed by a ladder made up of as many steps as there are sociovarieties, the topmost ones indicating the upper classes and the bottom ones showing the lower classes. The former may be smaller, as one may expect to find fewer speakers belonging to the upper classes and consequently fewer subvarieties; while the latter would probably be larger for the opposite reason. To determine whether someone belongs to one class or another, such social factors as income, education, occupation and the like should be taken into account. The third type of continuum I referred to above, the *language continuum*, is the result of the overlapping of the previous two, and may be represented by a certain number of superposed concentric cylinders. As with the sociolinguistic continuum, such number depends on how many varieties there are in the language, and for the same reasons illustrated earlier, the topmost ones should be smaller than the bottom ones. Each cylinder, clearly representing a social class and numbered from 1 onwards, should then be divided into various sectors or slices, marked with letters, corresponding to the different geographical areas. One may imagine some degree of homogeneity both within each of these slices (the ones lying closer to each other being similar) and on each cylinder. The number of cylinders and of slices may vary from language to language.

From all this it follows that in a socio-phonetic analysis, the first choice to be made is that of the (geographical) slice of language to be studied.

Within the geographical area thus selected, one should try to determine what main socio-varieties there are.

The first choice, the geographical one, may be defined *horizontal*. The second choice, the social one, instead, may be defined, *vertical*, as one actually moves up or down the superposed cylinders.

At this point, one should try to provide a *background* for each variety intended to study. Such a background will have to include:

1. a *definition* of the variety;
2. a *historical outline*, in which the salient historical events regarding the variety are pictured;
3. when and where necessary, a *sketch* of the main features other than phonetic (grammar, vocabulary, slang, etc.) of the variety;
4. any other information thought to be useful to picture the variety (e.g. its image in literature).

It is only at this stage, after each variety has been described in its other aspects, that the actual phonetic analysis can begin. To do this, one will have to introduce the distinction already hinted at earlier, between dialect and accent, and then explain where the data come from and how they have been collected.

Once the phonetic description of each variety under observation has been completely carried out, one shall proceed to the sociological study of the accents described, also trying to frame them both geographically and sociologically, and inquiring into the relationships existing between them.

1.4 THE PRINCIPLES AND METHODS APPLIED

The geographical area (or slice) chosen as object of the present investigation, is the South-east of England and, in particular, Greater London and the adjoining counties of Surrey, Kent, Essex, Hertfordshire and Buckinghamshire (the so-called Home Counties).

Having chosen the geographical slice I intend to analyse

(horizontal choice), I can now divide it into three main social classes (vertical choice), 1. the Upper Classes; 2. the Middle Classes; 3. the Lower Classes. Since I am dealing with a relatively restricted geographical area, I may perhaps take for granted that, the local geolect, and its related geoaccent, is, grossly speaking, homogeneous. Differentiation should, therefore, be found in the vertical sense, namely moving up and down the cylinders through social classes.

Indeed, in this area, probably more than elsewhere, *Received Pronunciation* (RP), as far as the socioaccent of the Upper Classes is concerned, seems to be at home: actually, this was the place where such accent first developed (cf. Santipolo, 1998^b).

The Lower Classes of London, in particular, but, sometimes, also of the whole area, in general, have, on the other hand, historically been associated with *Cockney* or some milder variety of it. We may call the latter with McArthur (1992: 224-228), *fringe* Cockney, as opposed to *core* Cockney.

No accent, or variety in general, is ever completely monolithic, and this is especially true for an area like mine here, which is England's most densely populated one. Therefore, even within each variety, RP and Cockney, there may be idiosyncrasies, due, for instance, to idiolect, style, or accommodation towards (or from) the interlocutor's speech.

A mixture of the last two factors may, perhaps, be seen as the main push towards the birth and growth of the third variety I am going to take into account in the present work, that is, *Estuary English* (EE), nowadays generally associated with the (Upper) Middle Classes. Although only recently «officially» recognised and labelled, this variety seems to have been around already for some time. It is rather its increased overt prestige, that is relatively new.

Analysing in detail the sociological relationships and proportions existing between RP, Cockney and EE, I shall find that the actual sociolinguistic situation of the South-east of England is anomalous compared to the standard I have drawn, the anomaly being that the number of speakers of *core* Cockney and possibly of RP, too, is on the decrease.

But, what at a first glance, may look as an anomaly, will, at a deeper observation, turn out to be a rather general phenomenon, presently catching on all over the country and regarding other varieties of (British) English, as well.

2. THE VARIETIES: GENERAL OVERVIEW

For space reasons it would be impossible to provide here a detailed historical outline of all the three varieties under investigation in the present work. As a consequence, having to choose which of the them to omit, I thought it better to concentrate on less known Cockney and EE rather than on the more celebrated RP and send anyone interested in its history to Santipolo, 1998^b, page 28-39. Here I will limit myself to specify a fundamental distinction, that is between Standard English and RP.

2.1 RECEIVED PRONUNCIATION

2.1.1 Standard (British) English (SE) vs. RP

Standard English (SE) is that *dialect* of English, the grammar, syntax, morphology, slang and vocabulary of which are most widely accepted and understood. Here «widely» means both socially and geographically, that is, the dialect that, least of all, raises critical judgements about itself and is generally considered *overtly* prestigious. In the present work, we shall refer to Standard *British* English, leaving out other possible standards (Standard American English, Standard Australian English, Standard Irish English, etc.).

If SE is a dialect, RP, where *received* is to be meant in its 19th century sense of «accepted in the best society», is the *accent* most generally associated with it (other names by which this accent is commonly known include Oxbridge accent and BBC English).

2.2 COCKNEY

2.2.1 Definition

By *Cockney* is at present meant the variety of English originally used in the East End of London. This does not correspond exactly to any single neighbourhood or jurisdictional division, including roughly the following areas: Aldgate, Bethnal Green, Bow, Limehouse, Mile End, Old Ford, Poplar, Ratcliff,

Shoreditch, Spitalfield, Stepney, Wapping and Whitechapel. As a whole they belong to the three districts of the City, Hackney and Tower Hamlets. However, according to the most traditional definition, a true *Cockney* is anyone born within the sound of the bells of St. Mary-le-Bow Church, Cheapside (London EC2).

2.2.2 *Historical Outline*

Etymologically the word *Cockney* means «cock's egg», coming from *cokene*, the old genitive of *cock* (OE *cocc*, *kok*), plus *ey* (OE *æg*; ME *ey*. Cf. German *Ei*, «egg»). This was a mediæval term referring to a small, misshapen egg, supposedly laid by a cock and we first find it in William Langland's *Piers Plowman* (1362). It soon came to be applied to a «pampered child» or «mother's boy», most probably through the Middle English *cocker* «pamper». It made its first appearance with this meaning in Geoffrey Chaucer's *Canterbury Tales* (*The Reeve's Tale*, line 4208)

By the early 16th century, countrymen began to apply it to people born and brought up in cities and therefore thought to be weaker, as we read in Robert Whitinton's *Vulgaria* (1520).

As an expression of disparagement and disdain, anyway, already by the 17th century, it was referred only to Londoners, and in particular to those born within the sound of Bow bells:

A *Cockney* or *Cockny*, applied only to one borne within the sound of Bow-bell, (...) which tearme came first out of this tale: That a Citizens sonne riding with his father into the country asked, when he heard a horse neigh, what the horse did the father answered the horse doth neigh; riding farther he heard a cocke crow, and said doth the cocke neigh too? and therefore Cockney or cocknie, by inuersion thus: *incock*, q. *incoctus* i. raw or vnripe in Country-men affaires.

(JOHN MINSHEU, *Ductor in linguas: The guide into tongues*, 1617)

The reproachful phrase «our Cockney of London» (1611) thus came to indicate any person with no interest in life beyond the English capital.

During the following century the term started to be related not only to Londoners but also to the variety of language they spoke. This occurred through a process that we might call *meaning extension*. In Thomas Sheridan's *A Course of Lectures on Elocution* (1762), we find the word applied for the first time to the dialect (Lecture II: Pronunciation.). Further on, he

also lists some of the main pronouncing features, or *mistakes*, of the lower variety, not detaining himself from statements such as: «How easy it would be to change the cockney pronunciation, by making use of a proper method!». The invocation for a change of this kind seems to reveal that, not only the people called Cockney, but also their by now homonymous dialect was being looked down upon in a disparaging and disdainful manner.

About the end of the 18th century another important work confirms the impression of the rise and catching on of this negative attitude towards Cockney. In his famous *A Critical Pronouncing Dictionary* (1791) John Walker devotes the final part of the section on Ireland to his «(...) countrymen, the Cockney; who, as they are the model of pronunciation to the distant provinces, ought to be the more scrupulously correct.». He singles out four main faults of the Londoners (1st Pronouncing *s* indistinctly after *st*; 2nd Pronouncing *w* for *v*, and inversely; 3rd Not sounding *h* after *w*; 4th Not sounding *h* where it ought to be sounded, and inversely) also providing guidelines to eradicate them.

In the Middle English period, if we exclude the literary language, there had been no idea of a variety superior to all others. It seems that the growth in prestige of London English was the outcome of the growth in importance of London itself. As the centre of governmental, legal, but, above all, business affairs, it was the place everyone, and merchants in particular, from all over the country had to turn to, thus being forced, willy nilly, to discard, or soften their native dialect, to adapt it to that of the capital. Of course, it was not the English spoken at Court that merchants had to switch to, which was quite out of their ear's reach. Rather, it was the language spoken by local merchants and common people of the streets and many markets.

In the 18th century, the Cockney dialect made its first important appearance in literature. It did so mainly through characters in Charles Dickens's successful novels, Sam Weller in *The Pickwick Papers* (1837) probably being the most illustrious.

The image of the cockneys thus created, with all its commonplaces, lasted through the 19th century and was found to be still alive and kicking at the beginning of the 20th century by another important writer, G.B. Shaw.

Shaw, however, did not limit himself to point out the obsolescence of the Dickens dialect, but, in *Pygmalion*, he too put

himself in line with the negative judgements on Cockney expressed by so many of his predecessors. In 1909 these attitudes even received an official recognition thanks to the report of *The Conference on the Teaching of English in London Elementary School* issued by the London County Council, where is stated that

(...) the Cockney mode of speech, with its unpleasant twang, is a modern corruption without legitimate credentials, and is unworthy of being the speech of any person in the capital city of the Empire.

On the other hand, however, there started rising at the same time cries in defence of Cockney, which, besides, seem to have a more scientific foundation, as, for example the following one:

The London dialect is really, especially on the South side of the Thames, a perfectly legitimate and responsible child of the old Kentish tongue (...) the dialect of London North of the Thames has been shown to be one of the many varieties of the Midland or Mercian dialect, flavoured by the East Anglian variety of the same speech (...).

(MCBRIDE, 1910: 8, 9)

No matter what the experts or the high-brows thought about it, Cockney was spreading beyond the traditional boundaries of the East End, not only into other parts of London, but even into neighbouring counties. (cf. E. Gepp, 1923, p. 150/151).

Nowadays degrees of Cockneyhood are perceptible all around the South-East of England, their relevance and diffusion varying according to such factors as social class, occupation, education, locality, etc., which I shall analyse further on.

We may conclude by summing up what we have seen so far about the change of meaning of the word Cockney through almost seven-hundred years, in the following way:

- Stage I (14th century): misshapen, malformed egg;
- Stage II (late 14th and 15th century): pampered, spoilt child;
- Stage III (16th century): any city dweller of any city (as opposed to countrymen);
- Stage IV (17th century): a Londoner (in particular, born within the sound of Bow Bells);
- Stage V (18th century): Londoners and their dialect.

2.3 ESTUARY ENGLISH

2.3.1 Definition

Estuary English (EE) is a variety of modified regional speech, originally spoken in the area of Greater London and of the Estuary of the River Thames (South Essex and North Kent), linguistically placed halfway between SE and Cockney and sharing features of both.

2.3.2 Historical Outline

The phrase «Estuary English» was first coined by linguist David Rosewarne in an article bearing this title, which appeared in *The Times Educational Supplement* on 19th October 1984.

Obviously enough, the fact that we are able to state with the utmost precision when exactly the phrase made its first appearance, of course, does not mean that that date is also to be considered the day when the variety was actually born.

EE can be interpreted as the latest result of a process of *dialect contact* and a consequent one of reciprocal *accommodation* (Trudgill, 1986) that has occurred through a certain lapse of time. We may imagine that such developments started after World War II, when geographical mobility began to be easier (Kerwill, 1996^a: 292) and social barriers became more relaxed.

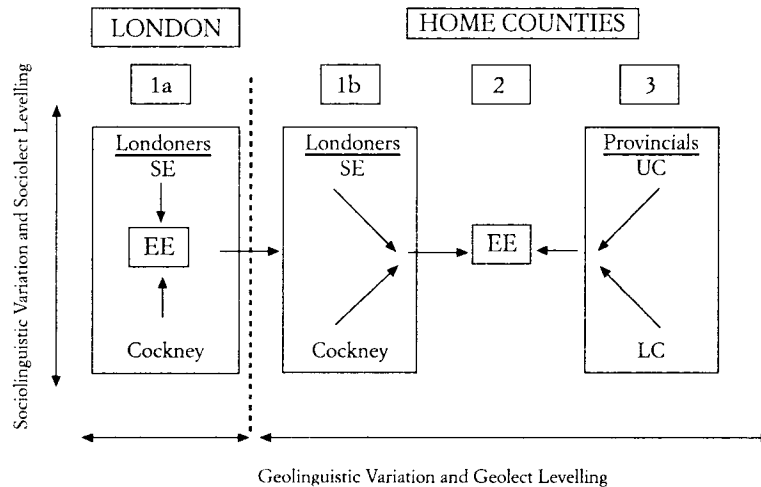
Another factor contributing to the diffusion of a fringe Cockney-tinged accent definitely was the uprooting of many Londoners during the last World War. Moving to the neighbouring counties of Surrey, Kent, Essex, Hertfordshire and Buckinghamshire or even further apart, they brought their accent with them. As already explained, London has always been a place to look up to for fashions and trends, also linguistically, and it is, therefore, no surprise that *runaway* Londoners soon became *arbitri elegantiae*, wherever they happened to find themselves or settle down, if only temporarily. People from various localities thus had the chance to come in touch with London English, either in its RP or Cockney version, and were, consciously or unconsciously, influenced by it. On the other hand, Londoners themselves probably felt that they also had to make some changes in their speech habits, if they really wanted to be accepted in the community that was hosting them. Londoners and provincials linguistically met in the middle

ground that was later to be named EE. One may call this process *geo- and sociolect levelling*, in the sense that there have been reductions of differences between dialects, not only of different localities, but also of different social classes, between Upper Classes (UC) and Lower Classes (LC).

The process we have seen so far concerned the Home Counties. However, we should not forget that the whole thing most probably started in London itself, and there remained its hub. The main difference between what happened in the Home Counties and in the capital, was that, whereas in the former the process affected both geo- and sociolects; in the latter, we may assume, it only concerned sociolects, that is SE with RP and Cockney (*sociolect levelling*). In other words, it has been the most evident product of shrinking class differences.

We may graphically sum up the whole of the processes as in figure 1.

FIGURE 1: *The processes giving rise to EE.*



It must be pointed out that processes 1b, 2 and 3 may have occurred simultaneously, whereas process 1a must have started a little earlier. As can easily be evaluated from the length of the horizontal arrows indicating geolinguistic variation and geolect levelling, differentiation in the London area is so much

smaller than in the Home Counties, that, for convenience's sake, we may disregard it.

Nowadays, EE seems to have spread well beyond its traditional homeland along the Thames and seems to be reaching even farther, thanks principally to television, radio and the media in general. This catching on, after all, can be seen as the continuation of a centennial process, by which London has made its influence be felt everywhere. The result is that «it is today more difficult to tell apart young speakers from Southampton, Reading, London and Cambridge than it was thirty years ago. Despite these strong tendencies, it is unlikely that regional differences will disappear altogether, since language differences have always been part of the armoury human beings use to maintain their own distinct social identities.» (Kerwill, 1996^a: 299).

3. PHONETIC DESCRIPTION

3.1 THE RECORDINGS

3.1.1 Methods of collecting data: Pros and cons

Collecting data to study is an essential part of the socio-phonetician's work. If *personal casual observation* (watching TV, listening to the radio, taking notes of people's overheard accents, etc.) can definitely be of help, there is no doubt that also a systematic and scientific survey will have to be undertaken.

Apart from personal casual observation, there are two main ways of collecting data: the *direct method* and the *indirect method*.

The first consists either in asking the people we have selected, direct and clear questions about their speech variety (e.g. «how do you evaluate someone using this pronunciation rather than that?») or proposing aimed-at-the-purpose questionnaires, that will tend to elicit certain particular features.

The indirect method, instead, consists in creating, or trying to create a circumstance as relaxed and familiar as possible, for the unaware informer to lower his/her guard on the language, and the resulting speech, consequently, to be as natural as it may be.

The choice of which of the three methods to use, will de-

pend on the accent to investigate. But the best way to proceed is to have recourse to all three methods, so that the largest amount of information may be achieved.

Of many hours of recordings, only a few may be of actual value, as there may always be *disturbing factors* regarding both the direct and the indirect method, compromising their validity.

Disturbing factors may be divided into *internal* (regarding the interviewee) and *external* (regarding the environment in which the recording is made or problems with the recording machines).

One of the first internal disturbing factors emerging when we start collecting data, is the fact that people generally grow self-conscious about the way they speak when they know that their speech is under investigation. The result of this *Effect of Speech Self-Awareness* (ESSA), is that people with an accent other than RP will modify their dialect or accent in the direction of the upper strata of the sociolinguistic ladder.

A similar problem is represented by the fact that many people, though not knowing that their speech is under investigation, when placed in front of a tape-recorder, will also instinctively try to *elevate* their standard of elocution (*Tape-recorder Elevator Effect* (TREE)).

Another important internal disturbing factor is *accommodation*, that common ground, or no man's land, where speakers of different dialects or accents meet.

The first disturbing factor here illustrated, or ESSA, may be overcome, making the interviewee feel as much at his/her ease as possible and, above all, giving very little apparent importance to the way he/she speaks. A topic, a subject of conversation should, therefore, be found, that might raise his/her interest and make them feel personally involved. These strategies should also help reduce the TREE, but it may sometimes be necessary to hide away the tape-recorder, and pretend to be taking simple hand-notes.

A way to overcome the disturbing factor rising from accommodation, is to have not just one interviewee at one time, but a group of them. The group should be as linguistically homogeneous as possible, so as to avoid any intra-group accommodation. Group interviews may also help reduce the TREE when applying the direct method.

3.1.3 Fieldwork strategies applied

The recordings used in the present work were all made between October 1995 and December 1997, either live (in the London area) or from the TV and the radio (especially via satellite).

In the present work, both personal casual observation, the direct method and the indirect method were exploited.

Both the direct and the indirect methods were used to collect data regarding Cockney, especially because although films, film-versions of plays, tapes, etc. reproducing Cockney-like accents do exist, they often are either stereotypes or, at least partly, outdated.

The direct method was applied with Christine, a 40-year-old kindergarten teacher from around Elephant & Castle, London and with David (aged 32, from Luton, who studied for a long time in London but has lived and worked as an English teacher in Italy for some eight years) and Richard (aged 23, from south-east London, but working in Italy since 1995 as an English *lettore*). Christine was interviewed at a common friend's place, with her husband, he too a Londoner. In interviewing them all I also had recourse to a phonetic questionnaire.

The indirect method was used with the pupils, all London-born and in their early teens, of two secondary schools all placed in the traditional heartland of Cockney: three male pupils from The Blessed John Roche Catholic School, (Upper North Street, Limehouse, London E14 6ER); ten pupils – 4 males and 6 females – from the Oaklands Secondary School (Old Bethnal Green Road, Bethnal Green, London E2 6PR).

I also applied the indirect method with the guests of Toynbee Hall (28, Commercial Street, Aldgate East, London E1 6LS), a rest home for old people. Most guests of Toynbee Hall are of Jewish origin. The Jewish community in the East End has never completely integrated with the rest of the neighbourhood, not until recently, at least. The main consequence of this self-isolation, was that their language never really acquired the features of the area. Therefore, the accent of many of my informants in the rest home was RP-like, though, revealing, here and there, traces of a Cockney substratum.

The last context in which I used the indirect method, was with street interviews. I selected some of the most famous street markets of the East End (e.g. Bethnal Green Road and Went-

worth Street) and started walking up and down there with a tape-recorder, first trying to overhear the accents of the hawkers and costermongers, and sometimes even of loafers and beggars, and then, when I thought I had found somebody with the type of speech I was looking for, I approached them and asked them questions about the latest changes in life and work conditions in the area (ESSA reduced). Sometimes I pretended not to have a tape-recorder and just to be taking hand-notes (TREE reduced).

If collecting samples of Cockney had to be done mainly on the street, or, anyway, *live*, and this also gave me information about EE, the latter was more at hand on the media.

The main headquarters of many TV and radio stations being in London, the accent of the common people often interviewed on such occasions as strikes, political elections, national or sports events, etc. can only be, in the majority of cases, London-like.

3.2 COCKNEY: PHONETIC DESCRIPTION

In the present section I shall try to provide a detailed description of the phonetic features of today's Cockney. Therefore, only those sounds differing from RP shall be taken into account. Where no reference is made to a specific sound, it consequently means that no significant variation from Standard English has emerged.

3.2.1 Vowels

3.2.1.1 *Monophthongs*

/ɪ/ The allophonic realisation of this phoneme is generally slightly more advanced in Cockney than in RP, around [ɪ]. The reported substitution of /ə/ with /ɪ/ in such words as *again*, *get*, *garden*, *obstacle*, etc., seems to be dying out.

/ɛ/ The Cockney allophonic variant of this phoneme is generally closer and higher than in RP. Before «dark /ɪ/», however, it is realised more open, around [ɛ] or even [ɛ̃], e.g. *well* [ˈwɛɜ̃]. It is also more open and back, probably around [ɜ̃], when it occurs before /ɪ/, especially in a word like *very*. On

some occasions, it tends to be realised as a diphthong in the direction of [ɪ] or [ə]. This phenomenon is particularly evident before voiced consonants, e.g. *bed, beg*, etc., but is increasingly common also before voiceless consonants, e.g. *get* ['geɪʔ].

/æ/ This phoneme is generally realised closer and higher in Cockney than in RP, probably around [ɛ]. Before /lC/ and /lʃ/, it may be more centralised, somewhere around [a] (front-central half-low). It is sometimes realised as a diphthong in the direction of [ɪ] or [ə], especially when it occurs before voiced consonants, e.g. *fag, dad, land, garage* etc., less frequently before voiceless consonants, e.g. *back, fat, map*, etc.

/ʌ/ This phoneme tends in Cockney to be realised more forward and slightly lowered than in RP. It may reach [a] or even [A], e.g. *bud, nothing, cut*, etc. It is generally realised more retracted when it precedes «[ʔ]», often undergoing some diphthongization and vocalisation, [ʌʊ], as in *pulp, culture*, etc. A nasalized variant [ã] may occur especially before nasal consonants, e.g. *gun, sunny*, etc.

/ɑ:/ The Cockney variant of this phoneme is generally more retracted than in RP [ɑ:]. Some rounding has also emerged, especially when it occurs before historical, mute /r/ + voiceless plosive, so much that it may even reach /ɔ:/, e.g. *Martin, park, Barking*, etc. Before nasals it may be slightly nasalized, [ã], e.g. *dance, France*, etc.

/ɒ/ Like Refined RP and Old-fashioned RP, Cockney retains a higher and longer variant [ɔ:], so that words realised with /ɒ/ in the standard accent, especially before /f/, /s/ and /θ/, actually merge with /ɔ:/ in Cockney, e.g. *off, cross, cloth*, etc. In other contexts, it does not differ much from RP, though it may perhaps be slightly closer [o], in particular after /w/. On the contrary, it is more open, [ɔ], before /lV/ and /r/, e.g. *follow, sorry*, etc., whereas it is more back after velar consonants, e.g. *cover, govern*, etc. When it precedes «[ʔ]», there may be a diphthongal realisation, around [ɔø] (if rounded) or [ɔʊ] (if unrounded), e.g. *doll, golf*, etc.

/ɔ:/ This phoneme is in Cockney generally slightly closer than in RP, [o:], and in most cases realised as a diphthong. Word-finally, the starting point may be in the half-low, back rounded position and the glide may be towards /ə/, e.g. *store, bore*, etc. In non-final position, it may be realised as [ou], e.g. *pause, board*, etc. Although it has been stated by some (Wells, 1982: 311) that «(...) a word such as *bore* is pronounced with

a variant of the [ɔə] type. This is retained when an inflectional ending is added. Thus *bored* is pronounced [bɔəd], and is distinct from *board*, which is [bɔ:d]», I have found that there does not seem to be very much consistency about this behaviour. So, for instance, some of my informants pronounced *store* [stɔə], but they actually retracted and rounded the second element of the diphthong when the word occurred in the plural [stɔuz]. In the example brought by Wells, the realisation of *bored* by my interviewees would have probably been [bɔud], thus merging with one possible variant of *board*. As seen above in dealing with /ɒ/, a whole group of words realised with that phoneme in RP, are realised /ɔ:/ in Cockney.

/ʊ/ This phoneme may in Cockney, sometimes, be slightly more retracted than in RP, and it may, sometimes, even reach [ɔ], e.g. *stood*, *could*, etc. It is more to the back when preceding «[ʃ]» and in such a context it frequently merges with the diphthongal realisation of /uɪ/, so that the *full/fool/cruel* opposition is reduced in the direction of the second one.

/ɜ:/ This phoneme is in Cockney generally more fronted than in RP and some degree of labialization often also occurs. In such cases, diphthongization may accompany the actual realisation, e.g. *bird* ['bɜ:d]. Labialization is stronger after /w/, e.g. *were*, *worse*, etc.; whereas when it occurs before «[ʃ]» a diphthong of the [ɜɪ] quality may be heard, e.g. *world*, *girl*, etc.

/ə/ Word-finally, the Cockney realisation of this phoneme is more open than in RP. Before /m, n, ŋ, l, ɹ/ deletion of /ə/ is common and the result is the syllabicity of the following segment [m̩, n̩, ŋ̩, l̩, ɹ̩], e.g. *sudden*, *happen*, *could not get*, *believe*, *directly*, etc. Deletion of /ə/ also occurs in the environment of a preceding glottal /t/, e.g. *butter and cheese* ['bʌtəndʒiːz]. On the contrary, there may be cases, especially between a non-initial consonant and a lateral or an apico-post-alveolar rounded approximant, of /ə/ (*epenthesis*), e.g. *goblin* ['gɒbəlɪn], *concrete* ['kɒnkrɪt].

3.2.1.2 Diphthongs

3.2.1.2.1 Centring diphthongs

/ɪə ~ ɪʌ/ The starting point is generally tenser in Cockney than in RP, whereas the second element is lower and more open, /ʌ/[a], especially in word-final position, [ɪə], e.g. *beer*,

clear, etc. Word-finally, in core Cockney there may be cases of triphthongization, with the insertion of [i] between the first and the second element [iia], e.g. *here*, *mere*, etc. A monophthongal variant, [ɪ:], seems to be common in non-final position, e.g. *fierce*, *nearly*, etc.

/ɛə/ The starting point is generally closer in Cockney than in RP, whereas the second element is more open, in word-final position, [ea], e.g. *bear*, *rare*, etc. Word-finally, in core Cockney there may be cases of triphthongization, with the insertion of [ɪ] between the first and the second element [era], e.g. *chair*, *tear* (verb), etc. A monophthongal variant, [e:], seems to be common in non-final position, e.g. *pairs*, *dares*, etc.

/uə/ The starting point is generally more retracted in Cockney than in RP, whereas the second element is more open in word-final position, [ua], e.g. *tour*, *poor* etc. Word-finally, in core Cockney there may be cases of triphthongization, with the insertion of [ʊ] between the first element, lowered to [o], and the second one [oua]. A monophthongal variant, [u:], seems to be common in non-final position, and particularly when preceded by [j], e.g. *purely* ['phju:ləi].

3.2.1.2.2. *Closing diphthongs*

/iɪ/ Diphthongization is in Cockney stronger than in RP. The starting point may be around [ə], or even a more centralised one, around [ɨ] (high central), and may not reach the high front position, stopping around [ɪ], e.g. *see*, *be*, *TV*, *b*, *c*, *d*, *p*, *reader*, *leave*, *feel* etc. Similar diphthongization also occurs word-finally, in such words as *city*, *memory*, etc., and is sometimes accompanied by extra-lengthening. Especially when the following sound is voiceless, the first element may be lowered to around /ə/, *keep* ['khəɪp], *East* ['əɪʃt], *people* ['phəɪphə], but, sometimes, also when a voiced sound follows, *mean* ['məɪn]. Occasionally before /l/, it may be realised as [ɨʌ], *fill*, *bill*, *hill*, etc.

/ɛɪ/ The starting point is in Cockney lowered and more open than in RP [æ ~ ʌ ~ a]. The first element seems to be closer when occurring in non-final position before voiceless consonants, e.g. *basically* ['bæɪsɪkləi], *potato* [pə'tæɪtəʊ]; it is slightly more open and retracted in final-end position, e.g. *Sunday* ['sʌndəɪ]; it is still more open and retracted before voiced consonants, e.g. *main* ['mɛɪn], *trade* ['tɹɛɪd]. In all three cases

some degree of nasalization is possible. A monophthongal variant [æ: ~ a:] may occur especially in non-final position, e.g. *pain* ['pha:n]. When it occurs before «[t]» it is realised as a diphthong, in which case the second element may be more centralised and retracted [æ:ɪɜ ~ æəɜ], e.g. *pail, gaol, mail*, etc.

/æ/ The starting point in Cockney is generally more retracted than in RP, [ɑ], e.g. *write, fight, pike*, etc. When it occurs before nasals, the first element or both may be slightly nasalized [ãə ~ ãɪ], and sometimes rounding of the first element may take place [õə ~ õɪ], e.g. *time, crime, fine*, etc. Labialization also occurs after /w/, e.g. *why, wide*, etc. A monophthongal variant may also occur, especially before unstressed vowels, and when it does, the usual lengthening of the first element takes place, [ɑ:], e.g. *buying, tired*, etc. Those speakers who realise the diphthong as a monophthong, may lose such an opposition as *pike/park*. A monophthongal variant is also quite common if unstressed *I've* [ɑ:v]. When it occurs before [t] it is realised as a diphthong [ɑɪt], e.g. *file, mild*, etc.

/ao/ The starting point in *fringe* Cockney is generally more fronted [æ] and sometimes higher [ɛ], than in RP. The variant with [ɛ] is more common. The second element may alternatively be centralised [ə], e.g. *town, pound*, etc. The variant with [ɛ] is more common before unstressed vowels, e.g. *flower*, although in this context, at least in *core* Cockney, a monophthongal variant [ɔ:] seems to be more frequent. On the contrary, the monophthong is rarer before a pause. Both in *fringe* and *core* Cockney some degree of nasalization may be present, especially if a nasal either precedes or follows it [ãə ~ ã:], *now, brown*, etc. In *fringe* Cockney nasalization may regard only the first element, only the second or both. It may also occur, though less markedly and frequently, when no nasal is present, e.g. *out* ['ãəʔ].

/əʊ/ The starting point in Cockney is generally lower than in RP, around [ɐ]. As a consequence of this fronter starting point, the resulting diphthong [ɐʊ] is also wider than in RP, e.g. *boat, go, both, home*, etc. Nasalization may occur in the proximity of a preceding or following nasal, e.g. *know, phone*, etc. In *core* Cockney the first element may be as retracted as [a], but this variant seems to be on the decrease. A monophthongal variant of the [a:] quality is also possible, as is witnessed by an eye-spelling like *nab* for *no*. With some speakers I have also noticed, along with its usual Cockney realisation

[ɐɔ] of the diphthong in *most*, a variant with a rounded monophthong of the /ɒ/ quality. When this occurs, the typical alveolar realisation [ʃ] (cf. 3.2.2.4.2) of the following grooved constrictive is weakened and a more RP-like sound is produced. Before /ɪC/ the first element may be even more open and back, as in core Cockney; whereas the second element retains its rounded realisation, e.g. *sold* ['sɑʊd]. Before /ɪV/, even the first element partly retains its rounded realisation, thus sounding closer to RP, e.g. *roller*, *bowler*, etc.

/ɔe/ The starting point is in Cockney closer than in RP, probably being around [o] (back rounded), e.g. *boy*, *toy*, *join*, *boil*, *voice*, etc. (For the realisation of this diphthong before «[ʃ]» cf. 3.2.2.6.1)

/uu/ Diphthongization is in Cockney stronger than in RP. The starting point may be fronter and sensibly longer than in RP [u:]. A core Cockney variant seems to have a lower more centralised, sometimes with little or no lip-rounding starting point, probably around /ə/, e.g. *moved* ['məʊvd]. The difference between Cockney *soup* and RP *soap* may almost be lost. When it follows /j/ the starting point is realised even more forward and has lip-rounding, e.g. *you*, *queue*, etc. However, in other contexts, where the sequence /juu/ would occur in RP, Cockney has no palatal approximant, the result being once again [u:], e.g. *news*, *tube*, *dune*, etc. When /uu/ follows /w/ the starting point is generally more backish and has more marked lip-rounding, e.g. *wool*, *wound*, etc.

3.2.1.2.3 Closing diphthongs plus /ə/ (triphthongs)

The phenomenon of smoothing regards RP as well as Cockney. With the latter, although in principal its behaviour is the same as with the former, its use and diffusion are much more extensive. Indeed, it even seems that smoothing actually started in Cockney and then spread to other varieties of English, in particular RP.

3.2.2 Consonants

3.2.2.1 *Nasals*3.2.2.1.1 *Alveolar nasal /n/*

/n/ The main allophonic realisation of this phoneme in Cockney is either reinforced or even replaced by the glottal plosive [ʔ], *born* ['bɔ:ʔn ~ 'bɔ:ʔ].

3.2.2.1.2 *Velar nasal /ŋ/*

/ŋ/ The main allophonic realisation of this phoneme in Cockney is [n], especially in the suffix *-ing*. In such words as *nothing, something*, etc., it is often, though not always, realised as [-ŋk].

3.2.2.2 *Plosives*

Voiceless plosives are in Cockney generally more aspirated than in RP, even in intervocalic and in word-final position [ph, th, kh] e.g. *suppose, cup, mater, sat, soccer, back*, etc. In intervocalic and word-final position, voiceless plosives are often either preglottalized or even replaced by the glottal plosive [ʔ]. The variants with preglottalisation or glottalisation are considered more core Cockney than those with aspiration, though their occurrence often depends on the rate of delivery. /t/ may not just be aspirated, it may, and often does, have some degree of affrication [tʃ], either accompanied by aspiration or not, e.g. *time* ['tʃɔ:ə̃m ~ 'tʃhɔ:ə̃m]. Intervocalically, /t/ may be realised either as a flap [ɾ] (fringe Cockney) or, like with /p, k/, as a glottal plosive [ʔ] (core Cockney), e.g. *butter* ['bʌɪə̃ ~ 'bʌʔə̃]. We have already hinted at the fact that the aspirated variant of a voiceless plosive is considered *posh*. As far as /t/ is concerned, the same judgements are expressed about the affricated variant in intervocalic position. Again, however, a very important conditioning factor seems to be the rate of delivery, the more *formal* variant being more probable in slow and careful speech. The glottal plosive [ʔ], as we have seen, has in Cockney a higher frequency of occurrence than in RP. It may also occur in word-final position or across word boundaries when the following word begins either with a consonant, e.g. *bad*

guy, sit down, sick tree, a lot more, etc.; or with a vowel, e.g. *cat* ['kheʔ], *out of* ['æəʔəv], *cup of* ['khaʔəv]. In the two latter cases, it may even replace completely the preposition. Before /ɪ/, /t/ is generally apico-post-alveolar [tɪ], e.g. *try, train*, etc., or may even be realised as a voiceless post-alveolar-palatal grooved half-plosive [tʃɪ], especially, though not exclusively, if it is followed by /i/ and /ɪ/, e.g. *tree, trick*, etc. The corresponding voiced phoneme /d/, behaves similarly, before /ɪ/: [dɪ] e.g. *dream, drink*, etc. Before /j/, both /t, d/ may be «palatalised» [tʃ, dʒ], e.g. *tube, during*, etc., because in Cockney the approximant coalesces with the preceding alveolar plosive. Affrication of /d/ is also possible in Cockney, e.g. *sad* ['sædz]. Before «[ʔ]», /t/ may be replaced by [ʔ], as in *bottle, little*, etc. (cf. 3.2.2.6.1). The glottal plosive may replace /d/, especially in *didn't, wouldn't, shouldn't*, etc. I have noticed a very interesting realisation of the auxiliary verb *do*. In a question like *do you understand?*, even in RP, though rapidly spoken, the auxiliary + second-person pronoun may, sometimes, be reduced to [dʒ(j)u]. But a step further seems to have been taken in Cockney: the onset may be realised as [ʔjəʊ], in which case the glottal plosive seems to have completely replaced the whole auxiliary verb. Other consonants than plosives can, from time to time, be either reinforced or replaced by the glottal plosive: /f/, e.g. *safer, different*, etc.; /v/, e.g. *of course, have to*, etc.; /θ/, e.g. *Southend*; /ð/ e.g. *brother* (though, in this case, a variant with /v/ is definitely more common).

3.2.2.3 Half-plosives

The postalveo-palatal rounded half-plosives /tʃ, dʒ/ are in Cockney generally realised with less protrusion than in RP, [tʃ, dʒ]. The assimilations /t/ + /j/ → /tʃ/ and /d/ + /j/ → /dʒ/ seem to be more frequent in Cockney than in RP, e.g. *meet you, did you*, etc.

3.2.2.4 Constrictives

3.2.2.4.1 Dental constrictives /θ, ð/

/θ/ may be replaced by voiceless labiodental constrictive /f/. This substitution may occur in all positions:

- Initially: *think* ['fɪŋk]; *three* ['fɪəi] (cf. *free*);

- Medially: *ethnic* ['efnɪk]; *Bethnal* ['bɛfnə];
- Finally: *teeth* ['tɛɪf]

Again in all positions /θ/ may, sometimes, also be replaced by a voiceless alveolar plosive [t]. One of my informants even alternated /θ/, /f/ and [t], not only during the very same conversation, but even in different occurrences of the very same word, *Bethnal*. This may indicate that the three variants are actually in free distribution.

/ð/ may be alternatively replaced by a voiced labiodental constrictive /v/ or by a voiced alveolar plosive [d]. The former occurs principally in medial and final position, e.g. *mother* ['mʌvə], *smooth* ['sməʊv]; the latter is more common initially, where /v/ never occurs, e.g. *this* ['dɪs]. Another possible variant of initial /ð/ is [ʔ], or even [l] (Wells, 1982: 329).

3.2.2.4.2 *Alveo-dental grooved constrictives /s, z/*

The phonetic realisation of the dental grooved constrictive in Cockney does not differ very much from the RP one. However, it tends to be alveolar [ʃ, z] more frequently. This is especially the case when they occur before another alveolar sound, e.g. *just* [dʒʌʃt], *falls down* [fɔʊz 'dʌ:n]. Some of my informants often used /s/ for /z/ in the word *because*. When /z/ occurs medially in RP in such a word as *musician*, or finally as in *freeze* it is often replaced in Cockney by /dʒ/.

3.2.2.4.3 *Postalveo-palatal rounded constrictives /ʒ, ʒ/*

The Cockney realisation of /ʒ/ does not differ significantly from RP, if we exclude the fact that it tends to be realised with less protruded lips and consequent less lip-rounding [ʃ].

Also /z/ is in Cockney realised with less protruded lips and consequent less lip-rounding than in RP, but its frequency of occurrences in Cockney is definitely lower. It never occurs in word-final position, where it is usually realised as [dʒ], e.g. *garage*, *beige*, etc.

3.2.2.5 *Approximants*

3.2.2.5.1 *Postalveolar rounded approximant /ɹ/*

The main allophonic variant of this phoneme in Cockney is

the voiced alveolar tap [ɾ], as it may occur, though not so commonly, intervocally, e.g. *sorry*, *very*, etc.

3.2.2.5.2 Palatal approximant /j/

The palatal approximant occurs in Cockney regularly after /m, p, b, k, g, f, v/, e.g. *mew*, *putative*, *bureau*, *cure*, *argue*, *funeral*, *view*, etc., though variants without /j/ have been reported after /m, f, k/ (Sievertsen, 1960: 144). After the alveolar nasal /n/ and the alveolar plosives /t, d/, the palatal approximant in most cases is dropped, /jʊu/ → /ʊu/, e.g. *new*, *tube*, *duty*, etc. Following /t, d/, this phenomenon is, however, today less frequent than it was in the past, being progressively replaced by what Wells (1982^b: 330) calls *Yod Coalescence*, that is the total assimilations /t/ + /j/ → /tʃ/ and /d/ + /j/ → /dʒ/, that we have already discussed (cf. 3.2.2.3).

3.2.2.5.3 Glottal approximant /h/

Although there does not seem to be any real consistency in the use of this phoneme by Cockney speakers, it is, in most cases, dropped, so that such oppositions as *bill/ill*, *hair/air*, *bit/it*, etc. may be lost. However, even if it is not realised, the phoneme influences the behaviour of the word, given that preceding articles like *the* and *a/an* are used in their pre-consonantal form, e.g. *the home* [ðə'hoʊm], *a horse* [ə 'ɔ:s]. In many cases phenomena of hyper-correction do occur, so that a /h/ may be inserted where it does not belong, e.g. *ask* ['hɑ:sk].

3.2.2.6 Laterals

3.2.2.6.1 Alveolar lateral /l/

Clear /l/ in Cockney does not differ from RP.

Dark [ɫ] is, instead, often vocalised. Vocalisation may lead either to a rounded vowel of the [ɔ] quality (mid-high back-central rounded) or, if there is no lip-rounding to [ɤ], *tell* [tʰe·ɔ ~ tʰe·ɤ], both variants occurring in free variation. When /i/ or /ʊ/ precede «[ɫ]», they may be so lowered that words like *peal/pill*, *seal/sill*, *pool/pull*, *fool/full*, etc., are often realised as homophonous: [ɪɔ], [ʊɔ] (the distinction may be made, sometimes, only on the basis of the length of the first element in the first group of words). When «[ɫ]» is preceded by a

vowel and followed by a consonant, like in *milk, silk, old, hold*, etc., or when it is a syllabic, like in *bottle, little, cattle*, the same rule applies. The realisation of words with /ɔ:/ like *fall, call, Paul*, etc., also merges with [ɔθ], and may therefore produce such new homophones as *called/cold/code* or *Paul's/pause*. Here is a summarising table (adapted from Champ, 1983):

- 1) /ɛɪ/ [AI + «t»]; /æ/ [ɛ + «t»]; /aɔ/ [æə + «t»] → [æθ] e.g. *hale, Hal, bowl* (cf. *how*)
- 2) /ʌ/ [a + «t»] → [aθ] e.g. *dull* (cf. *dough*)
- 3) /ɒ/ [ɔ: + «t»] → [ɔθ] e.g. *doll*
- 4) /θʊ/ [eθ + «t»] → [eθ] e.g. *goal*
- 5) /ɪ/ [ɪ + «t»]; /iɪ/ [əi + «t»]; /iə/ [ɪə + «t»] → [ɪθ] e.g. *rill, reel, real*
- 6) /ɛ/ [e + «t»]; /ɜ:/ [ə: + «t»] → [eθ] e.g. *weld, world*
- 7) /æ/ [αə + «t»]; /ɑ/ [α: + «t»] → [αθ] e.g. *smile, snarl*
- 8) /ɔ:/ [o: + «t»]; /ʊu/ [əu + «t»]; /u/ [ʊ + «t»] → [oθ] e.g. *Paul, pool, pull*
- 9) [C + «t»] → [θ] e.g. *bottle, cattle*

Alternatively all these sequences may be realised with [ʃ] instead of [θ].

This process of vocalising [t] typical of Cockney may be seen as the continuation of a process started in the Middle English period, when [t] was dropped after /ɑ:/ and /ɔ:/, e.g. *calm, walk*. It may also be compared with the dropping of post-vocalic /ɪ/, which, started in London English astride the 18th and 19th century, has now spread in a much vaster area.

Just as much as there is today in non-rhotic accents a *linking r*, there is in Cockney a *linking l*, occurring when a following word begins with a vowel, especially, but not only, if it is homorganic with the vocalised variant of [t], e.g. *peel off* ['phi:lo:f].

3.3 ESTUARY ENGLISH: PHONETIC DESCRIPTION

As we have seen (cf. 2.3), Estuary English is linguistically placed somewhere half way between RP and Cockney. The

main consequence of this dislocation is that it does not seem to enjoy so much consistency as the other two varieties do. This means that there may be great differences between speaker and speaker (due either to geographical or social factors), and, not rarely, even within the very same speaker's idiolect, either aware (style, social context, etc.) or unaware. Another possible explanation for this diffused inconsistency may be that EE is indeed an accent under quick development, each and every speaker contributing to it.

If for RP and Cockney, in spite of undeniable internal variations, we were able to draw a rather general standard phonetic description, for EE, given what we have just said, it should be clear that phonetic description will be less universal. Therefore, what follows, though as accurate as possible, cannot be considered complete, let alone definitive.

As already for Cockney (cf. 3.2), only those sounds differing from RP shall be taken into account. Where no reference is made to a specific sound, it consequently means that no significant variation from Standard English has emerged.

When a certain sound is described as similar to its Cockney realisation, we may well expect it to vary from it in the frequency of occurrences, being lower in EE than in Cockney. Besides, although the Cockney-like variant of a certain diaphoneme may be the most common for EE speakers, they, in most cases, have also the RP allophone at their disposal in their saussurean *langue* (cf. 4).

3.3.1 Vowels

Dealing with Cockney, we saw that one of the prevailing features of its vowels is that they tend to undergo strong nasalization. Although EE vowels resemble Cockney in many aspects, nasalization does not seem to be one of these, except in nasal contexts.

3.3.1.1 *Monophthongs*

/ɪ/ The realisation of this vowel is similar to that in the other two varieties RP and Cockney [ɪ]. Word-finally, like in *city*, *memory*, *beauty*, etc, EE seems to behave similarly, tending more towards Cockney diphthongized allophone [ɪɪ] than present-day RP [i].

/æ/ It is realised very close to the Cockney variant, probably around [ɛ], e.g. *accent* ['ɛksənt], *band* ['(h)ɛnd], *cat* ['kɛt], etc., though it is less frequently diphthongized (cf. 3.3.1.1). The RP vowel alteration [æ~ɐ] in such a verb as *hang-hung* is realised as [ɛ~a] in EE (cf. /ʌ/ below).

/ʌ/ Often realised more forward and slightly lowered than in RP, probably around [a], though hardly ever reaching Cockney [A], e.g. *mother* ['mɑðə].

/ɑ:/ Often realised as retracted as in Cockney [ɑ], it is, on the whole, less frequently and less markedly, rounded.

/ɔ:/ As close as in Cockney, [o:]. Diphthongization like in Cockney, may occur, though less frequently and definitely less consistently. One of my informants from south-east London, however, systematically realised this sound in word-final position with a centring diphthong of a [oə], or even [oɐ] quality, e.g. *saw*, *low*, etc. This might as well have been an idiosyncrasy of hers, but I would not be surprised if it were a spreading feature of the accent. (For the realisation before [t] cf. 3.3.2.6.1 below).

3.3.1.2 Diphthongs

All cases of so-called *l-vocalisation* and the consequent formation of diphthongs will be dealt with in 3.3.2.6.1.

3.3.1.2.1 Centring diphthongs

/ɪə ~ ɪʌ/ The Cockney monophthongal realisation, though with an RP quality, [ɪ:] seems to be the commonest in EE, not only medially (like in Cockney), e.g. *fears*, *nearly*, etc., but often even in word-final position, e.g. *here*, *mere*, etc. A palatalised triphthong [ɪɪə] is sometimes also heard.

/eə/ Similarly to the preceding diphthong, this, too, is generally realised as a monophthong [ɛ:] in EE, again both medially (like in Cockney) and in word-final position, e.g. *scares*, *cares*, *mare*, *there*. Cases of triphthongization [eɪə] like in *chair*, are definitely rare.

/ʊə ~ ʊʌ/ The Cockney monophthongal variant, though with an RP quality, [o:] (cf. Cockney /ʊ:/) is the most prominent in EE, e.g. *tour*, *more*, *purely*, etc. Nonetheless some speakers tend to realise a diphthong of a [oɐ], like in RP, especially in word-final position, e.g. *pure*, *cure*, etc.

3.3.1.2.2 *Closing diphthongs*

/ii/ Generally realised like in Cockney, with a starting point around [ə], e.g. *speech, feet, season, easy, feel*, etc.

/ɛɪ/ Similarly to Cockney, this diphthong is generally realised in EE with a lowered and more open starting point, around [a], sometimes reaching [A] and but practically never [a], e.g. *main, stay, day*, etc.

/æ/ Like in Cockney, the starting point is generally more backish, around [a], and some degree of labialization and lengthening may also occur [ɒ̄], therefore [ɒ̄ə], e.g. *time, write, my, light, style*, etc. The distinction between such a pair of lexical items as *tie/toy* may then be guaranteed, like in Cockney, by the degree of labialization and the openness vs. closeness of the first element: [ʔ̄hɒ̄ə ~ ʔ̄hɔ̄ə] (cf. /ɔɛ/ below).

/ao/ Of all diphthongs, this is probably the one realised in EE more markedly and frequently like in fringe Cockney, that is [æo], e.g. *town, sound, now, how*, etc. A monophthongal variant [æ:] is also heard sometimes, although, being stigmatised, it seems to be typical of EE speakers closer to Cockney, or, at least, of a very *relaxed* kind of speech.

/ɔʊ/ Like in Cockney, the starting point is in EE unrounded [Λɔ], e.g. *go, most, goat, old*, etc. A monophthongal variant of the [A:] may also occur, especially in word-final position, e.g. *ago, also*, etc. When unrounding and weakening take place the realisation may even be [ə], e.g. *window, pillow*, etc.

/ɔɛ/ Like in Cockney, the starting point is in EE closer than in RP, around [oə], *boy, toy, join, voice*, etc.

/ɔu/ Like in Cockney, it is generally realised in EE with a fronter and longer starting point [ʊ]. The length and markedness of the diphthong are, however, on the whole, less pronounced than in Cockney. Where the sequence /jɔu/ would normally occur in RP, EE alternates between the standard form and the Cockney variant without the palatal approximant [ɔʊ], e.g. *news, dune, tube*, etc., the choice depending on stylistic considerations. The unstressed pronoun *you* is often realised as [jə], whereas when it is followed by a word beginning with a vocoid, as is proved by an eye-dialect transcription like *yer*, an *intrusive r* may sometimes be heard, e.g. *you ought* [jəɾ'ɔ:t].

3.3.1.2.3 *Closing diphthongs plus /ə/ (triphthongs)*

Smoothing regularly occurs in EE, so that such realisations as the following ones are common: *player* [ˈplɪɪə], *lower* [ˈlɔɪə], *tire* [ˈtʃhɪə], *power* [ˈpʰæə], *employer* [ɪmˈplɔɪə].

3.3.1.2.4 *Some observations*

In proposing the phonetic questionnaire I talked about in 3.1.3 to my unaware EE informants, I asked some of them after they had read it with their *natural* accent, to re-read it putting on what they would call a Cockney pronunciation. Comparing the two recordings, the *normal* one and the Cockneyfied one, these were the features that stuck out most frequently from the latter:

- vowels were generally nasalized (cf. all 3.2.1 Cockney Vowels);
- emphatic realisation of diphthongs (cf. all 3.2.1.2);
- the frequency of occurrence of the glottal plosive [ʔ] was sensibly raised (cf. 3.3.2.2).
- the frequency of occurrence of *b-dropping* was sensibly raised (cf. 3.3.2.5.3);
- the frequency of occurrence of *vocalised l* was sensibly raised (cf. 3.3.2.6.1);

All this seems to provide us with a sample of the features which are still strongly socially stigmatised, even by those speaker who are not linguistically too far from the low-prestige variety.

3.3.2 Consonants

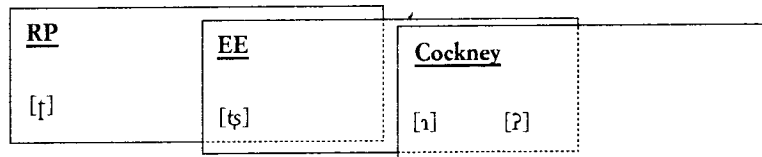
3.3.2.1 *Nasals*3.3.2.1.1 *Velar nasal /ŋ/*

/ŋ/ When this phoneme occurs in the morpheme <ing>, it is in EE, often, though not systematically, realised like in Cockney, that is with an alveolar nasal [ɪŋ]. In such words as *nothing*, *something*, etc. it may be rendered as [ŋk].

3.3.2.2 *Plosives*

Voiceless plosives /p, t, k/ are in EE realised with more aspiration than in RP, though its degree may be somewhat lesser than in Cockney. As for /t/, affrication, too, is particularly strong both at the beginning and at the end of a word, e.g. *time* [tʃhɑːm], *feet* [fɛɪtʃ], whereas medially the glottal plosive is also common, though not so much as in Cockney. Comparing the phonetic realisations of the voiceless alveolar plosives intervocally in RP, Cockney and EE, the result may perhaps be represented as in figure 2 below:

FIGURE 2. Comparison of the phonetic realisation of /t/ in RP, EE and Cockney.



Here, where the boxes overlap, it means that the realisation may occur in both varieties interested.

Much less frequent is in EE the affrication of /d/ found in Cockney. The voiced plosives /b, d, g/ when occurring in positions where they are generally devoiced both in RP and Cockney, may more easily in EE than elsewhere, extend their devoicing effect to following suffixes, e.g. *jobs* [dʒɒbʒ], *buds* [bʌdʒ], *dogs* [dɒɡz]. One may perhaps sum up the behaviour of plosives in EE, by saying that, on the whole, they are realised like in Cockney, but with a frequency of occurrence definitely lower. What I said for vowels, also holds for plosives and consonants in general: EE speakers seem to have in their *langue* a wider range of possible phonetic choices for almost every sound of the system, as they can switch from a more RP-like variant to a more Cockney-like one or viceversa, according to factors I shall try to investigate in 4.

3.3.2.3 *Half-plosives*

The postalveo-palatal rounded half-plosives /tʃ, dʒ/ are in

EE often realised as in Cockney with less protrusion than in RP [tʃ, dʒ]. The assimilations /t/ + /j/ → /tʃ/ and /d/ + /j/ → /dʒ/ seem to be more frequent in EE than in RP, but probably less than in Cockney, e.g. *Tuesday*, *tube*, *dune*, etc. A comparison of the realisations of the sequence in the three accents may be as follows:

| | RP | Cockney | EE |
|---------------|----------|----------|----------|
| <i>tune</i> : | [ˈtʃjʊn] | [ˈtʰæʊn] | [ˈtʃhʊn] |

3.3.2.4 Constrictives

3.3.2.4.1 Dental constrictives /θ, ð/

The dental constrictives /θ, ð/ present in EE very little consistency in their realisation. They may be articulated like in RP, but they may also undergo some degree of *fronting* as they do in Cockney, therefore, being realised like /f, v/ respectively (for the distribution of these realisations cf. 3.3.2.4.1). Once again, the main difference between Cockney and EE lies in the different frequency of such non-standard articulations, being definitely higher in the former than in the latter.

3.3.2.4.2 Alveo-dental grooved constrictives /s, z/

/s/ The voiceless dental grooved constrictive is in EE often turned into a voiceless postalveo-palatal rounded constrictive, /ʃ/. This occurs especially when the segment is followed by /t/ in non-final position, as, for example, in *struggling* [ˈʃtʃɑɡlʌn], *strong* [ˈʃtʃɔŋ], *question* [ˈkwɛʃtʃən], etc. If this phenomenon is not unknown either to RP or Cockney, it is its frequency and manner of occurrence in EE that may surprise. Indeed, it has emerged from my recordings, that it is much more common in EE than in the other two accents, and, besides, it seems to be particularly, if not almost exclusively, a man's prerogative. The explanation for this may be that women still attach some kind of stigma to this realisation, and since, as it has been proved by many, they on average tend to be more *standard directed* than men, they will limit its use to a minimum. Men, on the other hand, may, consciously or unconsciously, see some kind of *covert* prestige in this feature, and therefore positively feel it.

/z/ Like in RP and Cockney, in word-final position it is often devoiced [z̥] or even turned into its voiceless counterpart. As a consequence, words like *fears/fierce* and *noise/voice* will become almost homophonous.

3.3.2.4.3 *Postalveo-palatal rounded constrictives /ʒ, ʒ/*

Both voiceless and voiced postalveo-palatal rounded constrictives are in EE often realised with a lesser degree of lip-protrusion, similarly to Cockney. When there are words like *garage*, which, even within RP, allow two pronunciations, either with /ʒ/ or with /dʒ/, EE will most probably prefer the latter.

3.3.2.5 *Approximants*

3.3.2.5.1 *Postalveolar rounded approximant /ɹ/*

The use of a tap [ɾ] for /ɹ/ is not completely unknown to EE, though not so common as in Cockney. But EE seems to have developed a variant of its own for this phoneme, that is the labiodental approximant [ʋ]. In 3.3.3.5.1 we saw that it is presently even starting to be accepted in RP, and, if its origin may go as back as the 19th century, it is definitely to its EE use that it seems to be rising in the prestige ladder. Nonetheless, although it is always difficult to predict if a certain sound will become more universally accepted, there rather seem to be reasons to believe that it will not prosper still for long. In EE it may occur in the following positions, replacing [ɹ], e.g. *red, read, tomorrow, very, fruit, free, try, drain, print, broad*, etc.

Like the palatal realisation of the voiceless dental grooved constrictive /s/ seen above (cf. 3.3.2.4.2), this labiodental variant of /ɹ/ seems to be a prerogative of men. In my opinion, however, the reasons for this are different. If there, it was a matter of *overt* vs. *covert* prestige; here men's behaviour is to be seen as an attempt at *hyper-correction* against more Cockney-like variants (like the tap). Women being, as we have already seen, on the whole more *standard directed*, do not feel the need to have recourse to such an overdone realisation. Hyper-correction phenomena of non-historical intrusive *r* may also occur.

3.3.2.5.2 *Palatal approximant /j/*

As far as the palatal approximant /j/ is concerned, EE behaves like Cockney, in the sense that it drops it or realises it as Cockney does (cf. 3.2.2.5.2). As usual, however, EE speakers seem to have the possibility of choosing between the Cockney like variant and the more standard one, according to the context or simply at their will.

3.3.2.5.3 *Glottal approximant /h/*

H-dropping is quite common in EE, though, probably for the stigma it still bears, less frequent than in Cockney (cf. 3.2.2.5.3). Similarly, hyper-correction phenomena of *h* insertion where it does not belong may occur.

3.3.2.6 *Laterals*3.3.2.6.1 *Alveolar lateral /l/*

Like in Cockney, the dark realisation of this phoneme [ɫ], is in EE often subject to vocalisation (cf. 3.2.2.6.1). Nevertheless, the occurrence of this phenomenon is, on average, less frequent in EE than in Cockney. There are cases in which the same person may use a vocalised variant in a word at a certain point in the speech and, later on, have a more standard variant, either in the very same word, or in a similar context. Some of my informants actually started using a standard allophone at the beginning of the conversation and then, little by little, as they grew more relaxed and confident, they tended to slide into a vocalised realisation. However, *l* is never vocalised when the word in which it happens to occur is emphasised for some reason. On the whole, I think EE speakers are aware that *l* should not be vocalised in RP, but probably for matters of covert prestige, they do so when they feel the linguist environment and the stylistic context allow them to. Besides, there does not seem to be any sensible difference in the use of the vocalised *l* between men and women, possibly because a slight kind of vocalisation has already started to be accepted into RP.

tively, the question is to establish with some precision who EE speakers may be. When we associate them with the so-called middle classes we are actually oversimplifying things.

Chambers (1995: 81) states that «people in the middle of the hierarchy maintain looser network ties than working class people or (...) upper class people (...). The middle class [is] always the most mobile group.» This underlying mobility is probably to be meant both in a geographical and in a social sense. Forced as they are to move for work (commuters traditionally belong to the middle class: they work in overcrowded cities, but choose to live in the outskirts or even in smaller satellite towns nearby), and in their daily doings, often having to deal with members of the lower strata of society, middle class people undergo more linguistic influences than anyone else. Consequently, they will have to learn to switch code any time they are in need to do so. It is probably in this necessity that one may find the ultimate reason of the birth and growth of such relatively new variety as EE.

To all this, it must be added that those who are considered middle class today (bankers, employers, journalists, teachers, etc.) often are the sons and daughters of the Cockney working class of the previous generation. They have been sent to schools where they have for the most part lost the accent of their parents and grandparents or where it has been covered under an RP paint. Therefore they seem to undergo some kind of *substratum effect* when they use a *half-adoptive* RP accent.

The importance of EE as a shrinking social class factor is also strictly related to the climb its speakers have made up the social ladder. Remembering Leonard Bloomfield's famous statements that «in any group, some persons receive more imitation than others, they are leaders in power and prestige (...)» and that «a speaker will imitate those whom he believes to have the highest "social standing"» (*Language*, 1933), we can see why EE has become so popular. Self-made men and women coming from the lower strata of society have somehow managed, through their own work and capacities, to reach socially prestigious positions. It is, therefore, no surprise that they will be admired and taken as models, at least, by those who are still striving to emerge. Also linguistically. In a society that is growing increasingly more democratic, RP speakers, on the other hand, will feel the need to abandon, or, at least, weaken, their snobbish accent to acquire some degree of *street credibility*.

Thus, both *posh* RP speakers and still *stigmatised* Cockneys will progressively converge in the direction of EE. It is in this sense, that one may say that EE is replacing RP, at least in the geographical area I am dealing with, in that it is becoming an origin disguising, socially non-marked alternative. As a consequence, EE, a continuation of the leading role London has always played in the history of the English language, is also turning from *covertly* into *overtly* prestigious.

A further confirmation that this is really the case, is also given by the fact that, although with some restrictions (cf. 3.3.2.5.1), women, too use this accent. Actually, «(...) allowing for other factors such as social class, ethnic group and age, women on average use forms which more closely approach those of the standard variety or the prestige accent than those used by men.» (Trudgill, 1995³: 69). Considering this state of things, the fact that women as well have been using EE for some time and are using it increasingly more, can only be interpreted as a sign of the overt prestige it has by now acquired.

4.3 THE SOUTH-EAST SOCIOLINGUISTIC CONTINUUM ANOMALY

In 1.3 I provided an illustration of the three possible types of *standard* continua through which a language may be represented. But there may also be cases in which there are discrepancies between the real situation and the standard figures expected to represent it. Every time alterations have to be made to the standard continua, so that they may return to have a strict correspondence to the reality they are meant to represent, we say that an *anomaly* to the system has intervened.

In 4.2 above, I explained that the linguistic convergence of RP and Cockney towards EE is the main consequence of a change still in progress in the social structure of the South-east of England. If one now tries to apply the standard version of what I called sociolinguistic continuum to the situation of this region, it will be found that they just do not tally. Indeed, core Cockney speakers seem to be a dying breed, or, at least, not a so prosperous one. On the other hand, if the role of RP is definitely still alive and kicking (also thanks to its function in EFL, English as a Foreign Language teachings and courses), it is progressively giving way, as less stigma is being attached to other regionally modified varieties of it. As a consequence

of all these factors the standard sociolinguistic continuum, in order to suit the new situation, will have to be modified, reducing the size of the topmost step, representing RP speakers, and of the lowest step, representing Cockney speakers, who are linguistically moving towards EE represented by the middle step. The exact proportions of the two steps on the top and on the bottom of the ladder, can hardly be calculated, but, on the basis of the samples I have collected, I may assume that they are roughly the same in dimension. Besides, we may also predict that the number of subvarieties in each of them has, as a consequence of the loss of speakers, sensibly been reduced, too. On the contrary, the number of subvarieties within the EE step must have necessarily gone up. If we now interpret the new continuum, the conclusion we can draw is as follows: in the South-east of England, and, in particular, in the London area, there are several social forces (cf. 4.2) pushing in the direction of a progressive flattening of the social ladder in the middle step. Linguistically, the result is that the distance between RP and Cockney speakers is shrinking, and more and more people consciously choose to speak with an accent that is thought to be, if not completely classless, definitely less socially-marked than the other two.

If this tendency continues, as it seems to be going to do, thanks also to the spread of EE on the media, we may assume that within a relatively short lapse of time, the role of regionless accent RP has played so far, will be replaced by an almost classless EE neutral accent.

4.4 BEYOND THE SOUTH-EAST: ANOMALY EXTENDED?

The history of English, as we have repeatedly had the chance to see throughout this work, teaches us that London has always played a leading role in contributing to establish a standard of language, both in England and elsewhere in the English speaking world. Consequently, we may dare to predict that EE will somehow reach regions much further than the Home Counties. Actually, there are already traces of its influence (for example, the increasing use of the glottal plosive, *h*-dropping, or the realisation of certain diphthongs) in the urban dialects of cities as distant as Birmingham or Manchester (It has been proved (cf. Chambers & Trudgill, 1980) that a linguistic vari-

ant developed in a certain city is first exported to another urban centre and only later to the, though neighbouring countryside, in spite of the fact that the two cities may be miles apart). Although other factors may intervene to slow down or even stop this process of *Estuarisation* of regionally modified RP before it has reached some completion, should it eventually manage to do so, the language continuum as illustrated in 1.3 would have to be altered similarly to the way we modified the sociolinguistic continuum above, in order to represent the anomaly produced. The anomalous situation could, therefore, be better represented by reducing the size of the topmost and of the lowest cylinders, standing respectively for the RP-speaking (though presumably regionally modified) upper classes and the socially lower speakers of regional accents, as they may converge into the middle class variety represented by the middle cylinder. This, in my hypothesis, being made of speakers of some kind of EE, should see its size sensibly increase. Obviously, geographical areas or slices in the topmost and the lowest cylinder will not be directly affected in their sizes by these fluxes of speakers from one accent to another, although they will definitely tend to present fewer subvarieties inside of them. Once again social distance will shrink, and a more linguistically homogeneous, though of course not univocal, standard of language will result.

Should all this really happen, the anomaly seen in the South-east of England would be much vaster and geographically more extended than we had originally expected, and this may be interpreted as a general tendency of the English language to shake off its shoulder or, at least, to lighten the burden of centuries of social judgements attached to accents.

In other words, RP may not be supplanted by EE or any other geo- or socioaccent, but it may be strongly modified by it, to the extent that they may become so close to each other as to be almost indistinguishable (*Process of Estuarisation of RP*).

4.5 THE MODEL OF SOCIO-PHONETICS. CONCLUSIONS

Basing my analysis on the outcome of what we have seen so far, I have been able here to draw the conclusion that, there is at present, in the area I have analysed, but also elsewhere in England, a tendency towards an *Estuarization of English*.

The predictions I have made may not be confirmed by the reality of things to come, but, in any case, the *Model* of study of *Socio-phonetics* proposed here could be adapted to fit in and describe in detail any possible situation. It may, in this manner, always provide a useful instrument to keep under constant observation the synchronic changes and variations occurring in the language. Any language.

We have also seen that a synchronic change is, in most cases, the starting point of a diachronic development. The Model of Socio-phonetics may, therefore, reading, as it does, between the lines of present-day reality, allow to cast some light upon the directions language habits may take in the future. If pronunciation and accents are probably the aspect of language that, more than any other, sticks out every time it undergoes even the slightest deviation from an expected standard, then investigating the causes of such variation may be a way to understand in depth the whole synchronic and, in perspective, diachronic development of a language. But language is most correctly considered to be the *litmus paper* and mirror of man's society, so much that the well-known *Sapir-Whorf hypothesis* can state that language determines the fashion we think and see the world around us and that the distinctions encoded in one language are not to be found in any other. Accents and dialects may be considered as sub-systems of the *macro* system of language, and consequently as micro-languages themselves. Thus, Socio-phonetics, dealing with the study of accents in their sociological framework, can be a tool to have a better understanding of the world in which we live, and, possibly indicate ways to improve it.

Bibliography

a. ON VARIETIES OF SOUTH-EASTERN BRITISH ENGLISH

- ANONYMOUS (1817), «Errors of pronunciation, and improper expressions, used... chiefly by the inhabitants of London» London Guildhall Library (Pamphlet No. 7223).
 AYLWIN, R. (1973), *A Load of Cockney Cobblers*, Edinburgh: Johnson and Bacon.

- BALTROP, R & WOLVERIDGE, J. (1980), *The Muvver Tongue*, London: Journeyman.
- BARKER, R. (1979), *Fletcher's Book of Rhyming Slang*, London: Pan.
- BEAKEN, M. A. (1971), *A Study of Phonological Development in a Primary School Population of East London*, Unpublished Ph.D. Thesis University of London.
- BONAPARTE, PRINCE L. L. (1877), *On the Dialects of Monmouthshire, Herefordshire, Worcestershire, Gloucestershire, Berkshire, Oxfordshire, South Warwickshire, South Northamptonshire, Buckinghamshire, Hertfordshire, Middlesex and Surrey with a New Classification of the English Dialects*, London: English Dialect Society.
- BOWYER, R. (1971) *The Living Dialect of Bermondsey, London SE*, Unpublished BS Dissertation, University of Leeds.
- (1973), *A Study of the Social Accents in a South London Suburb*, Unpublished M.Phil. Dissertation, University of Leeds.
- BROOK, G. L. (1970), *The Language of Dickens*, London: André Deutsch.
- BUTCHER, A. (1977), «Cockney Rhyming Slang», in *Linguistische Berichte*, vol. 50, (pp. 1-10).
- CHAMBERS, R. W. & DAUNT, M. (1931), *A Book of London English 1384-1425*, Oxford: Clarendon.
- CHAMP, P. (1983), «The Evaporation of Liquids in Cockney», in *The Nottingham Linguistic Circular*, No. 1, June, vol. 12, (pp. 1-20).
- COGGLE, P. (1993^a), «Between Cockney and the Queen», in *The Sunday Times, Wordpower Supplement*, part 3, 28 March, (pp. 21-24).
- (1993^b), *Do you speak Estuary?*, London: Bloomsbury.
- DODSON, M. & SACZEK, R. (1972), *A Dictionary of Cockney Slang and Rhyming Slang*, London: Hedgehog Enterprises.
- ELLIS, A. J. (1890), *English Dialects. Their Sounds and Homes*, London: Early English Text Society.
- EVANS, A. (1993), «Social Class Split Infinitively», in *The Times Educational Supplement, Update* (supplement), April.
- EZARD, J. (1993), «New Yorkers catch up on Accent that would send Henry Higgins back to his Phonetics Laboratory», in *The Guardian*, 22 December, (p. 18).
- FITZSIMONS, C. (1993), «Should we make our kids talk proper?», in *The Guardian*, 29 June, (p. 26).
- FRANKLYN, J. (1953), *The Cockney: A Survey of London Life and Language*, London: André Deutsch.
- (1975³), *A Dictionary of Rhyming Slang*, London: Routledge & Kegan Paul.
- GABBRIELLI, R. R. P. (1998), «Estuary English: The Demise of Received Pronunciation», in *Authentically English*, No. 2, (pp. 7-11).
- GREEN, B. (1988), «No Sich a Person», in *The Listener*, 7 April, (pp. 16-17).
- HOEFER, G. (1896), *Die Londoner Vulgärsprache*, Marburg.
- HUDSON, R. & HOLLOWAY, A. F. (1977), «Variation in London Eng-

- lish», *Final Report to the Social Science Research Council of G.B.* (Dept. of Phonetics and Linguistics, U.C.L.).
- HURFORD, J. (1968/1969/1970), «ɪŋɡlɪʃ: kəkni», in *Le Maître Phonétique*, Nos. 130, (pp. 32-34); 132, (pp. 41-43); 134, (pp. 38-39).
- (1969), *The Speech of One Family: A Phonetic Comparison of the Three Generations in a Family of East Londoners*, Unpublished Ph.D. Thesis, University of London.
- HYMAS, C. (1993), «“Yer Wot?” Estuary English Sweeps Britain», in *The Sunday Times*, 14 March.
- ILES, L. A. (1960), «ðə ɡlɔtʃaɪzeɪʃn əv vɔɪslɪs plɔʊsvɪz ɪn *lɑndən spɪ:tʃ», in *Le Maître Phonétique*, No. 113, (pp. 14-15).
- JONES, J. (1984), *Rhyming Cockney Slang*, Bristol: Abson.
- KENDALL, S. (1969), *Up the Frog: the Road to Cockney Rhyming Slang*, London: Wolfe.
- KERSWILL, P. (1996^a), «Milton Keynes and dialect levelling in south-eastern British English», in GRADDOL, D. & LEITH, D. & SWANN, J. (eds.) *English. History, Diversity and Change*, London and New York: Routledge, (pp. 292-300).
- (1996^b), «Divergence and convergence of sociolinguistic structures in Norway and England», in *Sociolinguistica*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 10, (pp. 90-104).
- & WILLIAMS, A. (1994), «A new dialect in a new city: children's and adults' speech in Milton Keynes», *Final report of the Project funded by the Economic and Social Research Council, 1990-94*, (pp. 1-24).
- LAWRENCE, J. (1975), *Rabbit and Pork: Rhyming Talk*, London: Hamilton Children's Books.
- LEITH, R. (1971), *Dialectology in London*, Unpublished MA Thesis, University of Leeds.
- (1973), *The Traditional Phonology of North London Speech*, Unpublished M.Phil. Thesis, University of Leeds.
- MACKENZIE, B. A. (1928), *Early London Dialect*, Oxford: O. U. P.
- MATTHWES, W. (1972²), *Cockney Past and Present*, London and Boston: Routledge & Kegan Paul.
- MCBRIDE, M. (1910), *London's Dialect: an Ancient form of English Speech*, London: Priory.
- MCG. EAGER, W. (1922), «The Cockney Tongue», *Contemporary Review*.
- MOISEVA, E. A. (1987), «Proper Names in Rhyming Slang», in *Vestnik Leningradskogo Universiteta Istoriyazyk-literatura*, 1987, 42, 4(2) October, (pp. 64-68).
- MURDOCH, B. (1983), «Some Observations on London (Cockney) Rhyming Slang», in *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, vol. 7, November, (pp. 21-38).
- O'CONNOR, J. D. (1961), «kɔ̃trādy: Eva Sievertsen, *Cockney Phonology* (Oslo U. P., 1960)», in *Le Maître Phonétique*, No. 116, (pp. 40-43).

- PUXLEY, R. (1992), *Cockney Rabbit: A Dick'n'Arry of Rhyming Slang*, London: Robson Books.
- RASTALL, P. (1994), «Vowel fluctuations in contemporary Southern British English», in *English Today*, 40, vol. 10, No. 4, (October), (pp. 7-8).
- RICHARDS, D. (1986), «Use your Loaf», in *Speak Up*, No. 19, September, (pp. 26-27).
- ROSEWARNE, D. (1984), «Estuary English» in *The Times Educational Supplement*, 19 October, (p. 29).
- (1994^a), «Estuary English: Tomorrow's RP?», in *English Today*, 37, vol. 10, No. 1, (January), (pp. 3-8).
- (1994^b), «Pronouncing Estuary English», in *English Today*, 40, vol. 10, No. 4, (October), (pp. 3-8).
- ROSSER, N. (1994), «Why one day we will all speak Milton Keynes», in *The London Evening Standard*, 2nd August, (p. 5).
- SANTIPOLO, M. (1998^b), *A Socio-phonetic Description of Some Varieties of South-eastern British English*, Venice: Tesi di Laurea Università di Venezia.
- SAXE, J. (1936), *Bernard Shaw's Phonetics*, Copenhagen: Levin & Munksgaard; London: George Allen & Unwin.
- SEBBA, M. (1993), *London Jamaican*, London: Longman.
- SIEVERTSEN, E. (1960), *Cockney Phonology*, Oslo: Oslo U. P.
- STEDMAN JONES, G. (1989), «The "Cockney" and the Nation, 1780-1988», in FIELDMAN, D. & STEDMAN JONES, G. (eds.) *Metropolis London: Histories and Representations since 1800*, London: Routledge, (pp. 272-324).
- WELLS, J. C. (1994), «The Cockneyfication of R.P.?», in MELCHERS, G. & JOHANNESSON, N. L., (eds.), *Nonstandard Varieties of Language*, Stockholm: Almquist & Wiskell International, (pp. 198-205).
- WORDEN, M. (1986), «A Londoner's Lament», in *Speak Up*, No. 20, October, (p. 21).
- WRIGHT, P. (1981), *Cockney Dialect and Slang*, London: B.T. Batsford.

b. ENGLISH VARIETIES

- GEPP, E. (1923), *An Essex Dialect Dictionary*, London: Routledge.
- GRAMLEY, S. & PÄTZOLD, K. M. (1992), *A Survey of Modern English*, London: Routledge.
- HUGHES, A. & TRUDGILL, P. (1996³), *English Accents and Dialects*, London, New York, Melbourne and Auckland: Edward Arnold.
- LODGE, K. R. (1984), *Studies in the Phonology of Colloquial English*, London & Sydney: Croom Helm.
- MAZZON, G. (1994), *Le lingue inglesi*, Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- MILROY, J. & MILROY, L. (1993), (eds.), *Real English. The Grammar of English Dialects in the British Isles*, London: Longman.

- SASSI, C. (1995), *L'inglese*, Firenze: La Nuova Italia Scientifica.
 TRUDGILL, P. (1978), *Sociolinguistic Patterns in British English*, London: Edward Arnold.
 — (1986), *Dialects in Contact*, London: Blackwell.
 — (1990), *The Dialects of England*, London: Blackwell.
 — & CHAMBERS, J. K. (1991), *Dialects of English*, London: Longman.
 — & HANNAH, J. (1994³), *International English*, London: Edward Arnold.
 WELLS, J.C. (1982), *Accents of English* (3 volumes), Cambridge: C.U.P.

c. SOCIOLINGUISTICS

- CROWLEY, T. (1991), *Proper English*, London & New York: Routledge.
 MACHAN, T. W. & SCOTT, C. T. (1992), (eds.), *English in Its Social Contexts*, Oxford: O.U.P.
 TRUDGILL, P. (1995³), *Sociolinguistics: An Introduction to Language and Society*, London: Penguin.

d. THE PRONUNCIATION OF ENGLISH

- CANEPARI, L. (1979), *Introduzione alla fonetica*, Torino: Einaudi.
 GIMSON, A. C. (1994⁵), (revised by Crutten, A.), *Gimson's Pronunciation of English*, London: Edward Arnold.
 HONEY, J. (1989), *Does Accent Matter?*, London: Faber & Faber.
 JONES, D. (1956⁴), *The Pronunciation of English*, Cambridge: C.U.P.
 — (1997¹⁵), (edited by Roach, P. & Hartman, J.), *English Pronouncing Dictionary*, Cambridge: C.U.P.
 KNOWLES, G. O. (1987), *Patterns of Spoken English*, London: Longman.
 ROACH, P. (1991²), *English Phonetics and Phonology*, Cambridge: C.U.P.
 WELLS, J. C. (1990), *Pronunciation Dictionary*, London: Longman.
 — & COLSON, G. (1971), *Practical Phonetics*, London: Pitman.

e. BACKGROUND STUDIES - MISCELLANEOUS

- CRYSTAL, D. (1987), *The Cambridge Encyclopedia of Language*, Cambridge: C.U.P.
 — (1995), *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*, Cambridge: C.U.P.
 McARTHUR, T. (1992), (ed.), *The Oxford Companion to the English Language*, Oxford: O.U.P.
 SANTIPOLO, M. (1998^a) «Variation Awareness.» Un esperimento glottodidattico», in *Scuola e Lingue Moderne*, 2/3, (pp. 12-16).

ABSTRACT

The principles of *Socio-phonetics*, a newly-coined and created-on-purpose discipline made up of the theories and methods of both Sociolinguistics and Phonetics, are first exposed and explained and then applied to the geographical area of Greater London and the neighbouring counties. After providing a historical background of Cockney and Estuary English, an outline of the methodologies used in collecting recorded data and a detailed phonetic description of each of them follow. The last section is devoted to the sociolinguistic analysis of the area under investigation, also proposing, on the basis of the phonetic findings and the social situation, hypotheses for possible future developments.

KEY WORDS

Linguistics. English. Geo-socio.phonetics.

Annarosa Scrittori

VENEZIA NELLA GEOGRAFIA DEL ROMANZO GOTICO
DI ANNE RADCLIFFE

Fin dalle origini il romanzo gotico inglese stabilisce una relazione di reciprocità tra tempi ed luoghi delle sue storie, distanziando *le darkest ages of Christianity*¹ che vuole evocare, in un ambiente estraneo alle esperienze concrete del lettore. I maggiori autori del genere scelgono infatti il sud dell'Europa – l'Italia, la Francia o la Spagna –, quale scenario naturale di storie antiche che evocano un passato remoto carico di orrori medievali, tipico di paesi controriformisti. Il romanzo gotico disegna così un "altrove" – spaziale non meno che temporale –, in cui è possibile isolare diversità ideologiche, eccessi, trasgressioni, nonché porsi quegli interrogativi sulla consistenza del soprannaturale che, se riportati all'*hic et nunc* della contemporaneità, avrebbero potuto vanificare le certezze dal pensiero illuminista.

Per molti autori la distanza geografica e temporale è, innanzi tutto, un espediente per esprimere liberamente fantasie e perversioni senza assumerne responsabilità diretta, uno dei tanti schermi usati per attaccare, anche violentemente, la cultura borghese dominante². Se Walpole in *The Castle of Otranto*

¹ L'espressione si trova nella prima prefazione a *The Castle of Otranto* in cui William Marshall racconta di aver tradotto il manoscritto di un oscuro scriba, Onuphrio Muralto, contenente una storia piena di superstizioni e di orrori; cfr. HORACE WALPOLE, *The Castle of Otranto*, in *Three Gothic Novels*, ed. by Peter Fairclough, London, Penguin Books 1968, p. 89. L'ambientazione dei primi romanzi gotici nel sud dell'Europa è anche, ovviamente, ripresa dal teatro elisabettiano, fonte imprescindibile per gli scrittori del genere gotico.

² Per un'interpretazione del romanzo gotico in senso antiborghese, cfr. DAVID PUNTER, *The Literature of Terror: a History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day*, London and New York, Longman, 1980.

(1760) rivisita l'Italia più con lo spirito del collezionista di antichità che con gli occhi dell'osservatore, Lewis e Maturin, rispettivamente in *The Monk* (1796) e *Melmoth the Wanderer* (1820) usano, invece, le scenografie dei paesi cattolici quale contesto di uno scontro definitivo tra l'umano e il divino, in cui si manifesta, secondo Sade, la stessa spinta iconoclastica e rivoluzionaria che, in quegli anni, stava insanguinando le strade di Parigi³.

Anne Radcliffe, dal canto suo preferisce creare, nei suoi romanzi, – *The Castle of Athlin and Dunbayne* (1789), *The Sicilian Romance* (1790), *The Romance of the Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794), *The Italian* (1797) –, atmosfere suggestive in cui il paesaggio è il punto focale di una concezione del gotico che mira a suscitare emozioni quali l'attesa, l'incertezza e la paura, più che sondare il campo del demoniaco sconvolgendo le certezze conoscitive dei lettori; del resto la stessa Radcliffe aveva tracciato i confini del suo *female gothic* in un articolo pubblicato postumo (1826) nel *New Monthly Magazine* intitolato "On the Supernatural in Poetry":

Terror and horror are so far opposite that the first expands the soul and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes and annihilates them. I apprehend that neither Shakespeare nor Milton by their fictions looked to positive horror as a source of the sublime, though they all agree that terror is a very high one; and where lies the great difference between horror and terror but in uncertainty and obscurity, that accompany the first respecting the dreder evil?⁴.

Conscia dei limiti della propria condizione di scrittrice donna, Anne Radcliffe dà, nei suoi romanzi, una versione tutta personale del gotico in cui le fascinazioni del soprannaturale convivono in una sorta di precario equilibrio, con le istanze della ragione e della morale; come gli altri scrittori del genere la Radcliffe cerca una legittimazione culturale, riferendosi ai padri della letteratura inglese, ma la sua rilettura di Shakespeare e Milton ricalca puntualmente i canoni del pensiero critico settecentesco, cosicché, nonostante il *setting* arcaico e la distanza geografica, il suo romanzo gotico diviene fertile terreno di

³ D.A.F. SADE, *Ideès sur le Roman*, Paris, Edouard Rouvigare, 1878.

⁴ "On the Supernatural in Poetry", *New Monthly Magazine*, 1826, 16, pp. 145-52.

incontro, anzi di divulgazione dei temi dominanti la cultura di fine secolo⁵.

Le descrizioni paesaggistiche che l'hanno resa giustamente famosa prima di tutto tra i contemporanei, sono un riflesso del dibattito sul bello e sul sublime, un'eco delle tesi di Burke, di Gilpin e di teorici dei "piaceri dell'immaginazione", quali Addison e Akenside. Il settecento, scrive Giovanna Capone,

sviluppa l'idea secondo cui i piaceri dell'immaginazione sono basati sulla vista, onde il concetto che il maggior piacere sia dato dalla sopraffazione che il mondo esterno esercita sulla vista tramite immagini "sublimi" cui la Mente e per essa il Giudizio soggiace... La descrizione si occupa... di superfici "esterne" le quali si mostrano così intimamente connesse con i modelli ideologici e metafisici in gioco che le immagini descrittive servono a mostrare come i legami, le valenze "interne" delle superfici naturali siano... magicamente associativi⁶.

Nei romanzi della Radcliffe la descrizione del mondo esterno, oggetto della contemplazione, è il risultato di una visione in cui l'ambiente geografico, al di là di una mera funzione decorativa, entra in un rapporto sottilmente simbiotico con l'interiorità dei personaggi⁷.

In *The Mysteries of Udolpho*, in particolare, dove appare la famosa immagine di Venezia, Anne Radcliffe interpreta fedelmente la poetica del descrittivismo così come Burke l'aveva formulata teorizzando la superiorità dell'idea del sublime, pur con i suoi imprecisi e cupi contorni, sulle chiare armonie del bello:

It is one thing to make an idea clear and another to make it affecting to the imagination: If I make a drawing of a palace, or temple or a landscape I present a very clear idea of those objects; but then (allowing for the effect of imitation which is something) my picture can at most affect only as the palace, temple or landscape would have affected in the reality. On the other hand the most spirited verbal descriptions I can give raise a very obscure and imperfect idea of such objects but

⁵ Come molte scrittrici del settecento Anne Radcliffe non aveva ricevuto un'educazione classica, ma soltanto un'istruzione privata; il bagaglio delle sue letture, che spaziavano dal teatro rinascimentale alle principali correnti del pensiero a lei contemporaneo, è la principale fonte di ispirazione dei suoi romanzi.

⁶ GIOVANNA CAPONE, "What do I see...? Un paradigma nel romanzo gotico", in *Spicilegio Moderno*, 1979, pp. 86-97.

⁷ Come scrive W.C. Snyder: *The heights and depths of pathos are analogized in the heights and depth of landscape...*: W.C. SNYDER, "Mother Nature Other Nature", in *Women's Studies*, Gordon and B., 1992, p. 144.

then it is in my power to raise a stronger emotion by the description than I could do by the best painting...⁸.

Seguendo i canoni del pensiero estetico contemporaneo, Anne Radcliffe, iscrive, dunque, il senso del terrore sul tema della visione che sconfinava nel visionario, alternando le immagini del pittoresco alle più grandiose costruzioni del sublime.

La distinzione tra i due termini classici con cui l'estetica di fine settecento illustra il rapporto uomo-natura, nella pittura e nella poesia non meno che nel romanzo, non è sempre chiara, né coerente da un testo teorico all'altro: nell'analisi di Burke il bello-pittorico si riferisce ad una visione domesticata o idilliaca della natura, è un corrispettivo della *soft beauty of tenderness*, tipicamente femminile, mentre il sublime con la sue immagini grandiose, cupe ed irregolari che producono in chi le guarda soprattutto stupore e, in definitiva, un piacere che assomma in sé anche un grado di dolore, rappresenta la forza e la potenza maschile. Successivamente le opere di Knight, Gilpin e Price⁹ cercano di delimitare più accuratamente i territori del pittoresco ammettendo nel suo canone le forme di una natura primitiva ed irregolare, ma contenuta entro limiti ben precisi, estranea, tuttavia, alla idea di una perfezione così armoniosa da sembrare artificiale:

The Picturesque is... distinct from the sublime, both in its characteristics and its causes. The sublime is great, often infinite or apparently so, often uniform, and is founded on awe and terror. The picturesque may be great or small, but, since it depends on the characters of boundaries, can never be infinite; it is various and intricate rather than uniform¹⁰.

⁸ E. BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, edited with an introduction by Adam Phillips, Oxford University Press, 1990, p. 55.

⁹ R.P. KNIGHT, *An Analytic Inquiry into the Principles of Taste*, London, T. Payne and J. White, 1808; W. GILPIN, *Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty*, London, 1786; U. PRICE, *An Essay on the Picturesque*, in Sir THOMAS DICK LAUDER (ed.), *Sir Uvedale Price on the Picturesque*, Edinburgh, 1842.

¹⁰ W. HIPPLE, *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, Southern Illinois Press, 1957, p. 211; W.C. SNYDER, in *art. cit.*, p. 144 annota: *In its mature stages picturesque art goes beyond its definition of "that which looks well in a picture". It reaches a point where imagination reconciles the vastness of natural forms such as mountains and sprawling valleys with shepherd's cottages and ruined abbeys.*

È comunque un fatto che, al di là degli sviluppi teorici, alla fine del secolo, il pittoresco diviene un argomento privilegiato nella scrittura delle donne, forse perché, come sostiene W. C. Snyder esso evoca l'immagine di una natura comunitaria e integrata, estranea al topos classico della *chain of being* o della natura *as the milk of paradise*:

these female artists appropriate the picturesque to regender nature by focusing on themes that we might call "pre-transcendent", themes directed towards reciprocity, inclusiveness, and sustained rather than transitory fulfillment¹¹.

Ad un livello superficiale il pittorialismo¹² di Anne Radcliffe imita il *décor* della più famosa pittura di paesaggio, secondo la ben nota formula *ut pictura poesis*: si tratta dei celebri *tableaux* del primo libro dei *Mysteries* in cui la scrittrice seguendo il viaggio del conte di St. Aubert e della figlia Emily nel sud della Francia, tenta di riprodurre scorci alla Salvator Rosa, la delicata tavolozza di Claude, o *the dark pencil of Domenichino*¹³; come per altre scrittrici di fine settecento, tuttavia, anche per Anne Radcliffe la rappresentazione pittoresca ha, fondamentalmente, una valenza ideologica. L'ambiente geografico di la Valleè, dimora originaria di Emily di St. Aubert, a cui la ragazza farà ritorno dopo la sua "avventurosa" esperienza italiana è, prima di tutto, luogo-culto di una natura ordinata, disegnata da esperimenti botanici e da interventi di giardinaggio in cui la *delicacy of fine feelings*¹⁴, i legami di una domesticità ideale possono esprimersi al meglio lontano dai clamori e dalla corruzione della città.

La planimetria di questo luogo diviene quindi lo spazio

¹¹ *Ibidem*, p. 143.

¹² Sul pittorialismo della Radcliffe cfr. Jean H. HAGSTRUM, "Pictures to the Heart: The Psychological Picturesque in Anne Radcliffe's *The Mysteries of Udolpho*", in *Greene Centennial Studies*, University Press of Virginia, 1984, pp. 434-441.

¹³ Nella celebre scena del funerale di madame Cheron, nei sotterranei del castello di Udolpho, la Radcliffe si appella al *dark pencil of Domenichino*: cfr. A. RADCLIFFE, *The Mysteries of Udolpho*, ed. by Bonamie Dobreé, Oxford University Press, 1970, p. 377. D'ora in avanti tutte le citazioni dai *Mysteries* faranno riferimento, attraverso il numero di pagina, alla presente edizione.

¹⁴ Lascio l'espressione in inglese perché alla *delicacy* come qualità della femminilità dedica un paragrafo Burke in *Enquiry*, ed. cit., p. 105.

privilegiato di una religiosità innata in cui natura e cultura stanno in magico equilibrio, la virtù è una forma di buon gusto e i sentimenti di umana solidarietà accomunano gli uomini sotto l'egida di un Dio provvidenziale. E, tuttavia, proprio a La Vallée Emily coltiva la sua propensione verso una forma esagerata di *sensibility* che la porta a vedere nel reale i suoi fantasmi interiori¹⁵, mentre il Conte di St. Aubert nasconde tra le sue carte i ricordi di un avvenimento terribile e misterioso che ha segnato la sua vita¹⁶. Così lo spazio del pittoresco anticipa, in qualche modo, quel luogo sublime per eccellenza che è Udolpho dove la geografia della natura cede il posto ai territori inquietanti e misteriosi della psiche, un universo claustrofobico dominato da istinti e desideri trasgressivi. Tra la Vallée e Udolpho si inserisce, problematicamente, l'immagine di Venezia.

2. Anne Radcliffe e Venezia

Che Anne Radcliffe fosse perfettamente conscia dell'importanza che potevano avere le guide di viaggio in un momento in cui il Grand Tour era diventato una vera e propria abitudine turistica, lo dimostra il suo *Journey through Holland and the Western Frontier of Germany*¹⁷ in cui la scrittrice racconta le impressioni di un viaggio compiuto, col marito, nei Paesi Bassi nel 1784. Con quel resoconto, dal vivo, la Radcliffe esaurisce la sua esperienza di *picturesque traveller*, ma non la sua vena di scrittrice del pittoresco.

Dopo quel giovanile esperimento la scrittrice affina le sue qualità di inventive e si appresta a descrivere nei suoi romanzi luoghi che non conosceva affatto, – nella rappresentazione pittoresca, si sa, i particolari realistici sono del tutto secondari –. Così i paesaggi alpini e mediterranei che la Radcliffe mette in scena in molte delle sue storie, sono una pura creazione fittizia –

¹⁵ Dopo la morte del padre Emily crede di vedere una presenza soprannaturale nello studio di lui mentre è intenta ad esaminare alcune carte: cfr. *The Mysteries of Udolpho*, cit., p. 95.

¹⁶ Si tratta della triste vicenda della sorella di St. Aubert che viene avvelenata dal marito Marchese di Villefort, per amore della terribile Laurentini.

¹⁷ A. RADCLIFFE, *A Journey Made In The Summer of 1794, Through Holland and The Western frontier of German*, London, G.G. and J. Robinson, 1795.

pittoresca – appunto, perché la scrittrice non aveva mai visitato l'Italia o la Francia, e tanto meno Venezia. Conosceva il sud dell'Europa solo attraverso le immagini che aveva desunto dalle relazioni di viaggiatori coevi e, soprattutto, dai quadri di paesaggisti molto noti nell'Inghilterra di fine secolo quali Salvator Rosa, Claude Lorrain e Nicolas Poussain. L'immagine di Venezia che ha lasciato in eredità alla cultura romantica successiva, è sicuramente ripresa da quadri famosi come i Canaletto in dotazione alla Royal Academy e dai diari e dalle lettere di Hesther Thrale Piozzi donna di mondo e di cultura, che aveva viaggiato in tutta Europa¹⁸.

Mrs. Thrale aveva visitato più volte l'Italia e Venezia, dove risiedevano i parenti del secondo marito, e aveva trascritto le sue impressioni in lettere e memoriali¹⁹. Il suo resoconto di un viaggio a Venezia nel 1785 presenta una serie di dettagli che formano l'ossatura dell'episodio dei *Mysteries* in cui Emily, viaggiatrice anche lei, giunge nella città lagunare. Scrive Mrs. Thrale:

The Beautiful Brenta brought us hither in a barge and Mr. Piozzi's forte piano never sounded so sweet I think as on that water, which is used to the Freightage of Musick and is adorned with palaces on its sides... Just as the sun set we came in view of Venice. Now's the Time that if a Poet / shined in description he might show it; / for here are literally Palladian walls, Venitian doors / Grottesco roofs & Stucco floors/ (197²⁰)...

e ancora:

I Saw the ceremony of Bucentoro... The barge we sat in like a bur-nished Throne.... it was all blue and white exquisitively elegant though; with Canopy and eight gondoliers of the same colour and the Family arms flying in a large flag from the stern...²¹

¹⁸ La Thrale, sposata in seconda nozze con Gabriel Piozzi, musicista italiano, più giovane di lei, già precettore delle sue figlie, era una *femme savante*, nota per la strettissima amicizia che per molti anni la legò a Samuel Johnson e per la polemica che la oppose a Giuseppe Barretti che non la stimava e l'aveva ridicolizzata in più d'una occasione.

¹⁹ HESTHER THRALE PIOZZI, *Observations and Reflections made in the course of a Journey through France Italy and Germany* (1789). Cfr. *Thraliana*, Oxford, Clarendon Press, 1951, voll. 1 e 2.

²⁰ *The Queeney Letters*, London, Casell, 1934, p. 197.

²¹ *Ibidem*, p. 202.

Sul resoconto della viaggiatrice che trascrive ordinatamente i suoi ricordi, Anne Radcliffe costruisce una vera e propria creazione pittorica, in cui l'immagine di Venezia appare sempre mutevole e cangiante, piena di sfumature così come si addice alla sua natura acquatica. Il percorso che Emily segue dal Brenta al centro della città segnala, innanzi tutto, un distacco notevole tra le contrade limitrofe, piene di pericoli e infestate da guerre intestine, e la tranquillità e la bellezza dell'ambiente lagunare: *a continued landscape of beauty, gaiety and splendour, dove all was peace and elegance* (p. 174); già in quel paesaggio incantato, per metà agreste e per metà acquatico, *the fantastic diversity of a masquerade* preannuncia la multiforme identità del centro vicino.

Più che come una vera e propria città, – luogo estraneo alla cultura del pittoresco –, Anne Radcliffe “disegna” Venezia come una creazione della fantasia²², *with its islets, palaces and towers rising out of the sea*; il lento procedere della barca di Emily, dalla periferia al centro coincide con lo spegnersi del giorno, il che consente alla scrittrice di misurarsi con una delle sue magistrali riproduzioni dei colori serali, usando la tecnica del chiaroscuro: un bagliore giallo accende ancora le imponenti montagne del Friuli che, nella geografia radcliffiana, costeggiano la sponda nord dell'Adriatico mentre a sud di Venezia si ergono gli Appennini –, quando le ombre della sera invadono portici e palazzi e la luce del tramonto conferisce agli edifici della città un aspetto irreali, quasi fiabesco. Oltre a far appello in maniera così sapiente agli stimoli visivi con la sua paletta di colori sfumati e incerti, la Radcliffe, come è sua abitudine, mette in campo echi e suggestioni uditive in quanto la notte veneziana è popolata da canti, cori e danze fantastiche che ne sottolineano ancora una volta la dimensione magica²³.

²² *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 lights and shades of the evening.* Cfr. *The Mysteries of Udolpho*, pp. 174-75.

²³ *The sounds seemed to grow on the air... she listened in still rapture and no person of the party broke the charm by an enquiry... The Mysteries*, cit., p. 175.

La descrizione della città si completa poi con una serie di *tableaux*, in cui alle visioni dei palazzi di Sansovino e di Palladio seguono le presentazioni di interni, – i particolari, sfarzosi, della casa di Montoni –, e culmina con le scene del carnevale di strada con le sue canzoni riprese da Petrarca, Ariosto e la tradizione cavalleresca e poi il grande corteo acqueo in cui passato e presente si fondono nella celebrazione di Venezia come mito della femminilità:

the fabled deities of the city seemed to have arisen from the ocean; for Neptune, with Venice personified as his queen, came on the undulating waves, surrounded by tritons and sea nymphs... (p. 178).

La strategia che Anne Radcliffe usa più di frequente nella sua descrizione, per assecondare nello spettatore/lettore quella *willing suspension of disbelief* che possa indurlo a cedere alla seduzione di una visione tanto singolare, è quella del dire e non dire: di qui la sequenza di ossimori e toni sfumati: la *pleasing sadness, pensive enthusiasm, le imperfect images che seemed to defy all description...*, per cui, alla fine la visione risulta tanto più stupefacente quanto più indefinibile, secondo il dettato burkiano che:

in reality a great clearness helps but little towards affecting the passions, as it is in some sort an enemy to all embellishment whatsoever²⁴.

Per dirla con l'anonimo critico che sulla *Critical Review* aveva analizzato la scrittura di Anne Radcliffe nel *Journey through Holland and the Western Frontier of Germany*:

... her language, – it must be owned – is in some respect peculiar and unfamiliar, but it is the language that has been formed by all writers who have made picturesque description a study. It is partly the language of poetry and partly of painting; but the feeling mind acquiesces in its propriety and its greatest beauty is that the means are proportioned to the end that the grandeur of the thought is expressed with the least possible diminution and that the enthusiasm of the author is in great degree imparted to the reader...²⁵

L'immagine di Venezia creatura mitica e acquatica, carica di sensualità, che la Radcliffe aveva ricostruito a tavolino, era

²⁴ E. BURKE, *op. cit.*, p. 56.

²⁵ *Critical Review*, 1795(b), XIV, pp. 241-244.

destinata a sostituire, per la cultura romantica, il topos rinascimentale della città corrotta e ricca in cui traffici e intrighi, – attività maschili per eccellenza-, hanno preso il posto delle relazioni umane. In fondo la raffigurazione di Venezia che la Radcliffe aveva derivato dai quadri, diventa a sua volta un'icona che influenzò tutto l'ottocento europeo²⁶.

3. *Emily e Venezia*

La discussione sullo statuto del pittoresco e del sublime nell'estetica della visione è stata spesso ripresa dal pensiero critico contemporaneo che ha indagato su tali categorie universali del gusto mettendo in rilievo, tra l'altro, i meccanismi psichici che fondano le teorie originarie e ne spiegano gli sviluppi. *The Picturesque* – sostiene David Punter –,

... represents the movement of enclosure, control, the road which moves securely and fittingly into the countryside... roughness subjected to symmetry, the ego's certainty about the world it can hold and manage. The Sublime represents the movement outward, the sudden rush of air which deflates the ego in the face of the avalanche, the pleasurable abandon of control²⁷.

Nella pittura di paesaggio della fine del settecento il bisogno di limitare la visione pittoresca entro i confini del mondo conoscibile induce spesso gli autori a riferirsi direttamente allo sguardo che l'osserva e che implicitamente lo delimita; così la figura dell'osservatore privilegiato, talvolta rappresentato direttamente all'interno del quadro, diviene il punto focale della intera scena.

²⁶ Per avere un'idea dell'influsso della Radcliffe nel periodo romantico basta leggere alcuni canti del *Childe Harold* di Byron in *Works*, ed. by J. MacGann, Oxford University Press, vol. 2: *I stood in Venice on the Bridge of Sighs/ A palace and a prison on each hand/ I saw from out the waves her structures rise/ As from the stroke of an enchanter's wand:/ A thousand years their cloudy wing expand/ Around me, and a dying glory smiles /O'er the far times, when many a subject land/ look'd to the wing'd Lion's marble piles/ Where Venice sate in state, thron'd on her hundred isles...*

²⁷ D. PUNTER, "The Picturesque and the Sublime: two worldscapes", in S. COPLEY and P. GARSIDE (eds.), *The Politics of the Picturesque*, Cambridge University Press, 1994, p. 226.

Anne Radcliffe non si sottrae a questa regola e al centro dei suoi scenari, – pittoreschi o sublimi –, colloca sempre personaggi che hanno la funzione di interpretare il messaggio visivo. Anche l'immagine di Venezia, così magistralmente descritta dalla romanziera, acquista un valore particolare, nell'assetto generale di *The Mysteries of Udolpho*, non appena ci accorgiamo che la visione della città è mediata dallo sguardo e dalle sensazioni di Emily, la protagonista della storia.

Venezia è per Emily di St. Aubert, una delle tappe più importanti del viaggio, – una sorta di Grand-Tour al femminile pieno di traversie e difficoltà –, che, dopo la morte dei genitori, dalla nativa Guascogna la porterà prima a Tolosa, dove risiede la zia divenuta sua tutrice, poi nel castello di Udolpho, dove vivrà prigioniera di Montoni, lo zio acquisito. Il confronto tra Emily e Venezia è, tuttavia, iniziato parecchio tempo prima dell'arrivo della ragazza nella città lagunare. Quando ancora conduceva una esistenza tranquilla e protetta a La Vallée, accanto ai genitori, la ragazza sente nominare Venezia dagli zii materni, i signori Quesnel che, divenuti proprietari del castello avito dei St. Aubert, hanno deciso di cambiare le linee del paesaggio circostante, piantando pioppi al posto di un grande noce secolare, per imitare lo scenario di una villa che un loro parente possiede nei pressi di Venezia.²⁸ Allo snobbismo dei Quesnel ricchi ed insensibili *parvenu* reagisce prontamente St. Aubert, che, da vero conoscitore delle leggi della botanica, sottolinea come il pioppo, esaltato dalle atmosfere e dagli scenari del Brenta non sia una pianta adatta per adornare il parco di un antico castello gotico.

La prima immagine che Emily ha di Venezia è, dunque, quella di un luogo che rientra nell'ambito delle conoscenze del padre e della visione provvidenziale che egli ha della natura, delle sue regole e delle sue bellezze. Più tardi, durante il viaggio in Italia, a Torino, dopo la pericolosa traversata delle Alpi, la ragazza sente parlare della città lagunare e della fastosità del suo carnevale in quanto un giovane violinista, che ha deli-

²⁸ «*I shall plant some Lombardy poplars among the clumps of chestnuts.... Mme Quesnel is partial to the poplar and tells me how much it adorns a villa of her uncle, not far from Venice...*». Cfr. *The Mysteries* (p. 13), a cui St. Aubert risponde «... *On the banks of the Brenta, indeed...where its spiry form is intermingled with the pine and the cypress and it plays over light and elegant porticoes and colonnades, it unquestionably adorns the scene...*» (ivi).

ziato i viaggiatori con la sua musica, conta di andarvi per far soldi:

the Carnival is just going to begin... they say... he... will get a world of money... and they say a'moiselle, we shall see no woods or hills or fields, at Venice, for that it is built in the very middle of the sea (p. 169).

Mentre la cameriera favoleggia di Venezia come di un mondo a parte, Emily rifiuta l'idea della bellezza collegata al profitto e si rifugia nelle certezze della filosofia paterna:

Emily could not forbear silently lamenting that he should be drawn from the innocence and beauty of the scenes, to the corrupt ones of that voluptuous city. (p.169)

Più tardi, in solitudine, rielabora questa idea in un componimento poetico in cui ella esorta il giovane musicista, attratto dalle ricchezze di Venezia, a far ritorno nelle sue vallate, fra gli amici di sempre. Pur se la storia è quella del giovane piemontese, il coinvolgimento emotivo della voce poetante, il suo insistere su raffigurazioni di una natura felice e incontaminata, – molto simile a quella di La Vallée –, in contrasto con la dissipazione veneziana, ci fanno capire che Emily, in realtà, sta cercando di convincere se stessa a rimanere fedele agli insegnamenti paterni perché si sente attratta dalla città lagunare, pur con tutto il suo carico di negatività²⁹.

Che Emily la cui *vivid fancy*, ci ha già avvertito il narratore, è animata dalla *ardent curiosity of youth*, nutra curiosità ed aspettative nei confronti di una città-mito come Venezia, è un fatto più che naturale, quasi obbligatorio nell'estetica radcliffiana della visione; più tardi, di fronte allo spettacolo multiforme che si sviluppa tra le calli ed i canali, la curiosità diventa stupore, meraviglia, incredulità: è una attrazione che, lentamente, si impossessa della vista, dell'udito, del pensiero di Emily: *the finest emotions of the soul were alone awake* (p. 175); nella progressiva identificazione con l'immagine sensuale della città,

²⁹ *Ab, merry swain, who laughed along the vales/ Why leave your cot, your woods and thymy gales,/ And friend belov'd for aught that wealth can bring?/... Venitian gold his untaught fancy hails!/...Away, Venitian gold-your charm is o'er/ And now his swift steps seek the lowland bow'rs/...Your cot, your woods, your thymy scented gales-/ And friends belov'd- more joy than wealth can bring. Cfr. The Mysteries, cit., p. 169.*

la ragazza ritrova emozioni che la legge paterna aveva sempre cercato di reprimere: la voce femminile che canta una canzone d'amore le fa rimpiangere la mancata unione con Valancour e se pure un coro dagli accenti religiosi le fa ricordare gli insegnamenti del padre, poi i canti, le danze, il corteo acqueo le fanno desiderare di *throw off the habit of mortality and plunge into the green wave to participate them* (p. 178).

È vero che la voce autoriale cerca di contrastare, come fa spesso, la propensione fantastica della ragazza con un ironico richiamo alla realtà:

She was recalled from her reverie to a mere mortal supper, and could not forbear smiling at the fancies she had indulged (p. 178)

ma, subito dopo, il narratore dà spazio alla lunga poesia in cui Emily si immagina nel ruolo di una *Sea Nymph*: trasformata in creatura acquatica, una sorta di Ariel femmina, ella scopre una vita gioiosa e libera in cui la sua femminilità ha pieni poteri: *I love to prove my charming power* dice la ninfa e cioè consolare con i canti l'amante melanconico, danzare sull'onda delle maree, giocare e poi riposare nelle profondità dei boschi marini, guidare ad un porto sicuro la barca sorpresa dalla tempesta e soprattutto, nonostante i divieti di Nettuno, ristorare i marinai sbalorditi dal naufragio. Così la visione pittoresca di Venezia si trasforma nell'esperienza del sublime, in cui Emily, ormai libera dalla autorità paterna, ritrova le pulsioni più intime della sua femminilità. In questa fantasia del potere femminile, – *an oppositional fantasy* sostiene Jaqueline Howard,

Radcliffe links Emily's romantic sensibility to freedom, assertiveness, and transgression of propriety, categories about which the narrator is in other places far more ambivalent³⁰.

Negli sviluppi successivi della storia, l'eredità di Venezia si rivelerà, per Emily, ambigua o duplice come il palazzo che Montoni possiede sul Canal Grande, in cui lo splendido salone centrale è contornato da stanze squallide e fatiscenti: nell'ambiente di una Venezia corrotta e senza scrupoli si giustificano le mire del Conte Morano che vuole sedurla per impossessarsi

³⁰ J. HOWARD, *Reading Gothic Fiction*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 138.

del suo patrimonio, o i costumi troppo liberi delle *Venetian ladies* ospiti a Udolpho, e, soprattutto l'autoritarismo imperioso del *villain*, Montoni che non esita a far prigioniera la ragazza per costringerla a cedergli i suoi beni; eppure senza l'esperienza di autoaffermazione, ispirata dalla visione della città lagunare, Emily non avrebbe potuto affrontare le prove di Udolpho, resistere alle persecuzioni di Montoni e poi, una volta libera, recuperare un Valancour indebolito dal vizio della sua vita parigina e ritrovare in La Vallée la residenza ideale della vita.

La doppia natura di Venezia è, alla fine, in sintonia con le ambivalenti proposte di un romanzo in cui Anne Radcliffe intende esplorare la linea di confine tra reale e surreale, pittorresco e sublime, razionalità ed esaltazione emotiva³¹.

ABSTRACT

Focusing on a definition of Radcliffe's female Gothic and her use of picturesque and sublime descriptions in keeping with Eighteenth century aesthetic categories, the essay examines the importance of the Venice scenes both for Radcliffe's canon and the context of *The Mysteries of Udolpho*.

KEY WORDS

Radcliffe. Gothic. Venice.

³¹ Le più recenti indagini critiche leggono le opere della Radcliffe come ingegnosi esempi di dialogismo testuale, secondo la bachtiniana teoria della eteroglossia. Cfr. ROBERT MILES, *The Great Enchantress*, Manchester University Press, 1995.

Paola Tonussi

ORCHESTRAZIONI WAGNERIANE NELLA *WASTE LAND*

De la Musique avant toute chose
VERLAINE, *Art Poétique*

La *Waste Land* usciva a Londra nel numero d'ottobre 1922 di "The Criterion". Nella celebre rivista letteraria, di cui Eliot era l'editore, il poemetto era stato immediatamente preceduto da due articoli di T. Sturge Moore: il primo riguardava gli usi letterari della leggenda di Tristano; il secondo segnalava l'opera di Wagner, come la versione moderna in assoluto più bella della storia¹.

Sarebbe stato Igor Stravinsky a ricordare l'amore di Eliot per la musica di Wagner, e come *Tristan* fosse "una delle esperienze più appassionate della sua vita"². Nelle sue *London Letters*, scritte l'anno precedente per "The Dial", proprio mentre stava lavorando alla *Waste Land*, Eliot sottolineava significativamente come, in particolare per l'organizzazione del materiale, l'opera wagneriana diventasse un "simbolo portante" del suo poema. Allo stesso tempo, recensendo *La festa della primavera* di Stravinsky, Eliot ne lodava la tentata fusione della modernità della musica con i rituali primitivi del balletto, quella fusione che anch'egli inseguiva nei propri versi, ponendo il mondo di Lil e del "giovannotto foruncoloso" (*WL* III, v. 231) accanto a quello del Re pescatore, dei cavalieri del Graal e delle fanciulle del Reno.

Eliot vedeva nel mito un mezzo potenziale per ordinare e investire di significato l'esperienza contemporanea: "... usare il mito", affermava dell'*Ulisse* di Joyce, "È semplicemente un modo per controllare e ordinare, dar forma e significato all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contem-

¹ "The Criterion", 1922, vol. I, n. 1; vol. II, n. 2.

² IGOR STRAVINSKY - ROBERT CRAFT, *Themes and Episodes*, New York 1966, p. 124.

poranea”³. Nell'epoca moderna tuttavia, l'omaggio all'*auctoritas* non stava più, come un tempo, nel seguire pedissequamente il maestro, quanto piuttosto nell'istituire un paragone, seppure al negativo: il talento individuale all'interno della tradizione.

D'altronde, proprio nella sua stessa costruzione, la *Waste Land* è essenzialmente e intimamente wagneriana: sotto gli occhi del lettore scorrono, infatti, citazioni bellissime da *Tristan*, un'apparizione delle ninfe del Reno quali figlie del Tamigi, e un parallelo implicito tra le città in fiamme di Eliot e *Götterdämmerung*. Ma sono soprattutto la tecnica del *Leitmotif*, nel dispiegarsi delle immagini e dei temi, e la qualità musicale del poema a renderlo, appunto, “wagneriano”: è poesia che dev'essere “ascoltata”, più che “letta”, poiché la musicalità (tratto distintivo del “modernismo” come corrente poetica e insieme sensibilità eccezionale in Eliot poeta) svolge un ruolo fondamentale, sia nell'orchestrazione delle immagini e dei simboli, sia nell'intero sistema del poema.

Il medesimo Eliot ha indicato il suo debito generale verso la musica, soprattutto per “il senso del ritmo e (...) della struttura”:

Penso che un poeta possa guadagnare molto dallo studio della musica: (...) so che un poema, o un brano di un poema, può tendere a realizzarsi subito come un ritmo particolare prima di raggiungere espressione in parole, e che quel ritmo può far nascere l'idea e l'immagine; (...) L'uso di temi ricorrenti è naturale alla poesia quanto alla musica. Vi sono possibilità in poesia che recano analogie con lo sviluppo di un tema da parte di diversi gruppi di strumenti⁴;

Nella mente del lettore, o “ascoltatore”, la “musica della poesia” coinvolge l'esperienza dei sensi per cadenze che invadono le zone più riposte della sensibilità, secondo quell'“aggressione sensoriale”, seppure qui fatta *sotto voce*, di cui Thomas Mann diceva a proposito di Wagner. Con la sua ricchezza sinfonica, la *Waste Land* raggiunge così le condizioni della musica, che essa di fatto evoca e, come la musica, sfugge più che resistere alla spiegazione, richiede di essere ascoltata piuttosto che studiata.

“La Musique rejoint le Vers pour former, depuis Wagner, la Poésie...”, aveva dichiarato in Francia Mallarmé⁵, poeta molto amato da Eliot, mentre in Inghilterra Arthur Symon, uno dei

³ T.S. ELIOT, *Ulysses, Order and Myth*, “The Dial”, 1923.

⁴ T.S. ELIOT, *The Music of Poetry*.

⁵ Mallarmé, *Divagations, Crise de vers*, Gallimard, Parigi 1796, p. 246.

maestri simbolisti e tra i wagneriani più accesi, enunciava: "... l'opera più completa del poeta dovrebbe essere quella che, nel suo compimento finale, diventa una musica perfetta." Un poema diventerebbe dunque "musica visibile"⁶.

Al pari dei *Four Quartets*, la struttura della *Waste Land* può essere audacemente

... vista come quella di un poema sinfonico in forma di sonata che usi i simboli principali come temi, e con una voce narrante intrecciata ad essa, in parte per fornire *leitmotifs* ([sic]) correlati ma dissonanti⁷.

Un primo impatto musicale con il significato del poemetto è innegabile. Nonostante la sensibilità musicale vi appaia distintamente moderna (comunque nuova in modo stupefacente nel 1922), l'importanza delle citazioni wagneriane è dimostrata anche dal fatto che Pound, il "miglior fabbro", non rimosse alcun materiale da Wagner (come da Shakespeare, "europeizzando" così il poema). Ci voleva davvero il suo genio, per distinguere l'essenziale trama musicale, celata sotto le stratificazioni di scrittura affidategli.

In *The Burial of the Dead* Eliot cita due momenti centrali da *Tristan*:

Frisch weht der Wind
Der Heimat zu
Mein Irisch Kind,
Wo weilest du?

E, più avanti:

Oed' und leer das Meer.

(*WL* I, vv. 31-34, 42; *Tristan und Isolde*, I, 1, vv. 5-8; III, 1, v. 1662)

Subito prima viene un verso minaccioso: "In una manciata di polvere vi mostrerò la paura" (*WL* I, v. 29).

Eliot sembra usare le citazioni wagneriane, e shakespeariane, per intensificare e ampliare le proprie immagini per cui, esattamente in senso musicale, le citazioni porterebbero ad uno sviluppo delle immagini.

⁶ A. SYMONS, *The Symbolist Movement in Literature*, Heinemann, Londra 1899, p. 125.

⁷ PAUL CHANCELLOR, *The Music of The Waste Land*, in "Comparative Literature Studies", 1971, pp. 21-32.

Dopo la voce del marinaio è la ragazza dei giacinti a parlare, e infine qualcun altro, forse il suo ragazzo, il quale rimane nell'ombra, rievoca il passato:

“Un anno fa mi donasti giacinti per la prima volta;
 “Mi chiamarono la ragazza dei giacinti.”
 – Eppure quando tornammo, tardi, dal giardino dei giacinti,
 Tu con le braccia cariche, e con i capelli madidi, io non potevo
 Parlare, e mi si annebbiavano gli occhi, non ero
 Né vivo né morto, e non sapevo nulla,
 Mentre guardavo nel cuore della luce, il silenzio.

(I, vv. 35-41)

Lo splendido passo da *Tristan* è in grado di suscitare nella mente del lettore la musica stessa e, proprio per rafforzare il procedimento, il poeta lasciava i frammenti nella lingua originale. Questi contribuiscono ad infondere senso lirico all'episodio, incastonato com'è tra l'attesa violenta d'amore sullo sfondo della paura e la disperazione e la desolazione finali.

Nella stesura, Eliot commetteva nondimeno una svista rivelatrice: iniziava, infatti, citando il terzo e quarto verso di Wagner, tornava quindi al primo, ma confondendo “weht” con “schwebt”. Si dimostrava, tra l'altro, buon conoscitore del tedesco, perché il senso continuava comunque, ma chiaramente secondo l'errore di chi citava a memoria, ad orecchio, riproducendo la melodia e non leggendo il testo. Chiunque conosca *Tristan*, non può non sentirne la musica, mentre legge il libretto. E, forse, questa è davvero la chiave anche per accostarsi alla *Waste Land*.

La canzone del marinaio rivolta ad Isolde è intimamente associata al mare e al vento, ma con un tono d'avvertimento e persino di minaccia. Il “vento fresco” che spinge la nave pare connesso all'aria “Che entrava fresca dalla finestra” (*WL* II, v. 90) nel *boudoir* claustrofobico di Belladonna. Udendo la canzone, Isolde scatena un'ira violenta: si sente sola, tradita; le sembra che qualcuno l'insulti; la nave fa rotta verso una terra e un uomo che lei non vuole conoscere; preferirebbe naufragare piuttosto che arrivare a destinazione; il mare è, come lei, in subbuglio. Quando il canto è ripetuto, all'inizio della seconda scena, Isolde appare indifferente, non reagisce.

La canzone del marinaio evoca l'intero dramma, annuncia la pozione d'amore e l'appassionato desiderio erotico, e allo stesso tempo anticipa la tragedia venuta dal mare, il dolore portato

dalla nave fatale. L'amaro tono beffardo non fa che prolungare la paura già emersa in Isolde, nella ragazza dei giacinti, nella voce che racconta, e l'intromissione del marinaio sembra minare e rendere precario sin dall'inizio l'amore assoluto e romantico. All'amore è negata possibilità di realizzazione, perché Isolde è promessa ad un altro. Nella terra desolata, esso è sempre destinato al fallimento.

Una delle fonti di Wagner (una versione moderna del poema di Gottfried von Strassburg) gioca, infatti, sul triplice significato della parola "*lamier*", ovvero "amore", "amaro", "mare". Il brano di Eliot rende evidente il terrore che afferra gli esseri nel momento dell'estasi d'amore, quando l'amore stesso pare sollevarsi di là dal suo oggetto e per un istante è come trattenuto in una pace fuori dal tempo e dallo spazio.

"Mi chiamarono la ragazza dei giacinti", mormora la voce. Un tempo, ora probabilmente non più. Le citazioni wagneriane fungono quali cornici e allusioni ai versi.

Il movimento del terrore non ha però dimenticato del tutto bagliori di splendore, malgrado la sensazione dell'abisso perennemente e implacabilmente aperto, e il rimpianto per una domanda non fatta, che si teme di porre e che non verrà mai più posta: essa non ha forse risposta, o è meglio non conoscerla. Colui che sta accanto alla ragazza è distratto, non pensa a lei, né alla sua bellezza, né ancora alle sue braccia, una volte cariche di fiori.

L'ultimo verso dell'episodio è pronunciato dal pastore, sulla melodia lunga del corno, che apre il terzo atto dell'opera di Wagner: il corno inglese e le terze e quarte vuote accrescono la desolazione della scena, il mare vuoto e morto. *Oed' und leer das Meer*, la voce del pastore risveglia Tristano morente e non descrive semplicemente la sua prostrazione, e il desiderio straziante per Isolde: immensamente nostalgico e triste come un'aria antica, il motivo lo richiama, fatalmente seppure per poco, alla vita. Isolde non può più salvarlo e reca in realtà la loro mutua morte e l'estasi commossa del *Liebestod*.

Con la voce che affiora dalle profondità di memorie misteriose, istanti di piena stasi emotiva, i versi eliotiani sono così bloccati tra evocazioni musicali dell'amore mistico e assoluto. Tra queste, vi è lo splendido secondo atto della notte d'amore, la voce astrale di Brangania che cala dagli spalti, la scena di caccia, le fanfare, il mare ancora.

Tristano che ascolta la Luce, il silenzio supremo che segue

anche la *höchste Lust*, la “suprema delizia” (III, 2344), l'estasi d'amore e di morte di Isolde, riverberano sulla voce che conclude “mentre guardavo nel cuore della luce, il silenzio”.

Eliot chiude però il cerchio delle citazioni non appena le ha fatte affiorare. I suoi amanti non raggiungono mai quest'intensità e, anche quando vi si avvicinano, mancano il momento. L'azione in *Tristan* non è “esterna” ma “interiore”, “emotiva” (bene lo definiva Suarès “un grido in tre atti”⁸): citando *Tristan*, il poeta del novecento tenta di comunicare un'esperienza che supera la capacità umana di esprimerla, per la quale è necessario il linguaggio della musica.

Ma già si abbandona il mare aperto, si entra nella soffocante stanza chiusa della “clairvoyante” (*WL* I, v. 43), Madame Sosostriis.

In *The Fire Sermon* non contempliamo più la distesa azzurra del mare, ma “il fiume”: i fiumi della vita, l'Avon e il Tamigi di Shakespeare o di Spencer, e il Reno dell'*Anello*, si fondono e fluiscono. Eliot si appresta ad operare la fusione dei mondi metaforici di Shakespeare e di Wagner.

Le ninfe però sono fuggite. Si sono ridotte a figlie del fiume.

Il brano, “Questa musica che scivola presso di me sull'acque” (*WL* II, v. 257), ha inizio e non cessa sino alla fine, seguendo il movimento lirico avviato, che non è più il desiderio terribile d'amore di Tristano e Isolde e nemmeno il giocoso richiamo erotico delle fanciulle dorate del Reno, le quali intendono sedurre il nano.

Il canto della seduzione inizia in Eliot quando questa è già avvenuta, dopo l'atto d'amore, o indifferenza, o violenza, cui ha assistito Tiresia al chiudersi dell'“ora violetta” (III, v. 220) su Londra. L'amore nella *Terra desolata* non dà frutto né gioia: esso semplicemente e prosaicamente succede, al pari di ogni altra cosa. L'emozione e la poesia non lo circondano più. Anche Elizabeth e Leicester scambiano solo un amoreggiare sterile.

Al termine dell'*Oro del Reno* ascoltiamo il grido lacerante delle ninfe per l'anello, l'oro perduto. Nella *Waste Land* il tesoro sottratto alle ninfe, ricordo riverberante di “Ciò che poteva essere” (*Four Quartets* I, I, v. 6) viene rubato con la

⁸ Cit. in L. DAURIAC, *Le musicien-poète Richard Wagner*, Parigi 1908, p. 294.

loro purezza: le ninfe lanciano il loro canto dalle profondità primigenie del fiume, anch'esso però sterile, perché la gioia sorridente della seduzione è andata perduta. Il mondo poetico di Shakespeare, rivissuto per poco da Wagner, è definitivamente negato all'uomo moderno.

Eliot crea così un poema dentro il poema, incantando il lettore con la potenza lirica della poesia. La lingua risponde al tentativo di definire la vita in termini elementari, laddove il potere della musica dice, infine, ciò che le parole saprebbero dire solo in maniera insufficiente:

Weialala leia
Wallala leialala

(*Götterdämmerung*, III, 1478-9, 1623-4)

Nel poema di Eliot l'elemento dell'acqua significa la salvezza: i momenti di estasi, anche se mancata, sono spesso associati all'acqua e all'umidità. La ragazza dei giacinti ha i capelli bagnati, e umidi sono anche i fiori raccolti in giardino. L'acqua dà la vita. Ma nel Tamigi è anche sporca, marcia, portatrice di morte.

Ascoltando le none dominanti delle fanciulle del Reno per la perdita dell'oro

Siamo trasportati lungo il lento ingrossare e turbinare del Reno stesso. (...) Come Ulisse legato all'albero della nave, udiamo il canto delle sirene, che è il più affascinante del mondo, ma dalla relativa sicurezza del ruolo distaccato di pubblico. Tale è il vantaggio di un'esperienza artistica; attraversiamo l'intera gamma delle emozioni umane, ma non come partecipanti veri. Impariamo dall'esperienza senza pagare il caro prezzo che la lezione potrebbe costarci in un incontro diretto⁹.

L'unità della *Waste Land* si deve in parte alle ripetizioni e variazioni, tipiche dell'impasto orchestrale wagneriano, e in parte all'attingere continuo al mito della nascita, della morte e della rinascita. Scomparsi i personaggi, scomparsi il tempo e lo spazio, la soluzione è altrove, e alla fine attendiamo solo che cada la pioggia.

La chiusa è, tuttavia, più oscura ancora dell'*incipit*: non ci stiamo muovendo in cerchio, quanto piuttosto lungo una spirale. Non vi è una rivelazione finale, ma solo la verità sconsolata

⁹ Robert DONINGTON, *Wagner's "Ring" and its Symbols: the Music and the Myth*, St. Martin's, New York and Londra 1963, pp. 232-33.

sulla condizione umana, il crollo delle illusioni, l'impossibilità di raggiungere la soddisfazione, l'abisso e il vuoto del vivere.

Questo è ciò che la *Waste Land* ha cercato di registrare. La ragazza dei giacinti, le ninfe del Reno, gli altri personaggi nel poema, tutti hanno subito la stessa perdita essenziale, ovvero la desolazione dolorosa, che è al cuore della *Waste Land* e di cui la *Waste Land* è un simbolo.

Questo è ciò che Tiresia, "benché cieco" può "vedere" (WL III, vv. 218, 219).

Bibliografia

- T.S. ELIOT, *The Waste Land*.
 — *The Music of Poetry*, Jackson, Glasgow 1942.
 — *Tradition and the Individual Talent*.
 WAGNER, *Das Rheingold, Götterdämmerung, Tristan und Isolde*.
 IGOR STRAVINSKY e ROBERT CRAFT, *Themes and Episodes*, New York 1966.
 A. JONATHAN ATE, *Berlioz in The Waste Land (and Tristan beside it)?*, in "Notes and Queries", agosto 1983.
 PAUL CHANCELLOR, *The Music of The Waste Land*, in "Comparative Literature Studies", 1971.
 HUGH KENNER, *The Invisible Poet: T.S. Eliot*, Allen, Londra 1960.
 ROBERT DONINGTON, *Wagner's "Ring" and its Symbols: the Music and the Myth*, St. Martin's, New York e Londra 1963.
 BERNARD HARRIS, *This Music crept by me: Shakespeare and Wagner*, in A.D. OODY(ed.), *The Waste Land in Different Voices*, Arnold, Londra 1974.
 ERNEST NEWMAN, *The Wagner Operas*, Knopf, New York 1981.
 HELEN WILLIAMS, *T.S. Eliot: The Waste Land*, Arnold, Londra 1968.
 ELLIOTT ZUCKERMANN, *The First Hundred Years of Wagner's Tristan*, Columbia, New York and London 1964.
 HELEN GARDNER, *The Art of T.S. Eliot*, Faber & Faber, London and Boston 1942.
 F.R. LEAVIS, *New Bearings in English Poetry*, Chatto & Windus, London 1932.

ABSTRACT

The influence and the relevance of Wagner's operas in the shaping of the *Waste Land* is viewed, both as far as themes and contents are regarded. The article suggests an analogy between the *Waste Land* structure and the musical composition of a symphonic poem, considering Eliot's chief symbols as its main themes.

KEY WORDS

Waste Land. T.S. Eliot. R. Wagner.

Novella Turrin

THE ACCENT OF THE WEST MIDLANDS

1. INTRODUCTION

1.1 *English accents*

British English is a language of accents. This apparently plain statement actually reveals what is often forgotten or dismissed in current general descriptions of British English. The average learner of the language has been usually exposed to only one variety of it, i.e. what will be labelled from now onwards «neutral accent» or «(current) RP». This pronunciation system is everywhere adopted in the English-speaking world and elsewhere as a reference accent for native speakers as well as for learners of the language. Yet the accent taken as a model is actually one of the many accents spoken in Great Britain, differing from the others in having gradually gained social prestige as well as being used as a standard in the country. This notwithstanding, RP is not the system of pronunciation a foreigner is most likely to hear in Britain, its use being confined to only a small proportion of speakers (about three per cent of the whole population, according to A. Hughes and P. Trudgill (1996) and no more than about ten per cent according to J.C. Wells (1982).

1.2 *Does accent matter?*

To what extent does accent matter nowadays in Britain? This is one of the possible issues that sociolinguistics applied to the study of British local accents can successfully investigate.

When asked to comment on accent differences in his/her country, region or local area, any native speaker of any lan-

guage can generally give some satisfactory – though impressionistic – description. This implies that accent really matters at least in that it enables a listener to locate more or less precisely the geographical origin of his/her interlocutor. In England, accent can do more than that: it can also spot the social background and education of any speaker of the language. Since in England accents are related not only to geographical origin, but also to social evaluation (RP being generally accepted as the non-localizable, upper class and upper-middle class pronunciation system), they seem to play a relevant role in the overall system of social relations, their defining characteristics being exploited for puns and often leading to misunderstandings.

In describing British accents, some words, which focus their salient features, are commonly used. They include terms such as «burr» indicating a type of regional speech in which *r* sounds are pronounced more noticeably than in the neutral accent (e.g. in Irish accents); «lilt» referring to a way of speaking in which the voice rises and falls in a musical way (once again particularly used to describe Irish, as well as Welsh accents); and «twang» meaning a nasal voice quality. Aesthetic criteria are often associated with specific accents; urban accents are considered to be ugly and harsh as opposed to what are perceived as charming countryside accents. It is possible to explain such widespread aesthetic judgements in terms of phonæsthetics, i.e. the study of the expressive properties of sound. In this respect northern English speech generally sounds like consonantal and harsh to most native speakers, while southern or Irish accents, which are slower in tempo, are perceived as being harmonious. However, the social perspective once again plays an important role in accent evaluation since northern urban accents are generally subject to social prejudice, being often associated with the industrial working-class.

1.3 *The scope of the present paper*

The present paper is concerned with the phonetic description of the accent of the West Midlands. The aim is a descriptive one, and involves the analysis and illustration of the phonetic features which are typical of this area in the linguistic North of England. The reference accent is here considered RP (Received Pronunciation); all the regional speech characteristics which are outlined are compared to the RP pronunciation sys-

tem. Since the main purpose of the project is to make an account of the current West Midland speech, no previous theoretical standpoint has been chosen as a basis for discussion. This implies that the analysis has been carried out, as it were, from the bottom up, namely starting from the rough data (the recordings of regional speech samples) and then extracting from them the main pronunciation characteristics. The resulting report is meant to constitute a general survey of the West Midland accent. Finer and finer analyses may be offered on this topic, since it is possible to investigate subtle differences between accents belonging to neighbouring localities. This kind of detailed research, however, is beyond the scope of the present paper.

1.4 Coding English sounds

The phonetic alphabet which is used in this work is the International Phonetic Association's alphabet (*IPA*) in its expanded version *canIPA* (1997). The standard *IPA* alphabet is the most widely used set of phonetic symbols and the version *canIPA* (1997) is an implementation of it, containing much more information and being much more accurate in phonetic detail. Writers on English phonetics have variously used different symbols to represent the same phonemes causing sometimes confusion to the readers. *canIPA*, too, in supplementing the original *IPA* version, sometimes modifies the notation of already existing symbols and especially adds new ones so as to code all sounds with great precision on the basis of their articulation.

As far as English phonetics is concerned, it is worth listing some of the conventions which have been changed by the version *canIPA* (1997). The phoneme which is usually notated as /i:/ becomes /ii/ in the system of phonetic notation used in the present work; the same modification affects the vowel /u:/, which becomes a diphthongal /uu/. Further innovations include the choice of the symbol /ɛ/ for what is often written as /e/. The notation of English diphthongs has also been subject to change; the sound that is mainly transcribed as /eɪ/ is changed into /ɛi/; /aɪ/ into /ae/; /aʊ/ into /ao/; /ɔɪ/ into /ɔe/ and what is variously indicated as /əʊ/, /ou/ here becomes /ou/.

Some diaphonemic symbols are also used in the notation system in question. They indicate by a single symbol the possible variants – used either in the same accent or in different

reference accents – of the phoneme they represent. In other words, the diaphoneme /ɪ/ represents the British English phoneme /i/ and the American English /ə/, which are both used in the same context (e.g. in the suffixes *-ed*, *-es*, *-est*, *-less*). The same principle applies to the diaphonemes /æ·/, /ɒ·/, /j/, /h/, /ɹ/ (the latter indicating non-prevocalic *r*, which has no contoidal realization in non-rhotic accents and a contoidal realization in rhotic ones).

A narrow phonetic transcription is used in order to achieve the maximum precision in the description of English sounds. I have introduced a relevant number of symbols representing the allophones of the English phonemes which are typically found in the West Midlands. Detailed phono-tonetic diagrams (Fig. 1) describe the typical vowel phonemes and intonation patterns of both RP and the West Midland accent. Vowels and diphthongs are located in the vowel quadrilaterals, – four-sided diagrams in which vowels are classified according to their tongue height and their frontness or backness. Another parameter of vowel quality which has a bearing on vowel classification is lip-rounding¹; on the basis of the presence or absence of this factor, vowels have been located in two separate quadrilaterals. In addition, a complete list of all the phonetic symbols and signs appearing in this paper is given before the references.

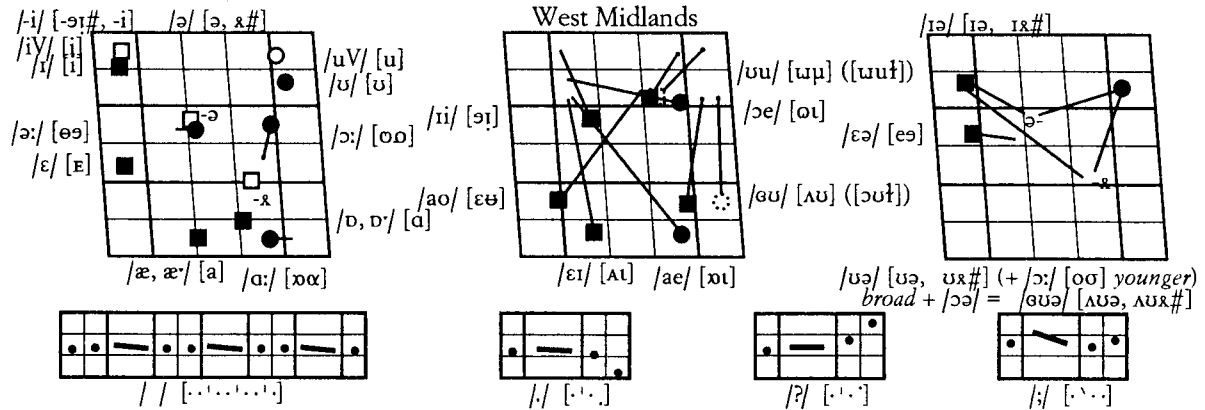
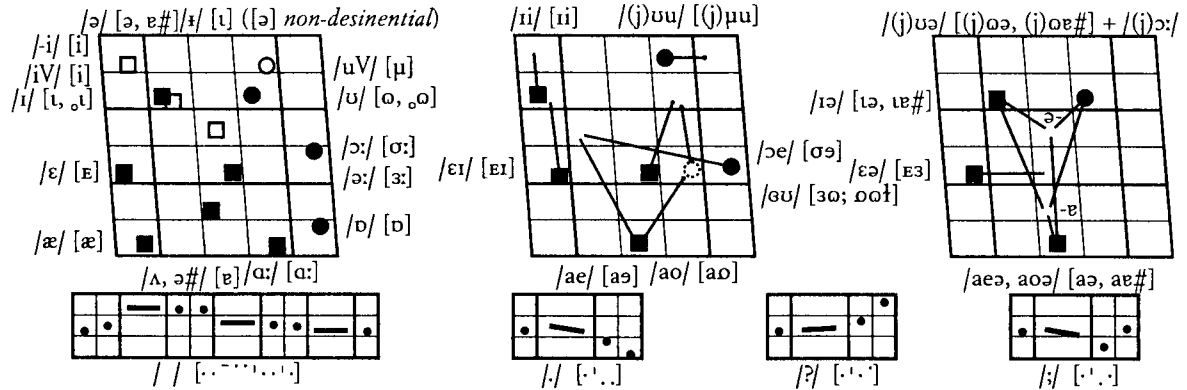
1.5 *The linguistic North of England*

The West Midland accent is one among the many types of regional speech making up the variant that I call Northern English. The linguistic North includes what is normally considered the geographical North of England, from the Scottish border to a line from the Mersey to the Humber including also most of the Midlands. The linguistic North begins from the Severn-Wash line and stretches northwards as far as the Scottish border. Northern English is thus one of the main varieties one is likely to hear in England, since its speakers constitute a high percentage of the overall number of English native speakers.

From a linguistic point of view, the population of England is about equally divided between the north and the south. If we exclude the

¹ Rounded vowels are produced with a particular articulatory setting: the corners of the lips are brought towards each other and the lips pushed slightly forward.

“Neutral” modern British accent (present-day “RP”)



small number of RP speakers (who are scattered throughout the whole country), about half of the English speak with some degree of northern accent. (Wells, 1982: 349).

As it covers a wide area of the country Northern English is not a homogeneous pronunciation system but rather consists of a range of local accents, each having its own identifying features. Nevertheless, a common pattern underlying the various phonetic characteristics can easily be recognized; a set of shared features indeed enables us to define a particular accent as northern and to distinguish it from southern or Scottish accents.

The main phonetic trait identifying northern speech is the lack of the RP distinction between the phonemes /ʊ/ and /ʌ/, so that the first is used in two lexical sets, in words like *put*, *look* but also in e.g. *but*, *shut*. In the North, indeed, the short vowel inventory lacks the phoneme /ʌ/ and is consequently reduced to a five-term system (/ɪ/, /ɛ/, /æ/, /ɒ/, /ʊ/). The other noticeable northern feature is the use of /æ/ (instead of RP /ɑ:/) in a particular set of words with a following voiceless constrictive or a nasal plus consonant. Words such as *path*, *bath*, *past*, *after*, *ant*, *dance*, *glass*, *example* are generally effective indicators of a speaker's northern origin if pronounced with the phoneme /æ/, realized as [a]. There are further characteristics which are typical of northern accents in general, such as the use of more open qualities (compared to RP) for short vowels and the frequent monophthongal realizations of the diphthongs /eɪ/ and /əʊ/, as in *day* and *road*. Moreover, every large conurbation of the North has a number of idiosyncratic features and the cities of Newcastle-upon-Tyne, Liverpool, Manchester and Birmingham are all identified by their own speech.

The southernmost region in the linguistic North of England is covered by the Midlands, the industrial belt stretching from Cheshire through Staffordshire, Derbyshire, Nottinghamshire, Lincolnshire, West Midlands, Warwickshire, Leicestershire and the northern part of Northamptonshire. The most prominent cities in the region are Stoke-on Trent, Derby, Birmingham, Coventry, Stratford-upon-Avon, Nottingham, Leicester and Lincoln. Obviously, the typically northern pronunciation features are likely to undergo a number of slight changes in the Midlands since this region borders on the geographical and linguistic South. Within the Midlands further subdivisions can be made on the basis of the variation in phonetic and/or phone-

mic characteristics, thus identifying four accent areas. The north-west Midlands area focuses on the cities of Stoke-on-Trent and Derby; the central Midlands include Nottingham and Leicester; the east Midlands' main centres are Lincoln and Grantham and the West Midlands' prominent cities are Birmingham and Coventry.

As mentioned above, northern urban accents are often considered to be harsh, flat or simply unpleasant, the widespread social stereotypes playing a part in this judgement. The distinctive speech used in the main northern cities is particularly liable to such criticism and much social prejudice is attached to the varieties of English spoken in Newcastle, Liverpool and especially Birmingham. Some other accents, though differing in many respects from RP, are generally rated highly; that is the case for instance of Highland Scots and the West Country speech, which are probably associated to a rural and slower life-style in charming environments. Conversely, one is likely to hear people talking about «Geordies» «Scouses» Mancunians and «Brummies» (respectively the native speakers of Tyne & Wear, Liverpool, Manchester and Birmingham) as easily identifiable speakers.

At the bottom of the hierarchy of accents is Birmingham speech, which is often used for the villains – the «baddies» – in contemporary British TV fiction. This accent is disfavoured for a number of reasons, some of them arbitrary (like perceived associations with an industrial conurbation rather than the charming countryside) and some relating to the lack of a strong literary tradition in this regional variety of English. At another level, speakers of the most disparaged accents are highly rated when compassion, good humour and sociability are at issue. In such contexts, non-standard speech is likely to be more serviceable to the speaker than RP.

2. THE PHONETIC SYSTEM

2.1 *General features*

The West Midland accent area covers a densely populated region of England and includes Britain's second city, Birmingham. Like all large conurbations, the city has developed its own idiosyncratic accent features, which are easily recognizable

by every Briton. Birmingham is affectionately known as «Brum» and its accent and people as «Brummie» and «Brummies». The broad Birmingham accent is still generally regarded as one of the most socially marginalizing ways of talking along with Scouse, Cockney and – in Scotland – the Glasgow accent.

The West Midland linguistic area actually extends far beyond Birmingham, covering the whole West Midlands county as well as parts of south Staffordshire, west Leicestershire, Warwickshire, the eastern parts of Hereford and Worcester county, a southern patch of Northamptonshire and the northernmost areas of Gloucestershire and Oxfordshire. Places such as Walsall and Wolverhampton, Coventry, Rugby, Banbury and the medieval towns of Warwick and Stratford-upon-Avon share the same general accent features.

Nevertheless the southern part of this area (approximately south of Coventry) differs in many respects from the rest of the region in showing less marked accent features as well as in using «southern» forms. This slightly dissimilar phonetic system is consistently described in this paper along with the main West Midland variants. It is indeed typical of a zone which might be considered as a southern sub-area within the wide West Midland linguistic region. Likewise, the country area around Wolverhampton and Dudley, known as Black Country, has a distinctive speech, retaining most dialect features which have disappeared from the rest of the Midlands.

One of the main phonological traits identifying the West Midland broad accent is the diphthong shift which is characteristic of Birmingham and is also found in some southern accents such as Cockney, which is widespread in London and the surrounding areas, Essex and Hampshire. Nevertheless, the middle class in the city usually speaks RP or a sort of regional variant of it which may be called «near RP».

In spite of the many southern-like traits this accent retains such salient northern features as the use of the same phoneme /ʊ/ [ʊ] for both *put* and *but* and /æ/ [a] in words such as *bath*. A detailed representation of the West Midland phonetic and prosodic features is shown in the phono-tonetic diagrams on Fig. 1, where a comparison is made with the RP standard.

The West Midland accent is spoken in one of the more densely populated areas of England and in Britain's second city (Birmingham and its adjacent suburbs have a population of approximately one million). Its distinctive traits are generally

known to most Britons who make it the target of a widespread social stigma often associating it with the low urban industrial classes. The Warwickshire region, on the other hand, is interesting in that in its territory many accents come together, thus constituting a kind of transitional zone between the linguistic North and the South.

2.2 Monophthongs

/ɪ/ This phoneme is realized as [iː]. E.g. *this, think, give, win, live, sit, fill, rid, lift* etc. This front realization is found nowhere else in the North and is typical of the West Midlands. In a less broad accent, however, the lower type [ɪ] is more common. The same variant is found in RP and the southern sub-area within the West Midlands, which has some characteristics of its own, its accent being less marked as well as more southern-like.

/-i/ The morpheme-final vowel in words such as *happy, sorry, anyone, very*, is typically realized as [-əɪ̯, -i]. When the phoneme is in sentence-final position, indeed, a diphthongal realization [-əɪ̯] is common. A widespread variant is [-i] in all environments; this form is found in a less broad speech as well as in the current RP, in which [-i] has replaced the traditional [ɪ] in such final unstressed positions.

/iV/ When unstressed /i/ precedes a vowel, it is realized as [i] (e.g. *variation, glorious, situation*), as in the present-day neutral accent.

/ɪ/ This diaphoneme, which is present in the suffixes *-ed, -es, -est, -less* is pronounced [i ~ ɪ] (e.g. *wanted, horses, highest*). In RP, the most common phone is [ɪ], but [ə] tends to be used in non-final unstressed syllables, especially by younger speakers, who are most likely to adopt this new RP trend. E.g. *quality* /'kwɒləti/, *angrily, easily, positive, chocolate, possible, problem, system, useless*. The phone [ə] is also common in the prefix *be-* in certain words such as *believe, belong, behind, behave*, though [ɪ] remains predominant in *begin, between, become*.

/ɛ/ This phoneme is realized as [ɛ]. E.g. *then, get, yes, head, Thames, many*. Less broad West Midland speech has a lower variant, [ɛː]. The RP phone is [ɛ]. It is higher than those used in northern accents, which generally tend to have lower qualities for short vowels as compared to RP realizations.

/æ/ This vowel is pronounced as [a̟]. E.g. *bat, cat, plaid, marry*. The West Midland accent is therefore basically northern in that it has a central realization for /æ/. The southern sub-area has a fronter variant, [A], which is more similar to that of the linguistic South. In the most typical Brummie, words such as *hand* and *man*, which normally have /æ/, traditionally have /ɒ/. As will be shown below, the broad realization of /ɒ/ is [ɑ], so that the two words above sound respectively like [hʌnd], [mʌn]. In the neutral accent this monophthong is pronounced as [æ]. However, it is currently undergoing a realizational change whereby it tends to be lowered and is frequently heard with a quality approaching [a].

/æ/ The diaphoneme /æ/ represents the two possible realizations of /æ/ – either /ɑ:/ or /æ/ – in a particular set of words, most of them containing a voiceless constrictive, e.g. *bath, path, glass, dance, glass, ask, last, pass, past, branch, aunt, advance, after* etc. While in American English this diaphoneme is realized as /æ/ [æ], in the British neutral accent it is a long monophthong /ɑ:/, realized as [ɑ:]. The accents of Northern England use the phoneme /æ/ and generally realize it with the central phone [a]. The marked West Midland speech follows the same pattern and has the phone [a̟]. This typically northern characteristic is actually shared by the West Midlands only to a certain extent. Birmingham indeed has *aunt* /ɑ:nt/ [ˈxɑnt] but *last* /lɑ:st/ [ˈlɑst]. This is due to the fact that the isogloss for the phonetically short vowel in *aunt* runs to the north of the one for *last* and Birmingham lies between these two lines. In the southern region within the West Midlands, indeed, both *aunt* and *last* (and the other words in the group above) may have /ɑ:/ [ɑ:], since this region lies entirely to the south of the two isoglosses. Fluctuation in the pronunciation of these words is however very common. Some informants indeed realize *bath* as /bɑ:θ/ [ˈbɒɑθ], but *path* as /pæθ/ [ˈphaθ]. Variation is even possible in the same word, which may either be realized with /æ/ or /ɑ:/ by the same informant.

/ɒ/ This phoneme typically has an unrounded realization, [ɑ̟], thus undergoing a slight variation as compared with the usually standard [ɒ] form which is found in most English accents. A similar unrounded phone is used in the South West of England as well as in General American. E.g. *hot, pot, dog, want*. In the southern part of the West Midlands, the rounded forms [ɒ̟] and [ɔ] are more common.

/ɒ/ The diaphoneme /ɒ/ marks the distinction between the American and British pronunciations of words such as *cloth*, *long*, *soft*, *cross*, *across*, *tomorrow*, *cough*, *long*, having /ɔ:/ [ɔ:] in General American and a short /ɒ/ [ɒ] in RP. This modification largely affects words having a voiceless constrictive or a nasal following the phoneme. In the West Midlands the diaphoneme /ɒ/ is realized as a short /ɒ/ [ɑ̃] as well. E.g. *long*, *cloth*, *cough*, *cross*, *Boston*, *across*, *soft*, *tomorrow*, *off* etc. In the southern sub-area /ɒ/ [ə̃] may be similarly used in this set of words, with a possible [ɔ] variant. However, there is also a strikingly different type, which is typical of the West Midlands southern area, whereby the diaphoneme /ɒ/ becomes /ɔ:/ [oɔ] mainly in words with a following voiceless constrictive (e.g. *off*, *cloth*, *soft* etc.). As mentioned above, the same applies e.g. to the General American accent, in which /ɒ/ takes the form /ɔ:/. Yet the set of words in which /ɔ:/ for /ɒ/ is found is larger in General American than in the Midland area under question, since it also involves words in which the vowel is followed by a nasal (e.g. *long*).

/ʊ/ This phoneme is typically realized as [ʊ]. E.g. *book*, *look*, *put*, *cushion*, *butcher*, *woman*, *would*. This realization is backer than the one found in the neighbouring central Midlands and the rest of the Midlands as well as in RP ([ɔ]). However, it is typical of broad West Midland speech and is not common in the southern sub-area. In this latter, an unrounded pronunciation, [u], is prevalent, and a rounded form [ɔ] is also present as a variant.

/uV/ When unstressed /u/ is followed by a vowel, as in *duet*, *situation*, *influential* it has a high and back realization: [u]. The phone used in the neutral accent is slightly fronter, [ɪ].

/ʌ/ As mentioned above, the West Midland area is to be located in the linguistic North since its accent displays some typically northern traits such as the absence of the phoneme /ʌ/. In Brummie and in the most representative speech this phoneme – which in RP is realized as [ɛ] – is replaced by /ʊ/ [ʊ]. E.g. *but*, *cup*, *done*, *London*, *mother*, *country*, *blood*, *does*, *southern*, *enough* etc. Nevertheless, within this wide Midland region, the use of /ʊ/ [ʊ] for /ʌ/ may be variable, depending on the speakers' social class and linguistic awareness as well as the degree of formality required by the situation. As a general rule, the southern parts of this area tend to use /ʊ/ [u, ɔ] for /ʌ/

less consistently. On the other hand, they may even have the phoneme /ʌ/ in their phonemic inventory, and realize it as [ʊ], though unsystematically. This is easily explained by the linguistic nature of this southern region, where many isoglosses meet, creating a sort of transitional area between the North and the South. The word *one* has a different vowel phoneme as compared with the neutral accent and most regional variants, in which it is /ʌ/. As in Stoke-on-Trent, Manchester, Liverpool and Sheffield, *one* is /wɒn/. In the West Midlands, its typical realization is [ɜwʌn].

/ə/ This unstressed vowel has a realization [ə] as in *above, affect, a man, the man*, while it is pronounced [ɚ] when in sentence-final position, e.g. *letter, doctor, colour, mother, waiter, sofa*. In the latter case, there may also be a frequent variant slightly lower in quality: [-ʌ#]. Received Pronunciation uses the phone [ə] also in the sequences /əɪ+z-d#/, e.g. *farmers, gingered*.

2.2.2 Long monophthongs

/ɑ:/ This long monophthong has a diphthongal realization in the most typical West Midland accent, having a peculiar rounded starting point: [ɔ̃ɑ]. A less broad variant is the monophthong [ɑ:], which is similar to the neutral realization [ɑ:]. E.g. *car, hard, half, heart, clerk* etc.

/ə:/ This phoneme is typically realized as a narrow diphthong, having a rounded starting point: [əə]. E.g. *fur, word, her, girl, work, earth, shirt* etc. A less marked variant is the monophthong [ə:] or, in fewer cases, one of a central type [ɜ:]. The phone used in the standard accent is lower in quality, [ɜ:]. This sound also realizes the English hesitation pause, which is often written as *er* in the spelling form. The neutral accent has a phone which is in the region of [ɜ(:)] or [ə(:)]. Other regional accents, e.g. Liverpool and Birmingham, have different qualities. Scouse – the accent of Liverpool – uses a lower phone of the type [ɛ(:)ɹ ~ ɛ(:)ɹ]. Brummie, on the other hand, has a likewise front realization, but the phone is higher than in Liverpool: [e(:)]. Both, however, are audibly distinguishable from the RP form.

/ɔ:/ The most common realization of this phoneme is a diphthong [oɔ], having an unusually high starting point. E.g. *saw, horse, small, court, cause, daughter, water, bought* etc. A possible milder variant is [oɔ̃]. Words such as *force, four, wore,*

borne, sport, more, having *r* in the spelling, in the typical West Midland and Brummie accent have the phoneme /ɔə/, which has now been displaced by /ɔ:/ in the neutral accent as well as in a number of regional variants. The West Midland typical speech is thus conservative in this respect, retaining the historical contrast between /ɔə/ and /ɔ:/. In this accent, the diphthong /ɔə/ actually corresponds to the phonemic sequence /əʊə/, which is composed of the closing diphthong /əʊ/ ([ʌʊ]) plus an /ə/ glide. The broad realization of /ɔə/ is therefore: /ɔə/ = /əʊə/ [ʌʊə, ʌʊə#]. E.g. *more* [ˈmʌʊə]. In the West Midland southern sub-area, the contrast between the two phonemes /ɔə/ and /ɔ:/ has been lost and words such as *more* and *four* are normally pronounced with /ɔ:/ [oɔ]. The realization of this long monophthong in RP is [ɔ:]. As mentioned above, the sequences /ɔ:ɪ(+z~d#)(V)/ are realized with [ɔ:] as well, e.g. *cord, lord, paws, pause, paused*. Occasionally they can also be realized as [ɔ:ə, ɔ:ə#, ɔ:əɪV].

2.3 Closing diphthongs

/ɪɪ/ The diphthong has a characteristic form in this region, having a noticeably lower first element and a backer glide than the rest of English northern accents. The form thus produced is [əɪ], whereas in RP it is [iɪ]. E.g. *tea, sees, field, key, police, sea, be, these, feet* etc. The quality of the starting point is due to the diphthong shift which affects all closing diphthongs in the West Midlands and is described in the following sections. The less marked variant is similarly anomalous, starting from a central position: [ɪɪ].

/eɪ/ In the most typical Brummie as well as in the broad West Midland accent, there is a shift in the starting points of the closing diphthongs, which we may refer to as diphthong shift. It is interesting to note that this process is one of the most typical characteristics of another important urban accent, i.e. Cockney, but has also spread to the local speech of much of the South of England, as well as – outside Britain – Australia and New Zealand. Probably this process originated in London, presumably during the first half of the nineteenth century and then spread towards the Midlands. The diphthong shift causes a rearrangement of the closing diphthong system whereby /eɪ/ shifts forwards to [ʌɪ] (for the shifted realizations of the other closing diphthongs see below). E.g. *day, rain, eight*,

they, great, steak, break, late etc. The word *steak*, for instance, is pronounced /stɛɪk/ [ˈstʰɛɪk] in the broad West Midland accent. As a consequence, a word like *paper* /ˈpeɪpə/, locally pronounced as [ˈpʰɛɪpɾ], may sound like *piper* /ˈpaɪpə/ to an outside speaker. However, less broad local speakers may realize /ɛɪ/ as [ɛɪ] and pronounce e.g. *steak* as [ˈstʰɛɪk]. This type is frequent in the southern sub-area, which tends to use less marked forms similar to the RP standard, i.e. [ɛɪ].

/æ/ This phoneme is also typically affected by the diphthong shift, having a rounded back central starting point: [œɪ], which makes it remarkably different from the RP standard [aə]. Once again, some ambiguities may arise when hearing e.g. the word *by* uttered in a broad accent, since it may sound rather similar to the standard pronunciation of *boy*. The variant [œɪ], having a very back starting point, may be used by less broad Birmingham speakers. Lexical items containing this phoneme are e.g. *my, fight, pie, cry, right* etc. The word *my* /maɪ/, for instance, may be either realized as [ˈmœɪ] in a marked accent, or as [ˈmœɪ] in a less broad form. Moreover, a third option is available, whereby unstressed *my* is pronounced [ɔ̃mɪ]. This latter possibility, however, is confined to old and broad speakers and is not frequently used.

/ao/ This diphthong has a distinctive quality in a typical West Midland accent, having a half-low starting point and a rounded half-high glide: [ɛə̃]. Two frequent variants have also been recorded in the less broad local speech, i.e. the peculiar [æɾ] (having an unrounded glide) and [Aɔ̃]. The realization of this diphthong in the neutral accent is [aɔ̃]. E.g. *now, house, town* etc.

/œ/ The most typical version of this diphthong is [œɪ]. E.g. *boy, noise, toy, voice* etc. The starting point of the diphthong has thus shifted from the /ɔ/ region towards the /ʊ/ area on the vowel quadrilateral, thus giving the type [œ]. In the southernmost West Midlands, more standard-like forms are usually heard. The main realization here is [œɪ], with a possible variant [œɪ] having the same starting point as the RP form [σə̃]. These forms are also present in the rest of the West Midlands, in non-broad varieties of speech.

/ou/ This diphthong seems to be usually subject to much variation within English dialects. In the West Midlands it has a peculiar quality, which is produced by the diphthong shift: [ʌʊ]. This variant is easily distinguishable from the other north-

ern versions since its starting point is unrounded. This phoneme is present in words such as *no*, *so*, *home*, *know*, *toast*, *road*, etc. The pronunciation of a word such as *no* /nəʊ/, when uttered in a prominent accent, is /nʌʊ/, and may therefore sound similar to what is generally the phonemic sequence for *now*, i.e. /naʊ/. Along with [ʌʊ], a typical variant occurring in the environment of a following /l/ is commonly used: [ɔʊ]. E.g. *goal*, *cold*, *whole*, *soul*, *shoulder* etc. A very similar type is used throughout the Midlands, including the central and the east Midlands. In a less broad West Midland accent, the diphthong is affected by no shift and is mostly realized as [əʊ] or [ɒʊ] and has the same [ɔʊ] variant in front of /l/, as in *goal* /gəʊl/ [gɔʊ]. Received Pronunciation realizes it as [ɜʊ]. When the phoneme is followed by the alveo-velar lateral [ɫ], it is realized as [ɒʊ].

/j)ʊʊ/ A narrow shifted closing diphthong is typical of marked West Midland speech: [ɪʊ], as opposed to the RP standard [(j)ɪʊ]. E.g. *two*, *few*, *rude*, *food*, *soup*, *through*, *fruit*. As for the preceding phoneme, the starting point is unusually unrounded, as a result of the overall rearrangement brought about by the diphthong shift. In addition, the diphthong glide may be slightly modified, moving towards a backer position when dark /l/ follows, as in *fool* /fʊʊl/ [fɪʊ]. In a less marked regional speech, the realization of /j)ʊʊ/ is strikingly different. Both elements are fronted, giving an easily recognizable form [ʊʊ]. When preceding dark /l/, the diphthong takes the form [oʊ]. Words having *-ook* in the spelling (e.g. *book*, *cook*, *look*) retain the typically northern pronunciation with /ʊʊ/ ([ɪʊ]) only in old-fashioned speech; otherwise they are commonly pronounced with /ʊ/ ([ʊ]). In Birmingham, however, there is a case of a different lexical incidence concerning the word *tooth*. In the most representative accent the vowel phoneme in *tooth* may be /ʊ/ [ʊ], as opposed to the /ʊʊ/ of the neutral and most English accents.

2.4 Centring diphthongs

/ɛə/ A narrow diphthong is typically produced, having a comparatively close starting point: [eə]. E.g. *there*, *care*, *hair*, *Mary*. Another popular variant is the form [ɛɛ] or, less frequently, even with a lower first element and a central glide: [ɛɜ]. The types [ɛɛ] and [ɛɜ] belong to a less broad regional

speech as compared with [eə]. The pronunciation of this centring diphthong in the neutral accent is [ɛɜ]. Current developments involve its possible monophthongal realization as [ɛː].

/ɪə/ The quality of this phoneme is [ɪə] (e.g. *fears, fierce, material, weird*). When the diphthong precedes a sentence boundary, the form [ɪɹ] is pronounced, as in *here, idea, dear* etc. In RP there is a less high and front starting point, [ɪə, ʊə#].

/(j)ʊə/ The most typical pronunciation for this closing diphthong in the West Midlands is [(j)ʊə, (j)ʊɹ] while RP has [(j)ʊə, (j)ʊə#]. E.g. *pure, sure, poor, tour, curious, during, fluent, usual* etc. The coalescence of this diphthong with /ɔː/ – which is a widespread phenomenon in RP and a lot of regional accents – is often heard in the speech of younger speakers. In words such as *poor*, they use /ɔː/ and realize it as [oʊ] (which is the non-broad realization of the phoneme), thus pronouncing it as [ˈphoʊ].

2.5 Some consonants

/ɹ/, /ɹ̥/ The accent spoken in the West Midlands is non-rhotic like RP and most English regional accents. Prevocalic /ɹ/ is therefore pronounced, while in all other positions (as represented by the diaphoneme /ɹ̥/) it has no contoidal realization. Prevocalic /ɹ/ is realized as a postalveolar contracted approximant, [ɹ̥], as in RP. Less frequently, an alveolar tap [ɾ] may be heard, especially in intervocalic position (as in e.g. *sorry*) and after bilabial consonants, (as in e.g. *bridge*). The usage of intrusive /ɹ/ links – i.e. the insertion of /ɹ/ not justified by the spelling in word-final position before a word beginning with a vowel – is widespread in both RP and all regional varieties, even though consciously stigmatized. «Intrusive /ɹ/» is used particularly after final /ə/, but can also occur after /ɑː/ or /ɔː/, e.g. in the RP versions of *idea of* /æˈdɪəɹəv/, *law and order* /lɔːɹən ɔːdɹ/, *I saw it* /æˈsɔːɹɪt/. In RP and the West Midlands it is usually realized as [ɹ̥]. An alternative realization for /ɹ/ in RP is worth mentioning, namely a voiced labiodental approximant [ʋ]. Though this version is often regarded as a speech defect, it is a widespread feature of Cockney and other urban varieties.

/h/, /h̥/ In the West Midland accent, as well as in most other English regional variants, /h/ is normally dropped and is

retained only in careful speech. Conversely, this consonant, when present in the spelling, is in most cases pronounced in RP. However, there are some words in which *b* is regularly «dropped» in all British accents – initially in *hour, honest, honour, heir, heiress*; in medial position in *exhaust, exhilarate, exhibit, vehicle, vehement*. Also, it is not pronounced in some suffixes such as *-ham*, e.g. *Durham, Clapham* but also *shepherd*. In connected speech, weak non-initial forms of certain function words such as *have, has, had*, personal pronouns and adjectives commonly lose /h/ both in the neutral and all regional speech. The diaphoneme /h/, indicating the possible realizations of /h/ in the spelling form *wh-*, is realized as [∅] in both RP and most regional accents, included the variety spoken in the West Midlands; words such as *when, what, while* have no initial /h/ phoneme. In the neutral accent, word-medially between voiced sounds, /h/ is often realized with the voiced allophone [ɦ]: e.g. *behind, perhaps, ahead, anyhow, behave*.

/ŋ/ In RP, in word-medial position /ŋ/ is realized as [ŋ] in words such as *singer, hanger, longing*, while it is [ŋg] in *finger, anger, hunger, single, singly, strongest, angle, England*. When the spelling form *ng* is at the end of a word or stem, it is pronounced as [ŋ], e.g. *hearing, wedding, hang, sings, wrong(-s, -ed), tongue, among, strongly*. The north-west Midlands, West Midlands, Merseyside, central Lancashire and Greater Manchester have the same typical realization of this phoneme: [ŋg]. It is found both word-medially and word-finally, e.g. *longing, tongue, singer, hanger* and *sing, hang, twang, long, wrong, among*. In all the North West of England, indeed, [ŋ] is deprived of its phonemic status, being only an allophone of /n/ occurring before /g, k/. Similarly, in most of the occurrences of the suffix *-ing* /-ɪŋ/ as in *singing, morning, during, wedding* etc., the prevalent realization is /-ɪŋg/ [-ɪŋg] ([-ɪn] being a widespread variant). Some informants often make an inconsistent use of final /ŋ/, choosing either [ŋ] or [ŋg] indifferently. In the West Midland southern sub-area, the forms [ŋg] and [-ɪŋg] are not common. Instead, the most widespread types are the standard and southern-like [ŋ] and [-ɪŋ ~ -ɪn]. The isogloss for /ŋ/ as [ŋg] runs therefore across the West Midland region and places such as southern Warwickshire lie to the south of it.

/j/, /j/ As far as the sequence /jʊu/ is concerned, in RP and most English accents the sequence the phoneme /j/ is usually pronounced after plosives, nasals, the labiodental con-

strictives /f, v/ and the glottal approximant /h/, as in *beauty, new, duke, tube, few, view, human*. In words such as *value*, where /l/ follows a stressed vowel, /j/ is retained as well. This implies that the diaphoneme /j/, indicating the possible pronunciations of /j/ after such consonants as /n, t, d/, is generally realized as [j], even if a new pronunciation trend involves the loss of /j/ even after /n/. E.g. *tune, during, new, neutral*. However, the sequences /tj, dj, sj, zj/, whenever not carrying word-stress, commonly become [tʃ, dʒ, ʃ, z], except in careful speech. E.g. *statue, educate, issue, usual, pursuit*. In the case of stressed /sj/ and /zj/ pronunciations without /j/, [s] and [z], are increasingly used, as in the words *supermarket, presume*. On the whole, current distributional changes in pronunciation seem to imply the loss of /j/ when it follows /ɹ/, /l/ or /s/, as in *fruit, crude, rude, lute, allure, allude, absolutely, super*. In the West Midlands the phoneme /j/ and the diaphoneme /j/ follow the same pattern as in RP and in most regional variants. E.g. *yes, union, year, Europe, cure, huge, familiar* etc. A different distribution is only typical of the south-eastern part of the Midlands, where /j/ has no contoidal realization and words such as *music, news* have the phonemic sequence /ʊu/ (/mʊuzɪk/, /nʊuz/). In the West Midlands, the sequence /jʊu/ has generally a sounded /j/ in words such as *beauty, few, view, human* etc. whereas in words such as *tune, during*, where /j/ follows /t, d/, the plosives may coalesce into /tʃ, dʒ/ (this type of coalescence, also called palatalization, may be found in all British accents). The sequences /tj, dj/ are thus typically realized as [tʃh, 'dʒ], but the alternative versions [thj, 'dj] are also heard. The word *new* /njʊu/ is often pronounced as [nɹʊp], where /j/ has no contoidal realization (thus following the same pattern as in the southern east Midlands). There seems to be an increasing tendency to use alternative pronunciations in which /j/ is regularly absent following /n/ in stressed syllables. This trend is growing common in the most dynamic English accents, RP included.

/t/ Lodge (1984) remarks that in a broad West Midland accent the voiceless plosives are rarely aspirated. As in RP, this plosive is realized as an alveolar, [t], but may be frequently replaced by a glottal stop, [ʔ]. Younger speakers tend to use the glottal plosive more often than the older ones, particularly word-finally and preceding a consonant, or as a reinforcement of the voiceless plosives. The glottal plosive is regularly used in

the neutral accent as a reinforcement of any initial vowel when the word is meant to have particular prominence, e.g. *It's old* /ɪtsʔəʊld/. Also, its usage is widespread as a syllable boundary marker, when the following syllable begins with a stressed vowel, as in *reaction* /ɪɪʔækʃən] so as to avoid a vowel hiatus and, similarly, in those cases where intrusive /ɪ/ is most likely to occur, e.g. *law and order, idea of*. In addition, a glottal plosive may be introduced as a reinforcement of voiceless plosives in stressed syllable-final position followed by a consonant or a pause (e.g. *put, lock, jump*). When in syllable-final position and followed by a consonant, /p, t, k/ may also be replaced by [ʔ]. /t/, in particular, often becomes [ʔ] when the following consonant is /t/, /d/, /tʃ/, /dʒ/, /n/ and /l/, e.g. *that trip, not now, Scotland*. Moreover, the glottal plosive can frequently replace /t/ before other plosives (as in *football, catkin*) and before any non-syllabic consonant, especially /n/, /j/, /w/, /ɹ/ (e.g. *right now, witness, not yet, catwalk, outright, outrun*).

/l/ In RP and most regional varieties alveolar (or «clear [l]») is used in prevocalic position and before /j/, as in the words *look, letter, late, player, million*. It is also used in word-final position, when followed by a vowel or /j/ (e.g. *spell it, will you*). Alveo-velar (or dark) [ɫ] is always pronounced before consonants, /w/ or word-boundaries, as in *small, told, style*. In word-final position following a consonant, syllabic dark [ɫ̩] is used: e.g. *middle, final, angle*. Both clear and dark /l/, as well as syllabic /l/ can be partly or completely devoiced in certain environments. When [l] follows voiceless plosives in stressed syllables, it is entirely devoiced, as in *please, plot, climb, apply*. It is partly devoiced when it follows voiceless plosives in unstressed syllables or across syllable boundaries, as in *butler, short loan, dark lane*. Syllabic [ɫ̩] is partially devoiced when following voiceless consonants, e.g. *little, awful, simple*. In the West Midlands the allophones of /l/ have in most cases the same distribution as in RP. In a strong West Midland accent, however, /l/ may be velarized in all positions, as happens in some northern localities (e.g. Leeds). Furthermore, in a broad accent there are some instances of the idiosyncratic variant [ɫ̩] which has been recorded for the neighbouring Greater Manchester and the north-west Midlands. This intermediate quality, between clear and dark /l/, may be used before vowels, e.g. *land* (whereas RP has [l]).

2.6 *Some phonetic rules*

(V)VC Long vowels and diphthongs, when stressed and preceding fortis (also called voiceless) consonants or unstressed syllable(s) generally undergo shortening in RP and southern accents, e.g. *feet* [ˈfi:t] vs. *fee(d)* [ˈfi:ɪ(d)], *feeding* [ˈfi:ɪdɪŋ]. In the typical West Midland speech this rule does not apply since this accent behaves in a characteristic northern way. The diphthongs and the long monophthong in words such as *boot*, *feet*, *horses*, *during*, *hearing*, *tourist* etc. are therefore subject to no shortening. *Feet* and *fee(d)*, for instance, have the same vowel length: /i:/ [əːɪ].

Smoothing Smoothing is a widespread realizational process involving the production of RP closing diphthongs. When /ae/, /ao/, /eɪ/, /əʊ/, /ɔe/, /iɪ/, /uɪ/ occur in the environment of a following vowel, particularly /ə/, they can be realized as centring diphthongs. Moreover, the centring diphthongs which have been derived from smoothing may even become monophthongs. This is a widespread phenomenon in the British neutral accent, so that e.g. the sequence /aeə/ [aəə, aɐə#] becomes [aɪə, aɪə#], as in *fire*; the sequence /aoə/ [aɔə, aɔə#] becomes [aɪə, aɪə#], and even [aɪə, aɪə#], e.g. *tower*, *power*. Further realizations are [eɪə, eɪə#, eɪə, eɪə#] for /eɪə/, as in *player* (whereas the diphthong /eə/, as in *there*, is realized as [eɪə]); [ɔəə, ɔəə#, ɔəə, ɔəə#] for the sequence /əʊə/, as in *lower* (whereas it is often realized as a long monophthong [ɔ:]= /ɔ:/); [σəə, σəə#, σəə, σəə#] for /ɔeə/, as in *buoyant*, *annoying* (whereas the sequence /ɔə²/, as in *more*, *door*, *four* may have the same realization: [σəə, σəə#]); [iɪə, iɪə#, iɪə, iɪə#] for /iɪə/, as in *seer* (whereas the centring diphthong /iə/ is [ɪə, ɪə#]); and finally [μəə, μəə#, μəə, μəə#] for /uɪə/, as in *pure*, *newer*, *brewery* (whereas the centring diphthong /uə/ may be [ɔə, ɔə#]). On the whole, smoothing is frequently heard in words such as *fire* and *flower* (having either /ae/ + /ə/ or /ao/ + /ə/), while it is less common in sequences such as [eɪə] (e.g. *player*) and [ɔeə] (as in *employer*). In most northern accents as well as

² The formerly existing contrast between the phonemes /ɔ:/ and /ɔə/ has died out in the current neutral accent, being retained only by some older speakers. Pairs of words such as *saw-sore* have therefore the same phoneme /ɔ:/. The loss of /ɔə/ from the phoneme inventory of current RP is now completed.

in the West Midland region the diphthongs which are followed by an /ə/ glide are not smoothed (so that the three vowels are kept distinct in pronunciation). In words such as *fire*, *flower*, *player*, *employer* etc., the second element of the diphthongs is not omitted, so that the phonetic sequences /ae, ao, ou, ei, oe/ + /ə/ maintain their full quality.

PHONETIC SYMBOLS

1. Vowels

Unrounded vowels: [i] (high front, e.g. RP *y* in *happy*); [ɪ] (high front-central, e.g. Brummie *y* /ɪ/ [-əɪ#] in *happy*); [ɪ̟] (front half-high, e.g. starting point of RP *ea* /iɪ/ [iɪ] in *tea*); [u] (front-central half-high, e.g. RP *i* in *fit*); [ɨ] (central half-high, e.g. starting point of the diphthong /iɪ/ as in *tea* in some WM³ realizations + diaphonemic symbol representing BE /ɪ/ and GA /ə/ in the suffixes *-ed*, *-es*, *-est*, *-less*. E.g. BE or GA *e* in *horses*); [ʊ] (back-central half-high, e.g. southern WM *u* /ʌ/ in *cup*); [e] (front high-mid, e.g. Brummie *e* /ɛə/ [eə] in *there*); [ɛ̟] (front-central high-mid, e.g. RP *i* /ae/ [aɛ] in *time*); [ɛ̠] (central high-mid, e.g. RP *a* in *above*); [ɤ] (back-central high-mid, e.g. possible in WM /ao/ [aɤ] in e.g. *now*); [ɛ̟̞] (front low-mid, e.g. RP *e* /ɛ/ in *get*); [ɛ̠̞] (front-central low-mid, e.g. WM *e* /ɛə/ [ɛ̠̞] in *there*); [ɜ̟] (central low-mid, e.g. RP *or* /ə:/ in *word*); [ɜ̠] (back-central low-mid, e.g. WM *er* /ə#/ in *letter*); [ɛ̟̞̞] (front half-low, e.g. possible *e* /ɛ/ in WM *get*); [ɛ̠̞̞] (front-central half-low, e.g. possible starting point of the diphthong /ao/ in WM *now*); [ɜ̟̞̞] (central half-low, e.g. RP *er* /ə#/ in *letter* and *u* /ʌ/ in *cup*); [ɜ̠̞̞] (back-central half-low, e.g. possible WM *er* /ə#/ in *letter*); [æ] (front low, e.g. RP *a* in *cat*); [æ̞̞] (diaphonemic symbol indicating BE /ɑ:/ and GA /æ/ in e.g. *path*, *bath*, *dance*, *sample*, *ask* etc.); [ʌ] (low front-central, e.g. possible southern WM *a* in *cat*); [a] (low central, e.g. WM *a* in *cat*); [ɑ̟] (low back-central, e.g. RP *a* in *car*); [ɑ̠] (low back, e.g. part of Brummie realization of /ɑ:/ [ɔ̠ɑ̠], as in *car*)

Rounded vowels: [ɯ] (high central. Possible glide of the diphthong /uu/ in e.g. WM *two*); [ɯ̠] (high back-central, e.g. the *u* in RP *situation*); [u] (high back, e.g. possible glide of the

³ WM: West Midlands; BE: British English; GA: General American.

diphthong /ʊu/ [ɰu] in RP *two*); [ɨ] (half-high central, possible glide of the diphthong /ao/ in e.g. Brummie *now*); [ɔ] (half-high back-central, as in RP *u* in *put*); [ʊ] (back half-high, as in WM *u* in *put*); [ə] (high-mid central, e.g. in Brummie /ɜ:/ [ə] as in *word*); [ɔ] (high-mid back-central, possible in the WM realization of the phoneme /ɜ:/ [ɔ], as in *saw*); [o] (back high-mid, possible in a WM version of the phoneme /ɜ:/ [o], as in *saw*); [ə] (central low-mid, possible in WM *ow* /əʊ/ [ə] as in *low*); [ɔ] (back-central low-mid, e.g. possible glide of the diphthong *ow* /ao/ [aɔ] in RP *now*); [ɔ] (back low-mid, e.g. the RP realization of *aw* /ɜ:/ [ɔ:] in *saw*); [ɔ] (back-central half-low, possible in the WM realization of *ow* /əʊ/ [əʊ] as in *low*); [ɔ] (back half-low, possible in the WM realization of *ow* /əʊ/ [ɔ] in front of /l/, as in *goal*); [ɔ] (low back-central, e.g. in the Brummie realization of *a* /ɑ:/ [ɔ] in *car*); [ɔ] (low back, like the RP realization of *o* /ɒ/ [ɔ] in *hot*); [ɔ] (diaphonemic symbol indicating BE /ɒ/ and GA /ɜ:/ in e.g. *cough*, *Boston*, *cross*, *long* etc.).

2. Consonants

Nasals: [m] (voiced bilabial, e.g. RP *m* in *man*); [ŋ] (voiced labiodental, e.g. RP *m* in *comfort*); [n] (voiced alveolar, e.g. RP *n* in *no*); [ŋ] (voiced velar, e.g. RP *ng* in *thing*).

Plosives: [p] (voiceless bilabial, e.g. RP *p* in *put*); [t] (voiceless alveolar, e.g. RP *t* in *tall*); [tʃ] (voiceless postalveolar, e.g. RP *t* in *true*); [k] (voiceless velar, e.g. RP *k* in *kid*); [b] (voiced bilabial, e.g. RP *b* in *boat*); [d] (voiced alveolar, e.g. RP *d* in *deep*); [dʒ] (voiced postalveolar, e.g. RP *d* in *draw*); [g] (voiced velar, e.g. RP *g* in *get*); [ʔ] (glottal, e.g. RP *t* in *not now*).

Grooved half-plosives: [tʃ] (voiceless postalveolar-palatal, e.g. RP *ch* in *chin*); [dʒ] (voiced postalveolar-palatal, e.g. RP *j* and *dg* in *judge*).

Constrictives: [f] (voiceless labiodental, e.g. RP *f* in *full*); [θ] (voiceless dental, e.g. RP *th* in *thin*); [v] (voiced labiodental, e.g. RP *v* in *voice*); [ð] (voiced dental, e.g. RP *th* in *that*).

Grooved constrictives: [s] (voiceless dental, e.g. RP *s* in *send*); [ʃ] (voiceless postalveolar-palatal, e.g. RP *sh* in *shop*); [z] (voiced dental, e.g. RP *z* in *crazy*); [ʒ] (voiced postalveolar-palatal, e.g. RP *s* in *leisure*).

Approximants: [ʋ] (voiced labiodental, e.g. *r* in *red* in Cock-

ney); [j] (voiced palatal, e.g. RP *y* in *yes*); [j̥] (diaphonemic symbol indicating the possible pronunciations of /j/ (as [j] or [j̥]) after such consonants as /n, t, d/. E.g. the *u* in *tune, during*; the *ew* in *new*; the *eu* in *neutral* etc.); [w] (voiced velolabial, e.g. RP *w* in *we*); [h] (voiceless glottal, e.g. RP *b* in *bat*); [h̥] (diaphonemic symbol indicating the possible realizations of /h/ in the spelling form *wh-* as [∅] or [h]. E.g. the *b* in *when, what, while*); [ɦ] (voiced glottal, e.g. RP *b* in *behind*).

Contracted approximants: [ɹ] (voiced postalveolar, e.g. RP *r* in *red*); [ɹ̥] (voiced prevelar-labial e.g. GA *r* in *red*); [ɹ̥] (diaphonemic symbol indicating the possible realizations of non-prevocalic *r* – e.g. *car, hard, short* – either as [∅] in non-rhotic accents or /ɹ/ in rhotic accents).

Taps: [ɾ] (voiced alveolar, e.g. possible WM intervocalic *r* as in *sorry*).

Laterals: [l] (voiced alveolar, e.g. RP *l* in *lake*); [ɫ] (voiced alveo-velar, e.g. RP *l* in *fill*); [ɫ̥] (voiced alveo-velar intermediate between /l/ and /ɫ/; e.g. WM prevocalic *l* as in *land*).

DIACRITICS AND PHONETIC SIGNS

[:] indicates full length of the preceding vowel (e.g. RP /ɑ:/ in *car*); [ː] indicates half length of the preceding vowel (e.g. RP /ɔ:/ in *horse*); [ˈ] primary stress (e.g. RP *cinema* /ˈsɪnəmə/); [ˌ] secondary stress (e.g. RP *phonetician* /fəʊnəˈtɪʃən/); [ɹ] more open quality (e.g. [oɹ]); [ɹ̥] closer quality (e.g. [oɹ̥]); [ɹ̥] retracted position (e.g. [oɹ̥]); [ɹ̥] advanced position (e.g. [oɹ̥]); [ɹ̥] more open and backer quality (e.g. [oɹ̥]); [ɹ̥] closer and fronter quality (e.g. [oɹ̥]); [ɹ̥] more open and fronter quality (e.g. [oɹ̥]); [ɹ̥] closer and backer quality (e.g. [oɹ̥]); [o̥] devoiced lenis consonant (e.g. [y̥]); [o̥] unstressed vowel (e.g. [o̥]); [l̥] syllabic consonant (e.g. [m̥], [n̥], [ŋ̥], [l̥], [ɫ̥]); [-] or; [∅] zero element; [#] sentence boundary, end of utterance (e.g. [ɹ̥#]); / / notation in slant brackets represents phonemic transcription. All the relevant standard information about the allophonic realizations of phonemes in different environments must be assumed to be implied by this transcription. [] notation in square brackets represents phonetic transcription and is used in quoting examples drawn from the data of the research. [→] is realized as, becomes; V any vowel; C any consonant; *Italics* indicates orthographic form.

References

- BBC AUDIOTAPES (1979), *English with a Dialect*. London: BBC.
- BOLINGER, D. (ed.) (1972), *Intonation*. Harmondsworth: Penguin.
- BROWN, G. (1990²), *Listening to Spoken English*. London: Longman.
- CANEPARI, L. (1983), *Phonetic Notation/La notazione fonetica*. Venezia: Cafoscarina (with two cassettes).
- (1985), *L'intonazione*. Napoli: Liguori.
- (1985³), *Introduzione alla fonetica*. Torino: Einaudi.
- (1992), *Manuale di pronuncia italiana*. Bologna: Zanichelli, 158-206.
- COLLINS, B. and MEES, I. (1993), *The Phonetics of English and Dutch*. Leiden: Brill.
- CRUTTENDEN, A. (1986), *Intonation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CRYSTAL, D. (1975), *The English Tone of Voice*. London: Edward Arnold.
- FINEGAN, E. (1985), Unconscious Attitudes toward Linguistic Variation, in Greenbaum, S., *The English Language Today*. Oxford: Pergamon.
- FREEBORN, D. with FRENCH, P. and LANGFORD, D. (1993²), *Varieties of English*. London: Macmillan.
- Gimson's Pronunciation of English* (1994), Fifth edition revised by A. Cruttenden. London: Edward Arnold.
- HONEY, J. (1989), *Does Accent Matter?* London: Faber and Faber.
- HUGHES, A. and TRUDGILL, P. (1996³), *English Accents and Dialects*. (With a cassette). London: Edward Arnold.
- JONES, D. (1997), *English Pronouncing Dictionary*, Fifteenth edition edited by P. Roach & J. Hartman. Cambridge: Cambridge University Press.
- LODGE, K.R. (1984), *Studies in the Phonology of Colloquial English*. London: Croom Helm.
- LYNE, A.A. (1973), How broad was my «u». *Lore and Language* 9: 3-6.
- ORTON, H., SANDERSON, S. & WIDDOWSON, J. (eds.) (1978), *The Linguistic Atlas of England*. London: Croom Helm.
- RIMMER, S. (1982), On Variability in Birmingham Speech. *Midlands Association for Linguistic Studies* 7: 1-25. Birmingham: University of Aston.
- ROACH, P.J. (1991²), *English Phonetics and Phonology: a Practical Course*. (with two cassettes). Cambridge: Cambridge University Press.
- TENNANT, R. (1983), *Aware Din Urea. A Second Book of Brum*. Sutton Coldfield, West Midlands: Westwood Press Publications.
- TRUDGILL, P. (ed.) (1984), *Language in the British Isles*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1990), *The Dialects of England*. Oxford: Blackwell.

- UPTON, C. and WIDDOWSON, J.D.A. (1996), *An Atlas of English Dialects*. Oxford: Oxford University Press.
- WELLS, J. C. (1982), *Accents of English*. Vols. 1-3. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1982), *In a Manner of Speaking. Accents of the English-speaking World*. London: BBC & CUP (audiotape).
- (2000²), *Longman Pronunciation Dictionary*. Harlow: Longman.

ABSTRACT

The present paper is concerned with the phonetic description of the accent of the West Midlands. The aim is a descriptive one, and involves the analysis and illustration of the phonetic features which are typical of this area in the linguistic North of England. The reference accent is here considered RP (Received Pronunciation); all the regional speech characteristics which are outlined are compared to the RP pronunciation system.

KEY WORDS

Linguistics. Phonetics. English.

Diego Vian

NAZIONALISMO E SPECULAZIONE LINGUISTICA
NEL ROMANTICISMO TEDESCO

1. *Introduzione*

Tra le questioni che in Germania hanno avuto un'importanza culturale, il problema "lingua" ha certamente la priorità, sia da un punto di vista linguistico, che ideologico, dal momento che la lingua stessa divenne lo strumento di una pericolosa ideologia volta a nutrire il nazionalismo tedesco, sorto sulla base di precisi aspetti culturali della storia tedesca.

Anticamente la Germania viveva avvolta nel suo isolamento geografico e non esisteva come realtà politica, soprattutto se si considera la piena assenza di fonti scritte. In effetti la scrittura fu introdotta relativamente tardi, grazie a Carlo Magno e alla sua politica di formazione (*Bildungspolitik*) che si reggeva sulle mire espansionistiche del re dei franchi e futuro sovrano del Sacro Romano Impero. Alleatosi con il potere ecclesiastico, Carlo Magno ordinò l'introduzione dei testi religiosi cristiani, la cui comprensione da parte del popolo incolto necessitava di traduzioni dal latino. Finalmente l'antico alto tedesco si poteva avvalorare di forma scritta, tangibile, tuttavia modellata pedissequamente su quella latina; è quanto basta, affinché il popolo tedesco iniziasse a prendere coscienza di se stesso, che da questo momento si avviava alla ricerca della propria identità. Un problema di non facile soluzione, dal momento che la Germania non poteva contare sul proprio patrimonio storico-culturale e tanto meno sulla lingua antica, che alla luce dei fatti non esisteva e non esiste tuttora o quanto meno non abbiamo conferma della sua esistenza. È necessaria una ricostruzione, fondata su mere ipotesi linguistiche¹. Il Romantici-

¹ Indogermanico e indoeuropeo sono concetti linguistici, che mettono in

simo tedesco si distingue anche grazie al tentativo di recuperare l'antichità germanica perduta e di far risorgere la lingua degli avi.

2. Herder

J.G. Herder, uno dei padri del Romanticismo tedesco, non perde certo l'occasione per esprimere le sue idee sul problema "lingua" e nel "Saggio sull'origine del linguaggio" (*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, 1772) definisce la lingua prodotto dell'intelletto umano, osteggiando e superando la teoria di J.P. Süssmilch dell'origine divina del linguaggio. La lingua con Herder non è più il tratto distintivo della presenza divina nell'uomo, che improvvisamente inizia a comunicare all'interno di un contesto sociale. Inizialmente la lingua sorge come grido e si evolve nel tempo, acquisendo sempre di più capacità d'astrazione. Lasciando da parte le affermazioni di importanza linguistica, Herder non dimentica di considerare lo spirito nazionale della lingua, poiché lingua e nazione sono in stretto rapporto tra di loro e formano una sola unità, nella misura in cui la prima è depositaria dell'essenza spirituale della seconda; è la lingua che attribuisce identità ad una nazione. È questa la ragione che porta Herder a rifiutare il concetto di arbitrarietà. La lingua non può contenere attributi arbitrari della ragione umana, altrimenti verrebbe meno lo rispecchiarsi della stessa nella natura della nazione. Nel pensiero linguistico di Herder natura e arbitrarietà sono in antitesi, l'una esclude l'altra, ed è evidente come sia la natura a giocare il ruolo primario nella nascita e sviluppo della lingua. La ragione viene destituita da qualsiasi incarico formativo. La lingua, per essere il più possibile originale, deve far propri i suoni della natura, creando un rapporto di simbiosi con la natura stessa, la cui dimensione è inaccessibile alla ragione². La lingua allora trae profitto dal rimanere ancorata al suo stato di natura, perché:

luce le affinità fonetiche, morfologiche e sintattiche tra sanscrito e tedesco o tra sanscrito e le diverse lingue europee.

² Herder non nutre molta simpatia per L'Illuminismo, che a suo avviso riduce l'uomo in scimmia.

je weniger eine Sprache sich entwickelt hat, desto mehr ist sie an ihrem mythischen Ursprung verankert³.

Mitico è sinonimo di dionisiaco ed irrazionale; Herder si riferisce ad una lingua in grado di raggiungere *in-mediatamente* l'anima umana, senza la necessità di essere razionalizzata. Siffatta lingua è prerogativa di piccole etnie, che racchiuse in sé stesse alimentano la loro essenza e forgiavano identità. Non si può negare che la frammentarietà geografica e politica della Germania del 18° secolo abbia una certa attinenza con quanto appena espresso e molto probabilmente Herder attribuisce alla presenza di tanti piccoli stati all'interno del suolo tedesco un particolare valore spirituale. Impliciti sono anche la filosofia dello stato di natura e la critica contro la società civile di Rousseau, una società dove la ragione ha il predominio.

Le affermazioni di Herder tutto sommato non assumono ancora toni particolarmente gravi e perentori per non dire pericolosi; tuttavia fungono da presupposto per la futura linguistica e per il nazionalismo linguistico, i cui rappresentanti sono i fratelli A. e F. Schlegel e J. Grimm.

3. Schlegel

I fratelli Schlegel sono i fondatori del Romanticismo di Heidelberg e in più scritti rivelano un vero e profondo interesse per lo studio, spesso speculativo, della lingua. L'aspetto maggiormente speculativo appartiene a Friedrich, mentre August si concentra per lo più sulla natura poetica della lingua, che scaturisce da una fonte puramente poetica ed è ereditabile per via genetica. A. Schlegel non offre un contributo notevole alla linguistica, ma la sua sensibilità a favore del nazionalismo linguistico non dev'essere ignorata, sebbene gli scritti di Friedrich siano ideologicamente più pericolosi e discriminanti.

F. Schlegel non indugia ad esaltare la lingua e il sangue tedeschi e a discriminare altre lingue, a suo avviso inferiori. Dalle sue idee emerge in maniera ancora più evidente la pretesa della Germania di avere un'identità propria, che si rispecchia nella sacralità della lingua. Spiegazioni dettagliate sul tema

³ "Tanto meno una lingua si è sviluppata, tanto più rimana legata alle sue origini mitiche."

sono contenute nel saggio *Über die Sprache und Weisheit der Indier*⁴, dove F. Schlegel per la prima volta esegue un'analisi comparativa tra le diverse lingue del gruppo indoeuropeo, con l'obiettivo di stabilire un rapporto di parentela tra il sanscrito e il tedesco, affinché la lingua dei teutoni possa godere dello stesso valore storico e spirituale dell'antico hindi. Da un punto di vista filologico F. Schlegel evidenzia tratti comuni tra le due lingue ma non omette affermazioni discriminanti, sino al punto di stabilire una sorta di classificazione spirituale, al cui vertice sono collocati il tedesco e il sanscrito; le lingue dell'America latina ad es. non dispongono della stessa carica spirituale, pertanto occupano una posizione inferiore⁵. Non si tratta di una classificazione linguistica, bensì metafisica, che specula in ambito religioso, e unisce la spiritualità germanica a quella indiana della casta degli ariani, dei guerrieri. Solo la lingua può testimoniare l'affinità genetica, perché sanscrito e tedesco sono fondamentalmente la stessa lingua. Il sanscrito quindi è una lingua ancora parlata, che nel tempo ha modificato il suo aspetto esterno, seguendo un procedimento biologico interiore; è ciò che accade ad un organismo che si trasferisce da un ambiente con determinate caratteristiche ad un altro con caratteristiche completamente diverse, subendo un processo di *speciazione*. Il patrimonio genetico tuttavia non viene intaccato, rimane invariato. Biologia e spiritualità in F. Schlegel formano un binomio di cui si può fare abuso, soprattutto se si falsificano dati storici, con il fine di avvalorare la validità di una speculazione ideologica. Anche questo pertiene a F. Schlegel, che imputa al crollo della cultura dei Maya una causa spirituale, riscontrabile nella lingua, una lingua incapace di dar vita ad una solida spiritualità⁶: la fragilità spirituale e l'implosione culturale sono solo le conseguenze. La lingua dei Maya era biologicamente e spiritualmente troppo debole, cosicché la natura obbedendo alle proprie leggi se ne è liberata. In questo modo "lingua" "razza"

⁴ *Sulla lingua e sulla saggezza degli indiani* (1808).

⁵ L'inferiorità va in funzione della struttura grammaticale, che aggrava sulla capacità astrattiva. F. Schlegel fa una distinzione tra lingue organiche e meccaniche; le prime sono flessionali e consentono un maggiore sviluppo del pensiero, mentre le seconde sono agglutinanti e non hanno la stessa potenzialità intellettuale delle flessionali.

⁶ Schlegel si serve di alcune considerazioni di A. von Humboldt, il viaggiatore, che definisce la cultura dei Maya una grande cultura, scomparsa a causa di avvenimenti storici.

e “spirito” vengono posti sullo stesso livello e non è un caso che F. Schlegel insista sul pari valore spirituale tra tedesco e sanscrito, tra indiani e tedeschi. Furono gli antichi germani ad abbandonare l’antica India e a fondare l’antica nazione tedesca. Che i germani siano originari dall’antica India, Schlegel lo dà per certo, ma di certo non fondarono una nazione. F. Schlegel commette un altro errore confondendo nazione e popolo (*Nation und Volk*). Il problema sta nella definizione dei concetti di popolo e nazione; il primo indica l’intero patrimonio delle tradizioni e dei costumi di un popolo appunto, mentre il secondo trova applicazione solo dopo un processo storico e il varo di leggi costituzionali. L’antica nazione tedesca si sarebbe costituita contrariamente sul piano linguistico, spirituale e religioso⁷. La religione dei germani sarà chiamata in causa trattando l’ideologia linguistica di J. Grimm, il fondatore del culto della germanità.

4. J. Grimm

J. Grimm è il padre della filologia germanica e presta particolare attenzione al recupero del diritto, della lingua e della mitologia antico-germanici. Il suo impegno scientifico e politico mette in luce nei testi da lui redatti un forte amore per la sua patria, e non si esagera nel sostenere che J. Grimm dedicò tutta la sua vita alla Germania. In tutte le sue ricerche ribadisce il ruolo principale della lingua, che conferisce identità ad un popolo; ciò che conta è la lingua. Nella *Deutsche Grammatik* Grimm mira a recuperare le radici, le leggi fonetiche del “germanico” e nel *Deutsches Wörterbuch* descrive il lessico formatosi in seno alla lingua tedesca da Lutero a Goethe. Grimm insomma desidera far risorgere una lingua sorta anticamente a stretto contatto con la natura, dato che

auf das Vaterland sind wir von Natur gewiesen⁸.

La bellezza e la grandezza di una lingua dipendono dalla peculiarità della natura umana, e nel caso della lingua tedesca

⁷ La cosiddetta *Seelenwanderung*, la migrazione dell’anima. L’anima degli antichi indiani secondo Schlegel sarebbe migrata in Germania e qui continuerebbe a dominare.

⁸ “Alla patria siamo destinati secondo natura.”

da una natura e una spiritualità pure e incontaminate. Grimm fa uso di questi concetti per giustificare l'assenza, nell'antica tradizione tedesca, della scrittura ritenuta una degenerazione spirituale della lingua stessa⁹. Come per Herder anche in Grimm la natura è la fonte principale, perché la lingua pura può essere coniata solo dalla natura, ovvero in una dimensione dove la ragione è esclusa. Come filologo naturalista Grimm studia la lingua-organismo, capace di riprodursi e di rigenerarsi ma che non è immune dal poter degenerare; cosa questa che non dovrebbe accadere in nessun caso, perché degenerazione linguistica equivale a degenerazione spirituale e razziale. La lingua deve mantenere integra la sua purezza e in nome del purismo linguistico Grimm ricostruisce le ipotetiche flessioni del germanico, i veri contenitori della grande spiritualità germanica. Grimm in effetti condanna la perdita di flessioni subita ad es. dall'inglese, perché, come già detto, le conseguenze sono essenzialmente spirituali¹⁰. Se la lingua tedesca è ritrovabile in natura, ha il privilegio, per sua costituzione interna di poter scoprire la "verità assoluta" e di portarla al suo interno. Il tedesco pertanto è la lingua dionisiaca per eccellenza, in grado di scendere nelle profondità dell'anima umana, nel "mana". La verità celata nello spirito umano può essere decodificata con regole scientifico-filologiche, che U. Wyss definisce "wilde Philologie"¹¹.

Da ciò si evince che il tedesco è l'unica lingua della verità rivelata, la lingua adamica, in breve la lingua del "Creatore". J. Grimm non dimentica di sicuro l'aspetto religioso e il ruolo del mito in Germania, a cui dedica la sua *Deutsche Mythologie*¹², ulteriore conferma della sacralità della lingua tedesca ed importante ricerca di valore teologico. È un'opera di oggettivazione del mito, sorto secondo Grimm in una dimensione storica reale, caricandosi nell'evoluzione temporale di natura mitica e metafisica. La figura di Gesù Cristo è una realtà storica concreta, che grazie alle sue azioni e alla trasmissione orale è stata collocata nel mito. Ciò vale anche per tutti gli altri miti

⁹ Grimm si avvale della critica che Rousseau muove alla società civile. La scrittura per Rousseau è strumento di decadimento spirituale, da cui la Germanità ha potuto difendersi, grazie alla sua profonda spiritualità.

¹⁰ Su questo si basa la polemica con Humboldt.

¹¹ U. Wyss, *Die wilde Philologie* (La filologia selvaggia), J. Grimm und der Historismus, C.H. Beck, München, 1979.

¹² *La mitologia germanica*.

di stampo pagano, che il Cristianesimo ha provveduto ad annientare per imporsi, ed è al Cristianesimo che Grimm rivolge un atto di condanna oltre che di arianizzazione e relativizzazione. È innegabile, e in questo Grimm non può non aver ragione, che l'insegnamento cristiano si sia diffuso ampiamente grazie ad un'istituzione come la chiesa cattolica, che non ha risparmiato mezzi coercitivi e feroci per divulgare la nuova fede¹³. Il Cristianesimo per Grimm è colpevole di aver distrutto la vera religiosità germanica, ovvero il paganesimo, la cui spiritualità si regge sugli stessi presupposti della fede in Cristo. La storia e la Chiesa Cattolica hanno decretato la vittoria di Gesù su tutti gli altri miti (quanto meno in ambito europeo), ma sul territorio tedesco il merito è attribuibile unicamente alla natura e nobiltà del sangue tedesco, che ha reso possibile la riforma protestante di Lutero, e il distacco dal Cattolicesimo ecclesiastico romano, che schiavizza gli uomini, uniformizzando e livellando la loro natura e le loro peculiarità. Grimm sostiene la non uguaglianza e la non fratellanza tra gli uomini, perché non tutti gli uomini comunicano con lingue spiritualmente uguali, e allontana da sé la formula francese "Libertà, Uguaglianza, Fraternità":

Die Menschen sind nicht gleich und sind nicht Brüder¹⁴,

è un concetto che trasuda una pericolosa ideologia razziale, per quanto Grimm onori la libertà, la libertà della sua patria, che non tollera sudditanza allo straniero. È evidente la presa di posizione contro il potere napoleonico, ma è fondamentale sottolineare che l'amore per la patria e l'esaltazione della razza tedesca in J. Grimm non sono indirizzati contro una razza in particolare, per quanto le sue idee sulla sacralità della germanità possano dar luogo a fraintendimenti ed abusi. Il pericolo maggiore è situato nel suo processo di legittimazione del mito germanico, la cui presunta violenza non è altro che il segno di naturalezza; è una violenza insita nella sua natura, selvaggia nel senso di pura, incontaminata, che pertanto non dev'essere condannata. È una qualità di un'antica cultura pastorale, che Grimm esalta e di cui auspica il ritorno. Il sogno di J. Grimm

¹³ Ricordiamo la battaglia di Carlo Magno contro i Sassoni, che rifiutando il nuovo credo furono massacrati a migliaia.

¹⁴ "Gli uomini non sono uguali e non sono fratelli".

è la rinascita dell'antica grande Germania, i cui confini si estendevano sino alla Danimarca, alla Scandinavia, parte della Polonia e all'Inghilterra. Tutti i popoli di sangue germanico devono collaborare al ritrovamento della loro antica e *unica* identità. Più volte Grimm nei suoi discorsi pubblici inserisce questa sua convinzione e sembra addirittura anticipare la politica colonialista del regime nazista.

Ritorniamo brevemente alla mitologia germanica. Se da un lato J.Grimm muove una critica pesante al Cristianesimo, dall'altro lato, come già detto, fa un atto di arianizzazione dello stesso rivestendolo di tratti guerrieri: l'esempio più classico è l'*Heliand*, il figlio di Dio armato, capo di una schiera di guerrieri che lottano contro il male¹⁵. Quella di Grimm è un'arianizzazione che giustifica e legittima la guerra nel nome di Dio. Anche in F. Schlegel il mito riveste particolare importanza. L'attenzione di Schlegel si sposta però sulla mitologia indiana, con Bhroma (Dio), Ramo (il figlio di Dio) e la concezione sacra della guerra; sia in Grimm che in Schlegel si coglie l'identificazione della Germania con la spiritualità indiana. È la lingua a fornire il documento più attendibile che attesta la reale parentela fra le due culture; nella lingua tedesca continua a vivere il mito, la suprema verità dello spirito indiano, pur rimanendo una realtà concreta e oggettiva.

5. *Nietzsche*

La filosofia del linguaggio in Germania non si è rivolta esclusivamente alla speculazione ideologica. W. von Humboldt ricopre un ruolo fondamentale nello studio della lingua, anche se il suo pensiero non è completamente avulso da un certo nazionalismo linguistico, diversamente da F. Nietzsche e la sua tagliente critica contro il Romanticismo e lo Storicismo tedeschi. Nietzsche distrugge l'idea romantica di lingua sacra e ribadisce con veemenza la progressiva formazione della lingua; la metafisica in Nietzsche non ha più alcun ruolo. Non esiste una

¹⁵ Senza dubbio Grimm ha preso in considerazione l'immagine del Cristo nell'*Heliand*, che con la Genesi è l'unico testimone dell'antico sassone. La rappresentazione del Messia guerriero era necessaria per poter cristianizzare un popolo pagano. È un'indicazione importante sulla vera natura religiosa dei germani, che adoravano divinità guerriere.

verità assoluta, tutto è relativo, ed è per questo motivo, che la razionalità delle parole dev'essere messa in dubbio. La parola non trasporta in sé alcuna verità, bensì illusione, di cui l'uomo si serve per sopravvivere e per dominare la realtà che gli sta attorno. La lingua per Nietzsche è uno strumento apollineo, che permette all'uomo di vincere la sua debolezza fisica e di scappare ai pericoli presenti in natura; lingua equivale ad un insieme di metafore prodotte dall'intelletto umano ed è del tutto insensata la convinzione dei romantici di volerla mitizzare, perché

alles ist aber geworden¹⁶.

I romantici secondo Nietzsche si accaniscono nel voler risvegliare antichi fantasmi e nel creare un mondo fittizio da godere in piena serenità per poter esorcizzare il tedio; un mondo artefatto rappresenta un pericolo, nella misura in cui è ritenuto reale¹⁷. L'invito di Nietzsche è di abbandonare il Romanticismo che distrugge ciò che c'è di più umano e nobile nell'uomo, la sua spiritualità, la sua energia creatrice, impedendogli di rinnovare la cultura. La cultura romantica e lo Storicismo sono culture amministrate dalle istituzioni e di cui il filisteo si nutre passivamente, mentre l'Illuminismo è la cultura del rinnovamento, del progresso spirituale, che deve distruggere il vecchio per far spazio al nuovo. Indubbiamente Nietzsche fa uso di espressioni a volte violente, a favore però della vita, che ha continuamente bisogno di rigenerarsi. Nietzsche fu ritenuto a lungo il teorizzatore del Nazionalsocialismo senza considerare che i suoi scritti furono manipolati e pertanto facilmente usufruibili dal potere nazista. Il mito della *Blonde Bestie*¹⁸ che incarna il potere, l'energia, va considerato all'interno di un preciso momento della vita di Nietzsche, quando, ridotto a vegetale e attanagliato dalla follia, concepì l'ideale della forza fisica e vitale. Il suo pensiero linguistico rimane in ogni caso di tipo antropologico, che scarta ogni elemento mitico o razziale.

¹⁶ "Tutto è diventato" (*Gaia Scienza*).

¹⁷ Su questo punto Nietzsche polemizza con Wagner, accusandolo di accondiscendere ai desideri edonistici dei tedeschi (*Ecce Homo*).

¹⁸ "La bestia bionda".

6. *H. von Kleist e W. von Humboldt*

H. von Kleist appartiene al Romanticismo di Jena e in un brevissimo Saggio *Ueber die allmähliche Vertiefung der Gedanken beim Reden*¹⁹ spiega come la lingua sia fondamentale «Rede», ovvero linguaggio; l'idée vient en parlant, l'idea si forma nel progressivo uso della lingua e questo è innegabile. All'interno del sistema lingua Kleist menziona la presenza della struttura profonda, che va stimolata per poter esplodere a mo' di vulcano, e non fa alcun accenno sulla presunta sacralità della lingua tedesca. Senza mezzi termini manifesta tutto il suo odio per i francesi, ma non decreta la superiorità della razza germanica; si schiera contro il sistema francese delle istituzioni e delle accademie linguistiche, che sciupano la lingua, rendendola un feticcio, imbrigliandola nelle convenzioni, tanto da negarle la libertà di essere parlata. Kleist ha certamente il merito di aver evidenziato il binomio "Sprache = Rede"²⁰, ribadito e approfondito da W. von Humboldt. Non ci si sbaglia nel attribuire la paternità della linguistica moderna a W. von Humboldt, che nei suoi scritti filosofici conduce una ricerca sulla struttura profonda della lingua. Humboldt parte dal presupposto che tutte le lingue hanno pari capacità comunicativa; esistono certamente lingue filologicamente meno evolute, in grado comunque di produrre qualsiasi tipo di astrazione. Il problema non è tanto linguistico, quanto culturale:

Alle Sprachen können alles mitteilen und können jede Art von Ideen ausprägen²¹.

Nella filosofia del linguaggio di Humboldt emerge una questione, che necessita ancora di risposta ed è relativa alla reciproca dipendenza tra pensiero e lingua: è sorta prima la lingua del pensiero o viceversa? Humboldt non giunge ad una conclusione definitiva ma sostiene che

die Sprache mit dem ersten Act der Reflexion beginnt²².

La lingua e il pensiero sorgono contemporaneamente ed è in

¹⁹ *Sulla graduale formazione del pensiero nella lingua.*

²⁰ Lingua = Linguaggio.

²¹ "Tutte le lingue possono esprimere tutto e coniare qualsiasi idea."

²² "La lingua nasce con la prima azione astrattiva."

questo preciso istante che l'uomo prende coscienza della realtà che lo circonda. Sulla base di quanto appena detto, Humboldt indica nell'intelletto umano la presenza di due "regioni" (*Gebiete*), che altro non sono se non la dicotomia "langue-parole" di De Saussure; è la doppia articolazione, costituita da struttura profonda e superficiale. Humboldt cerca di scendere in profondità al problema e scrivendo che

Die Sprache muß zwar in den Menschen unmittelbar gelegt angemessen werden,

si riferisce inequivocabilmente alla "possibilità" di formare lingua che nell'uomo è innata; è una potenzialità di cui l'uomo dispone e lo distingue dagli altri esseri viventi. È chiaro che la lingua non è innata; l'uomo non parla se isolato dal resto del mondo, perché potenzialità non è sinonimo di lingua concreta. Trattasi sicuramente di una potenzialità comune ed uniforme a tutti gli uomini, che non ha origine metafisica. La struttura profonda accomuna tutti gli uomini; la questione è capire come essa funzioni, ovvero come i principi logici puramente formali e asemantici affiorino in superficie, affinché il pensiero si unisca alla lingua. La lingua per Humboldt rimane, in ogni tempo e luogo un processo intellettuale in continua evoluzione, la fonte del pensiero: lingua e attività intellettuale sono un'unica cosa, inscindibili l'una dall'altra. L'uomo semplicemente parla e non si chiede quale sistema linguistico adopera; parla e nel parlare riflette. Ciò conferma il carattere asemantico del sistema²³.

Il pensiero di Humboldt, per quanto linguisticamente raffinato, non è esente da errori, in parte giustificabili, come il paragone "lingua = organismo", che può apparire discriminante e fonte di pregiudizi, se si considera che diversi organismi possono raggiungere uno stadio evolutivo più o meno consistente. La metafora "organismo" richiede un'interpretazione, dal momento che organismo è un concetto biologico legato all'ambiente esterno, dove ogni organismo nasce, evolve e decade, attenendosi ad una precisa legge genetica ad esso inerente. Il pericolo è situato nel poter ritenere le lingue organismi spiri-

²³ Humboldt menziona sovente il lessema "grammatica", ovvero i processi e regole logici che controllano il linguaggio, presenti in tutti i parlanti indistintamente, a prescindere dal livello culturale. La capacità di creare lingua è universale.

tualmente più o meno evoluti, il che dà libero accesso a discriminazioni. Diversamente si può pensare, che con organismo Humboldt intenda "sistema e struttura" suscettibile di modificazioni; la lingua modifica la propria struttura come un organismo con la differenza che essa è in continua evoluzione, perché è parlata.

Un errore del genere è facilmente spiegabile; più grave è la convinzione di Humboldt dell'esistenza di lingue più linguistiche, cioè più idonee a sviluppare il pensiero. Certe lingue sarebbero dotate di una struttura grammaticale troppo complessa per stimolare l'astrazione ed ecco che solo le lingue con pure forme logiche consentirebbero una rapida produzione intellettuale. In breve sono le lingue flessionali che godono di questo privilegio e vantaggio e in loro trova spazio una spiritualità più raffinata. Sostenendo questo Humboldt cade in aperta contraddizione con se stesso, poiché attribuisce un valore linguistico alla perdita delle flessioni stesse: il sistema, spogliandosi di strutture, realizza con meno mezzi gli stessi risultati. Ne consegue anche che i processi astrattivi diventano più semplici. Questo potrebbe essere vero, ma il parlante ignora la natura del sistema linguistico che adopera; parla semplicemente. Sia chiaro, che Humboldt non destina il suo pensiero al culto della lingua tedesca, per quanto tutto sommato si possa scorgere un certo nazionalismo linguistico; a parere suo la natura di una lingua va in funzione della natura spirituale della nazione, o meglio, la qualità di una nazione dipende dalla qualità della sua lingua. La questione per Humboldt non è tanto linguistica, bensì culturale, fermo restando che certe considerazioni possono apparire ambigue, come ad es.

Boden, Mensch und Sprache sind untrennbar in Eins verwachsen²⁴.

La natura della lingua si rispecchia in quella della nazione e viceversa; in una frase del genere, il ruolo della cultura non trova più spazio. È la razza che agisce direttamente sulla lingua.

Ora, come filosofo del linguaggio e linguista Humboldt non prende in esame il lato filologico della lingua, riconosce comunque che la lingua ha un'evoluzione diacronica. Le sue idee

²⁴ Per "Boden" si può intendere il territorio della nazione; "la nazione, la lingua e l'uomo si sono sviluppati come un'unica unità inscindibile".

sulla lingua sono ritrovabili in una breve ma tuttavia intensa polemica con J. Grimm ed altri pensatori; una polemica, che per quanto limitata, illustra chiaramente l'inevitabile collisione tra due diversi modi di studiare il fenomeno "lingua". Se per Humboldt lo studio storico-filologico della lingua ha lo scopo di evidenziare le carenze e i pregi della lingua, Grimm, con le sue ricerche, cerca di ricostruire l'indiscutibile e antica perfezione della lingua. Il punto della polemica riguarda il ruolo delle flessioni, che per Humboldt sono sì indicatori di pura logica, ma la loro dispersione non compromette la funzione principale della lingua, la «Rede». Grimm contrariamente descrive la perdita di flessioni come segno di decadimento; la lingua insomma degenera, perché sono le flessioni a conservare lo spirito della lingua e in origine sono sorte come tali²⁵. La polemica s'infiama maggiormente nel momento in cui Humboldt fa derivare una lingua più perfetta da una meno perfetta: cosa inaccettabile per Grimm, che con la filologia si sforza di dimostrare il contrario. Il suo intento scientifico è di dimostrare la perfezione e la natura poetica dell'antica lingua dei germani, una lingua che evolvendosi ha subito la corruzione da parte della ragione e della filosofia. Grimm si dichiara d'accordo con i risultati conseguiti dalla lingua inglese, ma non cambia la sua opinione sulle flessioni e si può azzardare nel sostenere che l'inglese nella ideologia linguistica sia visto come una lingua ampiamente degenerata.

Il difficile rapporto tra Humboldt e Grimm inizia nel 1815 con una lettera di Grimm a Savigny, in cui Grimm descrive Humboldt come uno studioso negativo alla causa nazionale. Il pensiero linguistico di Humboldt non è assolutamente un'apoteosi della germanità ed è scevro da scopi nazionalistici. Humboldt dirige la sua attenzione sulla struttura profonda, cosa che legittima Grimm a descriverlo come un Mithridates, uno studioso della cabbala e sostenitore dell'esoterismo, che si avvale del sapere mistico per sciogliere l'enigma "lingua"²⁶. Poche lettere sono sufficienti per far capire ai due letterati, che il loro rapporto epistolare non ha motivo di essere proseguito. La polemica si sposta e chiama in causa A. Schlegel, il quale,

²⁵ Grimm respinge la teoria di Humboldt, secondo la quale le flessioni derivano dall'agglutinazione.

²⁶ Mithridates è un filosofo, scrittore, astrologo ed esperto in esoterismo vissuto nel 16° sec. Le sue opere, quasi sconosciute, sono scritte in latino.

è superfluo dirlo, assume posizione di difesa a favore di Grimm; la perdita di flessioni provoca una riduzione dello spirito linguistico. Una lingua flessionale si deforma con la perdita delle strutture "organiche" sostituite da strutture "meccaniche". A. Schlegel non fa altro che ripetere un concetto del fratello Friedrich ed Humboldt, giunto alla saturazione, va in collera:

Es ist wirklich Zeit diesem etymologisirenden, rathenden und im Blinden tappenden Unfug ein Ende zu machen²⁷.

La polemica ha sicuramente cause linguistiche, ma entra successivamente nella sfera filosofica e spirituale, dove A. Schlegel mette in gioco l'origine metafisica della lingua, che per Humboldt non ha alcun valore scientifico; Schlegel non demorde e

ich glaube nämlich, daß es ursprünglich tellurische, siderische, und spirituale Sprachen gibt²⁸.

Queste le ultime parole che chiudono la polemica.

8. G.W. Leibniz

Finora il problema lingua è stato considerato all'interno del Romanticismo tedesco. È però necessario fare un breve passo indietro nella storia per poter vedere quando la questione ha iniziato ad avere rilievo in territorio tedesco e ad assumere aspetti nazionalistici. L'ambito culturale è l'Illuminismo tedesco, rappresentato da più pensatori, tra i quali G.W. Leibniz, il precursore in Germania della linguistica e della speculazione linguistica.

Leibniz è il genio filosofico e scientifico del 18° sec. e grazie alle sue due opere più famose, la *Monadologia* e la *Teodicea* ricopre un ruolo fondamentale all'interno della filosofia mondiale. Il suo pensiero postula la saggezza e l'armonia del cosmo, dove il male è semplicemente il segno dell'umana imperfezione. L'uomo ha il compito di perfezionarsi gradatamente, e lo può fare grazie al dono divino della ragione. Il tentativo di

²⁷ "È veramente ora di finirla con queste scemenze etimologizzanti, sommarie che brancolano nel buio". W. von Humboldt a A. Schlegel, lettera del 30-12-1822.

²⁸ "Credo esistano lingue originariamente telluriche, sideree e spirituali". A. Schlegel a W. von Humboldt, lettera del 21-02-1826.

Leibniz è di armonizzare fede e ragione e di scindere i principi di fisica e metafisica, sebbene il suo pensiero non si liberi completamente della metafisica.

Quanto al suo pensiero linguistico, si colgono in Leibniz idee geniali da catalogare come l'inizio assoluto della linguistica in Germania.

Leibniz definisce la "lingua filosofica" il mezzo mediante il quale il pensiero prende forma, diventando realtà tangibile. Prende in esame la diversità sintattica delle lingue con lo scopo di attribuire a tutti i sistemi linguistici la stessa potenzialità e non esprime favori nei confronti di lingue definite più linguistiche. Ciò che colpisce di Leibniz è la ricerca dei principi logico-matematici deducibili dalla struttura fonetica della lingua. Il suo obiettivo è creare una lingua di sole cifre e combinazioni matematiche con il pregio di essere facilmente apprendibile. Molto probabilmente Leibniz aveva già intuito che la struttura profonda del sistema si regge su una logica matematica semplice e difficilmente modificabile. In superficie si percepiscono solo "segni e simboli", grazie ai quali il pensiero si completa ed assume forma.

Il fulcro del pensiero leibniziano, ricordiamolo, rimane la ricerca dei principi logici, al fine di ridurre le astrazioni a poche unità, prive di semantica e decodificabili con strumenti matematici. A tal proposito Leibniz parla di un'unica lingua, in grado di essere parlata in tutto il mondo, e di una "grammaire générale", che appiani e superi le irregolarità delle lingue naturali, che non rispecchiano l'ordine delle idee, ma sono frutto dei bisogni dell'uomo, del caso, e delle circostanze. Cosa intende Leibniz con idee? le descrive come "objet immédiat interne" del pensiero; sono elementi virtuali, disposizioni innate, che scavalcano il lato empirico della lingua; sono il sistema logico, che l'uomo tramuta in lingua e la loro origine, secondo Leibniz, è divina.

Nonostante Leibniz anticipi di quasi un secolo il pensiero humboldtiano, getta le basi del futuro nazionalismo linguistico: venera la lingua tedesca, la germanità, e vede nelle lingue le più antiche testimonianze della vita dei popoli²⁹. Alla lingua tedesca pertanto dev'essere restituito il ruolo storico che le

²⁹ Sono idee contenute in due saggi scritti in tedesco, *Unvorgreifliche Gedanken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der deutschen Sprache e Ermahnung an die Deutschen, ihre Sprache besser zu üben.*

spetta, bandendo l'egemonia del latino e del francese³⁰.

(...) es keine Sprache in der Welt gibt, die reicher und naturdrücklicher Rede als die deutsche hat³¹.

Leibnitz si riferisce alla naturalezza della lingua tedesca, smarritasi a causa di altre lingue. L'aver adottato lingue straniere ha significato per la Germania privarsi della libertà, rinnegare la propria identità, sottomettendosi al giogo straniero. La Germania di Leibniz esige ora la sua dignità ripulita da tutto ciò che non è autoctono, e in quanto tale profanatorio:

Gott hat den Deutschen Stärke und Mut gegeben, und es regt sich ein edles Blut in ihren Adern³².

Sarebbe utile sapere se "sangue" per Leibniz ha lo stesso valore semantico, che assumerà nel 19° sec. Certo è che un'espressione ideologicamente così pesante è da vedere come l'inizio dell'arianizzazione di "Dio" e non è un caso che anche per Leibniz la lingua tedesca sia l'unico idioma destinato a trasmettere la verità rivelata:

So oft ich auch die Offenbarung im Deutschen lese, werde ich noch weit mehr entzückt³³.

Per Grimm e Schlegel il percorso ideologico è già tracciato.

9. Conclusioni

Per quanto possa apparire strano, il problema finora descritto non ha origini romantiche, bensì illuministiche e un illuminista come Leibniz, di profonda cultura democratica e cosmopolita, lo conferma. Quali sono le cause che hanno permesso la nascita di un'ideologia linguistica e razziale? Ci troviamo dinanzi ad un paradosso, la cui spiegazione rimane un'ipotesi: la

³⁰ Leibniz scrive per lo più in latino e in francese.

³¹ "Non c'è lingua al mondo più ricca di espressività naturale di quella tedesca."

³² "Dio ha dato ai tedeschi animo forte e coraggioso, e nelle loro vene scorre sangue nobile".

³³ "Tanto più leggo i testi sacri in tedesco, tanto più ne resto estasiato".

Germania cercava la sua identità per legittimarsi come nazione e si servì della lingua per raggiungere lo scopo. Il paradosso tuttavia pertiene alla realtà politica, in cui iniziò a manifestarsi una simile speculazione; una realtà democratica, liberale e per niente nazionalistica, all'interno della quale si generarono impulsi distruttivi.

Hannah Arendt spiega il nazionalsocialismo come creazione dei ceti medi e del loro anelito di potere. Da un punto di vista politico è possibile. Tuttavia il grembo che concepì e generò uno dei più violenti attacchi all'umanità che la storia ricordi, è di natura profondamente culturale e liberale. È un vero e proprio enigma, la cui *probabile* soluzione andrebbe ricercata nella recezione del pensiero illuministico tedesco.

ABSTRACT

From the period of Carolingian Empire, Germany, which was a geographic but not an hystorical and political reality, was on its way to search a new identity: it was difficult to find it, because the autochthonous German culture didn't leave any written documents.

The runic alphabet confirmed the existence of a particular idiom in the old German area, but only an exact philological reconstruction permitted to single the form out, going, in this way, to the concept of protogerman. The writing in Germany came late (VII-VIII sec.) and the language, which found its form in the writing, received a stronger influence by Christian culture than by the structure of the Latin. In the romantic period the matter of German identity broke out in an evident way and more precisely the language took a scientific, racial and endogamic relevance. Herder removed the religious sphere of the language and assigned human qualities to it. He described it as a product of national spirit. F. Schlegel and J. Grimm studied this problem thoroughly and considered the German language as provided with sacrality and divine essence. In this way, it became the only existent idiom able to reach the dimension of the "truth" and of the "mana", because it represents the fruit of the pure German blood. In fact, Grimm gives the highest spiritual degree to the primary and mythical phase of the language. W. v. Humboldt too

was involved with the problem of linguistic nationalism, but he highlighted the communicative aspect of the linguistic system, shifting the focus from the theory of "language" to the history of "speech". The clash with Grimm was unavoidable. This question was analysed during the Romantic period, but we have to look for its first development, probably, in the Illuministic one. In fact, Leibniz, who recognized the adamic language in the Germanic language, can be considered a forerunner of Schlegel and Grimm.

KEY WORDS

Language. Nationalism. German area.

Chiara Zanon

CONTRA YRA E SAÑA: LA TRADUZIONE CASTIGLIANA
DEL *DE IRA* DI L. A. SENECA

L'importanza della volgarizzazione castigliana del *De ira* risiede nel fatto che si tratta, non solo della prima traduzione spagnola, ma della prima in qualunque lingua volgare di un'opera senechiana autentica¹.

Un prologo della lunghezza di quasi due fogli² sembra essere la dimostrazione del fatto che la primitiva traduzione del *De ira* di Seneca fu completamente revisionata nel 1445 dall'umanista cordobese Nuño de Guzmán³.

Il prologo della versione spagnola all'opera senechiana viene trasmesso solo in uno dei tre manoscritti che contengono la volgarizzazione: è infatti il codice T-III-3⁴, conservato nella

¹ A questo proposito KARL BLÜHER, nel suo *Séneca en España-Investigaciones sobre la recepción de Séneca desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, 1983, p. 61, puntualizza che forse già precedentemente apparvero alcune traduzioni degli apocrifi: la *Formula vitae honestae* già fu probabilmente tradotta nel XII secolo al francese, al provenzale e all'italiano.

² Il primo a riprodurre tale prologo, in cui Nuño de Guzmán si dichiara correttore della primitiva traduzione, fu Joseph Rodríguez Castro (*Biblioteca española*, II, pp. 44-45); don José Amador de los Ríos noterà la presente traduzione nella sua *Historia crítica de la literatura española* (VI, p. 34, n. 1) ma sarà Mario Schiff (*La bibliothèqu du Marquis de Santillane*, Parigi, 1905, pp. 126, 128-129 e 454) il primo ad affrontare con un certo impegno il *De ira* castigliano.

³ La vita di Nuño de Guzmán è inclusa da VESPASIANO DA BISTICCI nelle sue *Vite d'uomini illustri* (edizione recente di Aulo Greco, Firenze, 1970) dove lo vediamo come uno spirito inquieto, avventuriero in Terra Santa e a stretto contatto con gli umanisti italiani (Giannozzo Manetti, Leonardo Bruni, tra molti altri). Nuño de Guzmán, inoltre, contribuì magnificamente all'introduzione dell'umanesimo peninsulare, e le sue relazioni con il marqués de Santillana riguardo alla formazione della sua biblioteca sono effettivamente dimostrate (K. BLÜHER, *op. cit.*, p. 61).

⁴ Gli altri due manoscritti che trasmettono la traduzione sono i codici N-II-8 e S-II-14, entrambi appartenenti alla Reale Biblioteca de El Escorial

Reale Biblioteca de El Escorial di Madrid, l'unico in cui si riportano le parole di Nuño de Guzmán le quali condannano il lavoro del primo traduttore e quello di tutta una serie di copisti che con la loro ignoranza deformarono il testo in modo tale da renderlo quasi incomprensibile⁵:

E visto por mí, Nuño de Guzmán, el susodicho libro que así el traslador que lo transfirió de la lengua latina a la lengua castellana⁶ non bien comprendiendo la intención de tanto moral como Séneca, presentísimo barón fue, como por la inpericia e más berdaderamente ygnorancia de los escriptores, era tan corrupto el texto que totalmente venía a ser de sentençia ayuno e, allende deste, otros muchos defectos que toda la moral utilidat inpedían e ofuscavan.

Quale fu l'epoca in cui si realizzò il lavoro di questo primo "traslador", ce lo dice l'*incipit* della traduzione:

En el nombre del eterno Dios, el qual es causa de las causas e fazedor de todas aquéllas, e al honor e gloria de la Virgen María, su madre, fiando e aviendo esperançã en la piedat e bondat, de que todo bien viene, que mejorará e ascresçenterá a acabar nuestro buen deseo al pro común de todos, señaladamente a serviçio de nuestro señor el rey don Sancho, començaremos la traslación deste libro que dize así (Ms. T-III-3, f. 1).

Anche se in questo frammento di traduzione non si specifica a quale Sancho si riferisca tra coloro che indossarono la corona reale, tenendo presente la cronologia dei vari regnanti ed il testo della traduzione, si può dedurre che quel "don Sancho" si riferisce a Sancho IV di Castiglia, figlio di Alfonso X *el Sabio*, che regnò dal 1284 al 1295. Si potrebbe anche pensare che la presente traduzione fu fatta per suggerimento o ordine

di Madrid e risalenti al XV secolo. Una descrizione dettagliata dei manoscritti si trova in Zarco, P. JULIÁN, O.S.A., *Catálogo de manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, Madrid, 1926, pp. 319, 385-386 e 390-391 rispettivamente.

⁵ F. FREIXA GARCÍA-MORIÑIGO, "Las traducciones castellanas de Séneca en la Edad Media", in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1978, p. 139.

⁶ Oltre al non aver incontrato catalanismi, italianismi o francesismi lungo la volgarizzazione castigliana del *De ira*, questa affermazione di Nuño de Guzmán fa pensare che l'opera di Seneca sia stata tradotta direttamente dal latino alla lingua castigliana. Sembra quindi che non ci siano prove sufficienti per affermare che si sia inizialmente prodotta una volgarizzazione catalana, italiana o francese del *De ira*, come succederà in numerose successive traduzioni senechiane, data la scarsa conoscenza della lingua latina a quel tempo.

di detto monarca; per lo meno non esclude questa possibilità il testo trascritto. In effetti anche se il re fu spesso definito come incolto e illetterato⁷, i fatti dimostrano che qualcosa ereditò di tutto il lavoro che fece il padre per promuovere la cultura⁸. Senza scendere in dettagli, è opportuno segnalare che Sancho IV fondò gli Estudios Generales di Alcalá de Henares, antecedente e fondamento della futura Università, ordinò di continuare la *Crónica General* che suo padre lasciò incompiuta; ordinò la traduzione del *Libro del tesoro* di Brunetto Latini; gli si attribuisce, inoltre, la composizione del *Lucidario*; compose *Castigos y documentos*; infine, è probabile che sia in qualche modo intervenuto nella composizione de *La Gran Conquista de Ultramar*⁹.

Al termine del suo regno dette segni di pentimento riguardo certi atteggiamenti un po' troppo intempestivi che amareggiarono non poco la vita di suo padre e i quali gli fecero guadagnare il soprannome di "bravo", che gli fu applicato non solo per essere coraggioso, ma anche per indicare che era particolarmente irascibile. Forse per imparare a reprimere questa passione ordinò di fare, o almeno suggerì, la traduzione dell'opera di Seneca.

In definitiva, l'affermazione "a servicio de nuestro señor el rey don Sancho" (si veda sopra), fa concludere che la traduzione castigliana del *De ira* di Seneca apparve per la prima volta alla fine del XIII secolo. Ci troviamo quindi di fronte a un traduttore – il traduttore iniziale – che lavora per il re Sancho IV *el Bravo*, il testo della cui traduzione fu disgraziatamente rovinato a causa dell'imperizia e ignoranza dei copisti¹⁰.

Questa è la ragione per cui Nuño de Guzmán sostiene di

⁷ PAUL GROUSSAC, nel suo esteso lavoro "Le livre des Castigos e documentos attribué au Roi D. Sancho IV", in *Revue Hispanique*, XV, 1906, pp. 212-339, applica spesso tali qualificazioni al monarca castigliano.

⁸ Ricordiamo che nel secolo XIII fu decisiva l'azione di Alfonso X *el Sabio* sulla prosa scritta. I traduttori che lavoravano ai suoi ordini non usavano una lingua uniforme, dato che provenivano da luoghi distinti, ma, come ha scritto Rafael Lapesa "la prosa castellana quedaba definitivamente creada. La enorme gimnasia que supone la obra alfonsí, la había convertido en vehículo de cultura" (LÁZARO-TUSÓN, *Literatura española*, Madrid, 1988).

⁹ Riguardo la data di composizione di quest'opera, si veda A. REY, *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV*, Bloomington (Indiana), p. 20, nota 26, e "Las Leyendas del Ciclo Carolingio en la Gran Conquista de Ultramar", in *Romance Philology*, III, 1949-1950, pp. 172-181.

¹⁰ F. FREIXA GARCÍA-MORIÑIGO, *op. cit.*, p. 139.

essersi disposto a correggere tale testo che “totalmente venía a ser de sentençia ayuno e, allende déste, otros muchos defectos que toda la moral utilidat inpedían e ofuscavan”.

Un confronto della volgarizzazione castigliana del *De ira* con il testo latino¹¹ permette di mettere in evidenza innanzitutto una prima, e forse unica, considerevole differenza: nel libro I di *Contra yra e saña* vengono trasmesse una serie di importanti omissioni che corrispondono ai capitoli X-XV, più l'ultima parte del IX, la prima parte del XVI, parte del capitolo XVII, il capitolo XVIII e le prime righe del XIX¹².

Il testo della traduzione è praticamente identico nei tre manoscritti che la contengono (abbiamo detto che sono i codici N-II-8, S-II-14, T-III-3 della Real Biblioteca de El Escorial di Madrid), i quali discendono tutti dallo stesso esemplare, copia dell'autografo (?) di Nuño de Guzmán. Nessuno dei tre codici differisce in alcuno dei tre libri ma non esiste alcuna variante capace di rivelarci una rielaborazione. È per questo motivo che Francisco Freixa García-Moriñigo¹³ definisce “peregriña” l'affermazione del padre Rubio secondo il quale è solamente il libro III di T-III-3 quello che fu revisionato da Nuño de Guzmán¹⁴: Fernando Rubio basa la sua idea nel fatto che nella traduzione non si sono sanate le importanti omissioni

¹¹ Nel nostro lavoro di *Contra yra e saña* (questo è il titolo con cui apparve la volgarizzazione castigliana del *De ira* alla fine del secolo XIII), si è confrontato il testo della traduzione castigliana con quello del testo latino secondo l'edizione critica di C. Pascual - L. Castiglioni (SENECA, *De ira ad Novatum*, Torino, 1919).

¹² I capitoli appartenenti al secondo e al terzo libro dell'opera analizzati nel nostro studio della traduzione castigliana (specifichiamo che si tratta di sei capitoli del libro II – sono i due prologhi che introducono rispettivamente la prima e la seconda parte, inoltre la prima e la nona questione e, infine, il primo e ultimo capitolo della seconda parte del libro stesso – e dodici capitoli del libro III, più il prologo introduttivo del traduttore) non trasmettono alcuna omissione. Rimane ancora da studiare se nei rimanenti capitoli degli altri due libri del *De ira* si sono praticati tagli.

¹³ F. FREIXA GARCÍA-MORIÑIGO, *op. cit.*, p. 139.

¹⁴ Dice il padre RUBIO in *La Ciudad de Dios*, pp. 119-120: “Se conserva en los códices N.II.8, S.II.14, T.III.3 della Bibiloteca escurialense, pertenecientes los tres al siglo XV. Los dos primeros reproducen el mismo texto, con muy escasas variantes ortográficas; el texto del tercero tampoco difiere en los dos primeros libros, pero sí en el III, en el que Nuño de Guzmán [...] introdujo algunas modificaciones. Según se expresa Nuño en un breve prólogo que trae el tercer códice, las modificaciones introducidas por él en la traducción del siglo XIII eran importantes, pero el referido códice contiene modificaciones en el III libro de la obra”.

di cui si è parlato, tutte appartenenti al libro primo dell'opera. In conclusione, egli ritiene che, se Nuño de Guzmán avesse realmente modificato l'intera volgarizzazione, avrebbe sanato anche le omissioni del primo libro. Inoltre prosegue dicendo che

no existe interrupción en el texto castellano y que el traductor especifica en el prólogo que el libro I se divide en siete partes y que en el texto no falta ninguna, precisamente la V, a la cual corresponde una omisión, es la más larga, llegamos a la conclusión de que el fallo es debido a un códice latino, quizá anterior al utilizado en la traducción, ya que el traductor da a indicar que el original estaba ya dividido en las siete partes mencionadas¹⁵.

Karl Blüher, nel suo lavoro sulla recezione di Seneca in Spagna, parla delle stesse omissioni esprimendo un'opinione del tutto contraria a quella del padre Rubio: egli ritiene infatti che tali considerevoli tagli sono la volontà del traduttore in persona, che nel libro I omette quella parte che si riferisce all'estesa polemica di Seneca contro il concetto peripatetico dell'ira. In questo modo, queste considerevoli lacune non sono da attribuire a un difettoso manoscritto latino del *De ira*, così come pensa Rubio, ma ad abbreviazioni intenzionali del traduttore. Non è probabile che questo abbia avuto davanti a sé un testo latino abbreviato: non sarebbe facile capire perchè si sarebbe proceduto a tali tagli in un codice latino. Al contrario, nel tradurre potrebbe venire facilmente l'idea di tagliare.

In effetti, sembra che proprio questo sia il caso, e lo possiamo dedurre dai fatti seguenti: come si indica nel prologo, il libro I del *De ira* si divide in sette parti; ebbene, tale distribuzione cerca di seguire alcuni dati che lo stesso Seneca dava in un passaggio del *De ira*: "Ya avemos esplicado que cosa es yra (corrisponde alla parte 1, I-III, 3), e mostramos si cae en otro animal si non en el ombre (= parte 2, III, 3-III, 8), e que departimiento ay entre yra e saña, e quantas maneras son délla (= parte 3, IV, 1-3). Agora preguntemos si la yra es en el ombre segunt natura o non (parte 4, V-VI); o si es provecho o non (= parte 5, VII, IX, 1 e XVI, 2-7, così come parte 6, XVII, 1-4 e XIX, 2-8); o si ha ombre de abstener alguna parte délla o non" (= parte 7, XX-XXI)¹⁶. Da tutto ciò si può con-

¹⁵ P. FERNANDO RUBIO, O.S.A., *op. cit.*, p. 120.

¹⁶ Abbiamo posto tra parentesi le parti che appaiono nella traduzione stessa, secondo il principio distributivo di cui si è parlato.

cludere che si fece questa divisione in sette parti, in generale, secondo le parole di Seneca. Si è diviso in due parti solo il penultimo punto, probabilmente perchè il traduttore aveva avuto l'impressione che in Seneca fosse troppo lungo. Ma non è questa l'unica ragione. Questo stesso punto è l'unico in cui appaiono le estese abbreviazioni: si potrebbe pensare, per questo motivo, di spiegarle con il fatto che le parti corrispondenti (5 e 6) dovevano adattarsi, per quanto riguarda l'estensione, alle altre e al libro in generale.

Infine, secondo l'idea di Blüher¹⁷, il fatto che si sia intercalata la frase "Tales cosas faze el juez bueno con esfuerço de buen entendimiento sis saña", dimostra che si tratta di tagli intenzionali per stabilire, dopo la prima lacuna, una unione con il testo anteriore.

Il nostro studio sulla volgarizzazione castigliana del *De ira* di Seneca ci avvicina maggiormente all'opinione di Karl Blüher, dato che esso rivela che le letture del terzo libro del codice T-III-3 sono in realtà coincidenti con quelle degli altri manoscritti.

Chiarito quindi questo fatto, i due manoscritti N-II-8 e S-II-14, possono trovarsi in una delle seguenti tre situazioni:

1. Essere anteriori o simultanei, ma in qualche modo indipendenti, dello stesso codice di fray Gonçalo¹⁸.
2. Derivare dalla copia di fray Gonçalo, prima che questa venisse corretta da Nuño de Guzmán.
3. Derivare dalla copia di fray Gonçalo, una volta corretta da Nuño de Guzmán.

Se i due codici si trovassero nei casi uno o due, essi trasmetterebbero delle lezioni diverse da T-III-3, e abbiamo detto che questo non è esatto. Perciò, per spiegare l'identità dei tre manoscritti si può ricorrere solo alla terza ipotesi, cioè: **i tre codici escorialensi contengono la primitiva traduzione, copiata**

¹⁷ KARL BLÜHER, *op. cit.*, p. 107.

¹⁸ Secondo il prologo di Nuño de Guzmán ("Este libro escrivió fray Gonçalo, suficiante ortógrafo, capellán de la muy generosa e non menos virtuosa señora doña Inés de Torres, muger de don Luys de Guzmán, de preclarísima memoria e maestre de Calatrava que Dios aya, e acabose a ocho de octubre, año de mill quatroçientos e quarenta e çinco años de la salutifera encarnación de Nro. Señor Ihu. Xpo. e redentor"), fray Gonçalo sarebbe l'unico – e ultimo – copista conosciuto del primo ciclo di trasmissione della traduzione, quella operata da un volgarizzatore anonimo alla fine del XIII secolo.

nel 1445 da fray Gonçalo e corretta in questo stesso anno o posteriormente da Nuño de Guzmán¹⁹.

Per completare il panorama dei nomi relazionati in qualche modo con il testo conviene trascrivere l'*explicit* del codice T-III-3:

... e nos bolvemos dellos muchas bezes a bondad. La perdurable vida sea siempre con nos. Este libro escrivió Pedro de Medina.

Pedro de Medina, nell'includere il suo nome alla fine del libro, potrebbe aver copiato il testo corretto da Nuño de Guzmán.

Facciamo ora attenzione al lavoro di Nuño de Guzmán:

Primeramente la sentençia que es la prinçipal parte enmendar por quanto es sujeto, e asimesmo el ornato puliendo, el qual estava de bruta confusión lleno de feos vocablos e de non conveniente trasportación de aquéllos e superfluas repetiçiones en tal manera que su proçeder grandísimamente engendrava enojosa obscuridad, resuscité en él la perdida forma, supliendo aquélla quanto fue posible e sabe Dios que por ninguna otra escriptura a tan cargosa fatiga me obligará nin ofrecerá más. Considerando como universalmente todas quantas las obras de Séneca siempre procuran utilísimas doctrinas fueme muy açetable la consideración de la pena e bien que en la suma perfección non lo aya podido reduzir, quedando en la parte de su proçeder aquel carácter de la primera forma que por biçio de los escriptores se descompuso, maculando aquélla, mas fizose en ello quanto la preyaçente materia sufrir e resçebir pudo, toda vez guardando la útil sentençia de la moral doctrina, el motivo de la qual fizo al doctísimo Séneca en sus elegantes fábricas con laboriosa diligencia insudar. Casi del todo presumiendo de lo enmendar syn dexar en él algunt defecto, conviniera desfazer aquél e otro de nuevo fabricar, lo qual çese Dios, que la tal presunçión en mí oviese, aunque tan erudicto como quien más de los modernos me fallase, pues basta concluyendo que el presente libro intitulado *De ira* es socorrido de tanta subvençión que de la primera corrupta forja poco en él ha quedado. (T-III-3, f. 1-1v.)

Il lavoro dell'umanista cordobese fu quello di restaurare il testo della volgarizzazione sia nel contenuto che nella forma²⁰:

¹⁹ La data di arrivo in Spagna di Nuño de Guzmán la fissano sia MARIO SCHIFF (*op. cit.*, *ibidem*) che il padre RUBIO (*op. cit.*) avvalendosi di quella indicata nella traduzione del *De ira*. Schiff, in particolare, sembra inclinarsi per l'anno 1446 come quello del ritorno di Nuño ma poi propenderà per la data indicata nella traduzione: 1445.

²⁰ Sottolineiamo che il prologo di cui si sta parlando è l'unica prova esistente di un ritocco di Nuño de Guzmán alla primitiva traduzione del *De ira*.

per quanto riguarda “sentencia y sujeto”, parole che si riferiscono al contenuto, al *sensus*, si può affermare che la traduzione riflette esattamente e una per una le idee dell'originale latino, cercando di essere fedele allo spirito e all'ordine della sua presentazione.

Ma la cosiddetta correzione di Nuño de Guzmán si riferisce, come è già stato detto, anche all' “ornato”, ovvero alla forma: in questo caso il suo obiettivo fu quello di liberare la traduzione dai “feos vocablos” di non “conveniente transportación”, evitando superflue ripetizioni e, in definitiva, cercando di sopprimere tutto ciò che apparteneva alla primitiva traduzione²¹.

Grazie a tutto ciò, possiamo affermare che in generale la traduzione segue molto da vicino e con straordinaria letteralità il testo latino, amplifica poco, mai inventa, e in generale si presenta con uno stile facilmente comprensibile.

Si può affermare che il volgarizzatore castigliano è riuscito a compiere un lavoro perfetto giacché è stato in grado di trasmettere una traduzione molto letterale ma allo stesso tempo molto comprensibile, limitandosi ad ampliare soltanto in alcuni pochi casi in cui, a causa del tipico periodare breve di un autore qual è Seneca, il testo sarebbe risultato incomprensibile.

Questo modo di tradurre, così fedele, così conciso, così esatto, si presenta come contrapposto al cosiddetto “sistema alfonsí” di assimilazione di fonti antiche, amplificatorio, moralizzatore e didattico, d'accordo con i metodi della *enarratio* nella *lectio* di autori antichi. Tale opposizione, nonostante la sua evidenza, viene negata dal padre Rubio (*La Ciudad de Dios*, CLXXIV, p. 118), portato, senza dubbio, dal desiderio di giustificare l'antichità della traduzione. In ogni caso, se qualcosa di amplificatorio alla maniera alfonsí si trovava nella traduzione iniziale dedicata a Sancho *el Bravo*, Nuño de Guzmán si impegnò a sopprimerlo nella sua quasi totalità²² perchè, dalla sua visione di umanista di fronte a un testo classico, non si trattava che di “superfluas repeticiones, en tal manera que su proçeder

²¹ Il padre F. RUBIO, O.S.A., nel suo “El Tratado *De ira* de Séneca, traducido al castellano en el siglo XIII” (da *La Ciudad de Dios*, 174, 1961, pp. 113-139), sostiene che nonostante i manoscritti che contengono la traduzione appartengono al XV secolo, il suo testo riproduce le caratteristiche del linguaggio dell'epoca in cui venne portata a termine la volgarizzazione. In realtà se si studia la volgarizzazione è facile dimostrare che tale affermazione non è esatta.

²² F. FREIXA GARCÍA-MORIÑIGO, *op. cit.*, pp. 142-143.

grandísimamente engendrava enojosa obscuridad”.

Cosa rimane allora della vecchia versione del secolo XIII? Nulla o quasi, solo la notizia della sua precedente esistenza e forse qualche resto di uno stile perduto tra una prosa quattrocentista equilibrata ed elegante.

Va sottolineato che questa traduzione differisce molto anche dal modo di tradurre del Obispo de Burgos Alonso de Cartagena (1385/86-1456)²³, proveniente da una coltissima famiglia di ebrei convertiti, il volgarizzatore più importante di Seneca²⁴. Questo ecclesiastico, che acquisì importanza soprattutto grazie al suo notevole intervento nel Concilio di Basilea e grazie alle sue relazioni con Leonardo Bruni, esercitò un grandissimo influsso nella Corte del re Juan II. Lo straordinario numero di manoscritti²⁵ che ancora oggi si conserva di esse permette di rendersi conto dell'enorme eco che riscontrarono allora in Spagna. Il motivo immediato che spinse il traduttore fu, in primo luogo, facilitare al giovane monarca Juan II la lettura delle opere latine di Seneca, che egli coltivava – senza dubbio sotto la tutela personale di Alonso de Cartagena²⁶ – per la sua formazione spirituale. Per questo motivo l'erudito vescovo aggiunse alle sue traduzioni non solamente estese annotazioni marginali, ma a volte anche introduzioni più o meno critiche le quali gettavano luce sul valore di ognuna delle opere tradotte, soprattutto da una prospettiva teologica.

Caratteristico dello spirito ancora privo di umanesimo nel quale emersero queste traduzioni, è il fatto che Alonso de Cartagena non si sia rivolto direttamente alle opere di Seneca, ma alla *Tabulatio et Expositio Senecae* di Luca Mannelli²⁷, verso

²³ Sulla personalità storica di Alonso de Cartagena, cfr. L. SERRANO, O.S.B., *Los conversos D. Pablo de Santa María y D. Alfonso de Cartagena*, Madrid, 1942 e F. CANTERA BURGOS, *Alvar García de Santa María y su familia de conversos, Historia de la Judería de Burgos y de sus conversos más egregios*, Madrid, 1952, pp. 416 ss.

²⁴ Nella sua *La Bibliothèque du Marquis de Santillana*, M. SCHIFF attribuisce a Alonso de Cartagena la traduzione delle seguenti opere: *Libro de la vida bien aventurada*; *Libro primero de la providencia divina*; *Libro segundo de la providencia de Dios*; *Libro de la Clemencia*; *Libro de las siete artes liberales*; *Libro de los remedios contra fortuna*; *Libro de las declamaciones*; *Libro de las cuatro virtudes*; *Libro de amonestamientos y doctrinas*; *Copilación de algunos dichos de Séneca*; *Título de la amistanza o del amigo*; *Dicho de Séneca en el fecho de la cavallería de Roma*.

²⁵ Sembra che tutti questi manoscritti appartengano al XV secolo.

²⁶ K. BLÜHER, *op. cit.*, p. 135.

²⁷ Nel testo base latino si tratta di un'ampia antologia di Seneca, ordi-

il quale manifestava allora un grande interesse Juan II nella corte castigliana, come un quarto di secolo prima il re Martín I d'Aragona.

In qualità di traduttore, Alonso de Cartagena difese il principio di tradurre non le parole ma il loro significato: "siguiendo el seso mas que las palabras"²⁸. Per questo motivo, le sue traduzioni sono risultate diafane e di facile lettura ma sacrificano la finezza del dettaglio in omaggio al lavoro affannoso per elaborare i pensieri principali. Nulla si osserva di ciò che caratterizza il modo di tradurre degli umanisti. In ogni caso, per quanto riguarda lo stile, queste traduzioni raggiunsero per il secolo XV un livello considerevole di qualità. La loro prosa vigorosa e chiara resiste al confronto con le migliori opere in prosa di quel tempo.

Ritornando alla volgarizzazione corretta da Nuño de Guzmán, vediamo alcuni esempi di quei pochi casi in cui la traduzione castigliana si è in qualche modo allontanata dal testo latino²⁹.

Per cominciare, ci sembra opportuno sottolineare il fatto che molto spesso nel corso della volgarizzazione il traduttore, seguendo una tipica tecnica del modo di tradurre medievale, associa *yra* e *saña* (lo si nota già dal titolo, *Contra yra e saña*), a volte anche trasmettendo *saña* al posto di *yra* dato che si tratta di due sinonimi³⁰.

Due aspetti abbastanza evidenti che caratterizzano l'intera traduzione sono rappresentati dal fatto che quasi tutte le frasi impersonali del testo latino sono state tradotte con orazioni di tipo personale nella volgarizzazione castigliana; allo stesso modo, qualsiasi discorso diretto del testo originale è stato tra-

nata cronologicamente, che il domenicano Luca Mannelli compose durante il suo incarico come vescovo di Osimo, 1347-52, per incarico del Papa Clemente VI.

²⁸ Introduzione al *Libro de la providencia de Dios*, ed. Alcalá, 1530, f. XXXVII; importante per le teorie di Cartagena sulla traduzione è il prologo alla sua versione del *De inventione* di Cicerone.

²⁹ Ricordiamo che nel nostro studio, la traduzione castigliana è stata confrontata con il testo latino secondo l'edizione critica di C. PASCUAL - L. CASTIGLIONI (*op. cit.*).

³⁰ *Yra* deriva dal latino *IRA* e significa *cólera*, *enojo*. L'origine di *saña*, in cambio, è incerto: probabilmente viene da *INSANIA*, che significa *locura furiosa*; è verosimile che il verbo *ensañar* proceda dal latino volgare *INSANIARE* (*enfurecer*, che deriva da *INSANIA*) e che da *ensañar* risultasse poi *saña*. (J. COROMINAS - J.A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, 1994).

dotto con l'uso del discorso indiretto. Un esempio per il primo caso appartiene alla *primera parte* del libro I (f. 3v.)³¹: dove nel testo latino (I, 5) si trova: *Cetera licet abscondere et in abdito alere*, nella volgarizzazione è stato trasmesso: *Todas las otras cosas puede hombre encobrir e tener escondidas*, ovvero è stato aggiunto un soggetto (*hombre*) e l'orazione è stata così resa in forma personale³².

E ancora: testo latino (XVII, 1) – *Languidus, inquit, animus est, qui ira caret* –; nella traduzione castigliana la frase è stata trasmessa nel seguente modo: *Dixo un filósofo: "doliente e flaco es el corazón syn yra"* (libro II, nona cuestión, f. 42r.). La costruzione di questa orazione mette in luce perfettamente il primo dei due aspetti generali di cui si sta parlando, che caratterizzano tutta la traduzione. Infatti, il volgarizzatore non traduce letteralmente la frase del testo latino, dove l'orazione principale è impersonale (*inquit*), e introduce un soggetto (*un filósofo*) senza tra l'altro specificare a chi si stia riferendo.

Riguardo la traduzione di un discorso diretto del testo latino, potremmo illustrare il seguente esempio, il quale si trova nella *quarta parte* del primo libro: testo latino (VI, 1) *Quid ergo? Non aliquando castigatio necessaria est? – Quidni? Sed haec sincera, cum ratione; non enim nocet sed medetur specie nocendi*. Nella volgarizzazione viene trasmesso *E si te dizen algunos quel castigo a las bezes non es menester entre llos hombres, non me maravillo, mas didote que es menester. Mas esto dévese fazer syn saña, quando la razón e el juyzio del hombre son sanos e enteros. Ca tal castigo como este non daña, mas antes es melezina en semejança de enpesçer*.

Vediamo ancora come esempio quello di una frase del sesto capitolo del terzo libro dove dal latino (XI, 1) *Non vis esse iracundus? Ne fueris curiosus* si è trasmesso *Sy non quieres ser*

³¹ Prendiamo come riferimento il codice N-II-8 della Real Biblioteca de El Escorial di Madrid, ovvero il manoscritto base del nostro studio per la costruzione di un apparato critico della volgarizzazione.

³² Mettiamo comunque l'accento sul fatto che era piuttosto usuale, nelle traduzioni che venivano prodotte a quell'epoca dalla lingua latina, introdurre in una frase impersonale un soggetto come *hombre* (anche nella sua forma plurale, ovvero *hombres*) e la frase poi veniva in realtà letta conservando la sua forma impersonale originale.

Da notare anche in questa frase che il sostantivo latino *vitium* (si trova nella frase precedente, nella presente è sottinteso – *Nescias utrum magis detestabile vitium sit an deforme* –) è stato genericamente tradotto con il sostantivo plurale *cosas*.

irado, non quieras ser curioso (f. 77r.): in latino la frase si presenta sotto la forma di un discorso diretto, con una domanda e la relativa risposta, mentre nella volgarizzazione castigliana viene trasmessa un'orazione indiretta di tipo ipotetico.

Veniamo ora invece ad alcuni esempi in cui il volgarizzatore ha usato la cosiddetta tecnica dell'*amplificatio* per tradurre una frase, o anche semplicemente un sostantivo, in lingua castigliana³³. Nella *segunda parte* del libro I si riporta la seguente orazione: *Mas pero yra non han çiertamente, como non han voluntad de cosas superfluas para deleite* (f. 5v.); tale frase è la traduzione dell'orazione latina (III, 4) *iram quidem non magis quam luxuriam*: in questo caso si può vedere che il volgarizzatore ha tradotto con *voluntad de cosas superfluas para deleite* ciò che in latino viene espresso semplicemente con il sostantivo, nel caso accusativo, *luxuriam*.

Continuando su questa caratteristica, ecco un esempio tratto dalla *quarta parte*, anche questo del libro I: testo latino (V, 2) *Quid ira infestius?*. In tale modo è stato trasmesso il testo della traduzione castigliana: *¿E quál cosa es más contraria nin más manifiesta para desamar e aborresçer que la yra?* (f. 7v.), dove il volgarizzatore ha ampliato il senso dell'aggettivo latino *infestius* e ha quindi enfatizzato il significato della frase.

In un altro caso, questa volta ci troviamo nel *capítulo terçero* del terzo libro, da un solo verbo del testo latino si sono trasmessi tre verbi nella traduzione castigliana: testo latino (V, 6) *nihil est simultatibus gravius: has ira conciliat*; traduzione castigliana (f. 70v.) *non ay ninguna cosa más grave que discordia e a ésta atrae e engendra e ayunta la yra*: risulta evidente che *conciliat* è stato tradotto con i tre sinonimi *atrae, engendra, ayunta*.

Similarmente, nel *capítulo XIII* del libro terzo da un solo sostantivo (*serenitatem*, caso accusativo) il volgarizzatore ha liberamente tradotto tre sostantivi. Vediamo in dettaglio le frasi: testo latino (XXV, 4) *Omnes licet facias, minor es quam ut serenitatem meam obducas*. La traduzione castigliana dice *“Maguer fagas todas las cosas que pudieres, non eres tan grande que puedas desfazer mi bondad, mi preçio, mi balor”* (f. 93v.).

³³ A volte la tecnica dell'*amplificatio* risulta addirittura indispensabile per tradurre un autore come Seneca che, come si è detto a p. 10, con il suo periodare così breve, spesso fa sì che il testo sia di difficile comprensione.

Un confronto approfondito della volgarizzazione castigliana con l'apparato critico dell'edizione di C. Pascual - L. Castiglioni ha permesso di individuare, inoltre, cinque casi di coincidenze in varianti. Vediamo in dettaglio questi casi, i quali hanno permesso di formulare l'ipotesi che il volgarizzatore aveva davanti a sè un testo umanistico, ormai non più esistente, che forse si avvicina maggiormente al ramo dell'apografo V della tradizione latina (tale apografo trasmette alcune lacune al principio del settimo capitolo del libro III), dato che è qui che si è incontrata la maggior parte di coincidenze in varianti³⁴:

Libro primero, tercera parte, f. 7r.: *e otros que son más rebelles que firvientes*³⁵; il ms. Gertzius (si tratta di un codice molto deteriorato, del quale non si sa più nulla) trasmette l'aggettivo *frementes*; l'edizione critica di Pascual - Castiglioni da *non minus pertinaces quam frequentes*.

Libro segundo, primera cuestión, f. 19r.: *ca todos los moviientos que se fazen en nos sin nuestra culpa non se pueden bençer nin mudar*; testo lat. (II, 1) *Omnes enim motus qui non voluntate nostra fiunt invicti et inevitables sunt*: la lezione riportata nei codici della tradizione castigliana si avvicina di più a quella del testo latino secondo il ms. Ang. (*Angelicus* D 8. 9 n° 505, siglo XIV) che trasmette *invicti et immutables*.

Libro tercero, capítulo octavo, f. 80r.: *si la yra non puedes bençer, ella te comiença a bençer*; testo latino (XIII, 1) *si vis vincere iram, non potest te illa*. I codici N (*Neapolitanus*, bibl. naz. IV G 50, sec. XIV) e Ang. trasmettono *si vincere iram non potest, illa te vincere incipit vincere*; il ms. A (*Ambrosianus* C 90 inf., sec. XI) dà una lezione molto simile: *si vincere iram non potest, te illa incipit vincere*.

Libro tercero, capítulo XIII, 92r.: *la respuesta alta de mi siervo*; testo lat. (XXIV, 2) *servi mei clarius responsum*. Il ms. P (uno dei tre codici *Palatini*) trasmette l'aggettivo *elatus* al posto di *clarius*³⁶.

³⁴ L'introduzione all'edizione critica di C. PASCUAL - L. CASTIGLIONI del *De ira* (*op. cit.*) presenta lo *stemma codicum* della tradizione manoscritta del testo latino: si tratta di uno *stemma* che presenta contaminazioni e che contiene un archetipo X che si divide in due rami principali: da una parte si trova l'archetipo integro Y e dall'altra l'apografo V. Gli apografi W e Z contengono lacune rispettivamente nel capitolo 28 del libro III e nel capitolo 8 del terzo libro.

³⁵ Il manoscritto N-II-8 trasmette *servientes* in luogo di *firvientes*.

³⁶ Per quanto riguarda questa frase, va aggiunto che l'aggettivo che viene trasmesso nella volgarizzazione castigliana *alta* non è la corretta traduzio-

Libro terzo, capítulo XXII, 109r.: *por mejor ombre tengo a aquel que cobdiçia e llaga a su enemigo, que non aquel que le cobdiçia e le procura ysla e destierro*; testo lat. (XLIII, 4) *Magis ignosco ei qui vulnus inimici quam qui pusulam concupiscit*. I manoscritti L (*Laurentianus* 76, 32, sec. XII/XIII) e V (*Vratislaviensis* bibl. reg. IV F 3, sec. XIV) trasmettono *insulam* al posto di *pusulam*.

Vale la pena anche di mettere in evidenza il fatto che nel corso della volgarizzazione ci siamo trovati di fronte a un numero scarsissimo di errori di traduzione: ne illustriamo ora solamente uno³⁷, dato che gli altri, e vogliamo sottolineare che sono veramente pochi, sono di poca rilevanza. Ecco allora come è stata tradotta una frase del primo capitolo del terzo libro: *ideo unicus quo plus indulgetur, pupillisque quo plus licet, corruptior animus est* (XXI, 6), *E aun por esto quando algunt padre non ha más de un fijo, quanto más lo popa e regala, tanto más corrompido e peor le faze el coraçón*: nel testo latino troviamo una orazione principale che presenta due soggetti coordinati i quali, a loro volta, sono i soggetti di altre due orazioni subordinate; in cambio, la traduzione castigliana trasmette una costruzione distinta in cui viene trasmesso un solo soggetto, rappresentato da *quando un padre non ha más de un fijo*, con una apposizione la quale è a sua volta la libera traduzione del secondo soggetto del testo latino (*pupillis*): tale sostantivo nella traduzione castigliana è stato trasmesso con l'espressione *quanto más le popa e regala*.

Per quanto riguarda la struttura della traduzione, infine, i tre libri che la compongono sono rispettivamente introdotti da un prologo del traduttore in cui viene presentato il tema del libro che segue. L'unica eccezione, a parte quella del prologo di Nuño de Guzmán che, come abbiamo visto viene trasmesso solo in T-III-3, è rappresentata dal codice S-II-14 che, come introduzione al terzo libro, offre un prologo in più nel quale

ne del latino *clarius*, dato che questo possiede in realtà l'accezione di *claro*, *evidente*. Inoltre, mentre nel testo latino lo stesso aggettivo modifica *servi mei*, nella traduzione castigliana *alta* è l'aggettivo che modifica il sostantivo *respuesta*.

³⁷ Premettiamo che più che errore di traduzione, l'esempio che segue presenta la caratteristica di possedere una costruzione distinta da quella del testo latino. Forse il volgarizzatore non aveva bene inteso il significato della frase oppure lo ha semplicemente voluto trasmettere a sua maniera, enfatizzando magari il significato della frase.

si spiega dettagliatamente l'*argumentum* del libro. Al principio di ogni capitolo si trova un'epigrafe introduttiva che presenta l'argomento del capitolo che si trasmette di seguito³⁸. Va quindi sottolineato che nel testo latino non ci sono prologhi, né epigrafi introduttive o finali, e che la suddivisione in capitoli fatta dal volgarizzatore nella traduzione castigliana non corrisponde alla suddivisione originale in cui si presenta il testo latino³⁹.

Per concludere questo discorso sulla volgarizzazione castigliana del *De ira* di L. A. Seneca, dobbiamo parlare delle lezioni che vengono trasmesse dai tre manoscritti della tradizione ed, in particolare, di ciò che ha permesso di stabilire uno *stemma codicum* dei suddetti.

Innanzitutto, la presenza di una serie di errori comuni a tutta la tradizione⁴⁰, ha permesso di ipotizzare l'esistenza di un archetipo comune da cui derivano tutti e tre i manoscritti che trasmettono la volgarizzazione castigliana del *De ira*. Andiamo allora ad illustrare tali errori che, per non essere errori di tradizione, devono procedere da un manoscritto, ormai perduto, che è comune a tutta la traduzione⁴¹:

Libro primero, primera parte: *La primera parte en que muestra que cosa es yra e como es peor que todas las otras malas voluntades, e cuántas e cuán males vienen délla (cuántos e cuáles males).*

segunda parte: *Ca tampoco se saben ensañar como perdonar, ca las animalias mudas son sin malas voluntades de los hombres, maguer ayan algunos arrebatamientos en su obrar semejantes déllos (déllas).*

sesta parte: *¿Pues, tan grande cuydas que es la yra que juzgue non pudo tan aína como quiso de ronper contra otrie tornose contra sí mesmo? (mesma).*

³⁸ L'ultimo capitolo di ogni libro offre anche un'epigrafe finale di chiusura.

³⁹ Libro I: siete partes (testo latino: ventuno capitoli); libro II, primera parte: nueve partes; segunda parte: once capítulos (testo latino: una sola parte, anziché due, trentasei capitoli); libro III: veintidós capítulos (testo latino: ventidue capitoli).

⁴⁰ Nel testo critico del nostro studio si è tentato di emendare tali errori ricorrendo al testo latino secondo l'edizione critica di C. PASCUAL - L. CASTIGLIONI (*op. cit.*).

⁴¹ Illustriamo solo i più significativi e poniamo tra parentesi la lezione scelta nel testo critico del nostro studio.

Libro segundo, primera cuestión: *Entre estas cosas es de poner aquel golpe primero del coraçón que los mueve después que pensamos que nos fizieron tuerto (se)*⁴².

capítulo XI: *Algunos ovo que con grant fervor de yra se les corronpieron las benas, e gritó alto más de su poder (gritaron).*

Libro tercero, prólogo: *E non quexa los coraçones a modo de las otras maldades mas liéalos a mal, e muévelos muy fuertemente a ser desapoderados de sí e a ser deseosos de querer el mal aún de todos (común).*

capítulo VI: *Muchas bezes viene al juez la yra, e más de bezes benimos nos a ella (a nos).*

capítulo XXII: *Pues, ¿quánto es mejor que fagas así e ayunta e recoja tu breve vida para fazerla mansa e plazible a ti e a los otros? (ayuntes/recojes).*

Dal confronto dei tre manoscritti della tradizione risulta che per le lacune e le *lectiones singulares* nessuno dei codici è *descriptus*. L'analisi delle varianti⁴³ ha permesso di stabilire che tutti i manoscritti presentano errori separativi e che la presenza, in particolare, di un solo errore significativo comune ai codici N-II-8 e S-II-14, ha permesso di identificare un subarchetipo da cui derivano questi due manoscritti. L'errore in questione viene trasmesso dal capitolo decimo del libro III ed è il seguente:

Ms. T-III-3: *Todas las cosas peresçieron quando tanto dexa fazer la ventura poderosa*⁴⁴.

Mss. N-II-8 e S-II-14: *Todas las cosas peresçieron quando Catón dexa fazer la ventura poderosa*

Testo latino: *perierunt omnia, quantum ira suadet fortuna permittit*

Da questa lezione errata si è dedotto che nel subarchetipo comune ai codici N-II-8 e S-II-14 si è verificata una lettura errata della parola *tanto* e si è trascritto *Catón*.

Tutte le altre lezioni comuni tra i manoscritti sono di tipo poligenetico.

⁴² Il soggetto del verbo *mover* è *coraçón*.

⁴³ Già si è detto che il loro numero è molto scarso, in tutti e tre i libri che costituiscono l'opera.

⁴⁴ Questa è la lezione scelta nel nostro studio.

ABSTRACT

The Spanish translation of the *De ira* is the first Spanish translation of a Seneca's work. It appeared for the first time, with the title of *Contra la yra e saña*, at the end of the XIII century and its author is unknown.

The most interesting thing about this translation is that in 1445 it was completely corrected by the humanist Nuño de Guzmán: an important prologue situated at the beginning of one of the three manuscripts which contain the translation (all three are in the Reale Biblioteca de El Escorial, in Madrid), where the humanist declares himself corrector of the primitive translation, seems to be the demonstration of this.

KEY WORDS

Seneca. *De ira*. Spanish translation.