

ANNALI DI CA' FOSCARI

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

XL, 1-2

2001

Editoriale Programma

INDICE

Articoli

- 5 EMANUELA BONACORSI, Per un'interpretazione di *Žizn' nasekomych* di Viktor Pelevin. Metamorfosi sociale e crisi d'identità nella nuova Russia
- 31 ROSANNA BONICELLI, Socialist Voices in Caryl Churchill: Objections to "Bourgeois Feminism"
- 43 MAGDA CAMPANINI CATANI, L'autorappresentazione della scrittura nelle *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier* di Boursault
- 57 PAOLO CAPONI, The Damnation of the Critic. Faustus' Demoniality and Greg's Intentionality
- 79 ANNALISA COSENTINO, Nuovi contributi alla storiografia letteraria ceca
- 85 GIUSEPPINA GRESPI, Traduzioni castigliane di opere latine ed italiane contenute in manoscritti dei secoli XIV-XV conservate nella Biblioteca Universitaria di Salamanca
- ✓ 121 PIA MASIERO MARCOLIN, *The Threefold Destiny*, Hawthorne's 'Misty Romance': an Analysis in (Generic) Perspective
- 141 MARCO RISPOLI, Alle origini di una crisi: Hofmannsthal e il diario di Henri-Frédéric Amiel
- 173 FEDERICA SIMONE, La sensibilità giapponese nell'immaginario poetico di Michael Donaghy
- 211 MICHELA VANON ALLIATA, Sangue e rovina: la Roma perturbante di Hawthorne nel *Fauno di marmo*

ARTICOLI

Emanuela Bonacorsi

PER UN'INTERPRETAZIONE DI *ŽIZN' NASEKOMYCH* DI VIKTOR PELEVIN. METAMORFOSI SOCIALE E CRISI D'IDENTITÀ NELLA NUOVA RUSSIA

*Gira il tedioso carosello. Gli uomini, come
i moscerini, volano nel fuoco. E nel fuoco
muiono. E non è la stessa cosa?*

BORIS SAVINKOV, *Cavallo pallido*

Gli insoliti personaggi che brulicano e ronzano nel romanzo *Žizn' nasekomych* (“La vita degli insetti”) disorientano il lettore e lo solleticano con una fastidiosa sensazione cutanea di prurito. Le due cose sono strettamente correlate perché il microcosmo di invertebrati artropodi, minuziosamente descritti con dovizia di particolari entomologici – ora divertenti, ora repellenti – punge lo scialbo tessuto della condizione umana e ci trasporta in un formicolante turbinio di pensieri sulla *pošlost'*¹

¹ Attorno a questa parola ruota tutta una linea della tradizione letteraria russa. Cacciatori di *pošlost'* sono infatti stati Gogol', Dostoevskij, Bulgakov, Čechov, Majakovskij... Per cercare di definire *pošlost'*, non si può fare a meno di ricorrere a Vladimir Nabokov che, nel suo saggio su Gogol' (in *Lezioni di letteratura russa*, Garzanti, Milano, 1987, pp. 39-88), ha ampiamente illustrato come le innumerevoli sfaccettature di significato racchiuse in questo termine russo lo rendano intraducibile in altre lingue. Nell'introduzione ai *Racconti* di Anton Čechov (Mondadori, Milano, 1996, pp. 28-33), Igor Sibaldi rintraccia così le origini morfologiche di questa parola: “*Pošlost'*, a prenderla larga, ha a che fare con il verbo “andare” (*idti, poiti, pošël* ecc.), e questo è l'unico filamento filologico che lo possa collegare all'italiano: *pošlyj*, forzando appena un poco, potrebbe infatti significare “andante”, nella nostra accezione colloquiale di “mediocre”, “dozzinale”. Nella sua lunga digressione, Sibaldi suggerisce inoltre alcuni termini che, lungi dall'esprimere l'essenza di questa parola, ne spiegano almeno alcuni aspetti: “La *pošlost'* è la mediocrità e la fede nella mediocrità, la *pošlost'* è l'etica

e *tščeta*² della nostra esistenza, mettendo in dubbio anche la nostra vera natura: "Chi siamo? Siamo uomini o insetti?"

Questa premessa non intende intimorire chi legge. Anzi, addentrandosi nella narrazione, non si potrà fare a meno di ridere, di commuoversi e di risolvere allettanti rompicapi filosofici e metafisici, tra pagine di satira politica e sociale, appassionandosi alla trama fino a perdere definitivamente le coordinate e a cercare qualcosa di squisitamente umano nel piccolissimo corpo di un insetto. Il romanzo in questione non sembra, dunque, particolarmente adatto ad un pubblico schizzinoso o a spiriti cartesiani.

Pubblicato nel n. 2 di "Znamja" nel 1993, *La vita degli insetti* è il primo romanzo di Viktor Olegovič Pelevin³.

Nella macchina del tempo letteraria il mondo degli insetti è già stato osservato e descritto, con una certa inclinazione alla fantasticheria, da Jean-Henri Fabre nei suoi *Souvenirs entomologiques* ("Ricordi entomologici", 1879-1907) ed è stato utile ai fratelli Josef e Karel Čapek per fare nel dramma *Ze života hmyzu* ("Dalla vita degli insetti", 1921) una carrellata dei vizi umani.

dell'autocompiacimento, la *pošlost'* è la vuota, diabolica, inerte, appiccicosa neutralità". La *pošlost'* è volgarità più banalità, "è la porta che il *pošljak* si chiude alle spalle per sempre, sorridendo".

² *Tščeta* significa "vanità" e unita a *žizn'* ("vita") sta ad indicare la caducità, la fragilità, l'inconsistenza della vita. In russo esiste anche la parola *suetnost'* che significa "vanità" ma nell'accezione di fatuità e ignavia. Vivere *suetno* significa condurre una vita senza senso.

³ Nato a Mosca nel 1962, questo giovane scrittore è oggi considerato in Russia uno dei migliori rappresentanti della nuova generazione di autori post-sovietici. Pelevin è laureato in ingegneria aeronautica e sarà utile far notare, nell'economia del romanzo oggetto di questo studio, la sua curiosa specializzazione. Essa consiste nello studiare la protezione degli equipaggiamenti elettronici dei Mig contro gli insetti in condizioni tropicali. Fino ad oggi, Pelevin ha pubblicato diversi racconti e romanzi che sono stati tradotti in varie lingue. Ricordiamo *Omon Ra*, *La lanterna blu*, *La freccia gialla*, *Čapaev e Pustota* e *Generation P*. La bibliografia relativa a "La vita degli insetti" si riduce a pochi contributi critici: D. BAVIL'SKIJ, *Vse my nemnogo*, "Nezavisimaja gazeta", 31.VII.1993; A. GENIS, *Viktor Pelevin: granicy i metamorfozy*, 1995, n. 12, pp. 210-214; V. KURICYN, *Gruppa prodlënnogo dnja*, in V. PELEVIN, *Žizn nasekomych*, M., 1998, pp. 7-20; A. NEMZER, *Vozraženija gospodina Lomonosova na entomologičeskie študii gospodina Pelevina*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 1999, pp. 309-311; V. STRADA, *I compagni? Sono tutti degli insetti*, "Corriere della Sera", 12.VII.2000; N. ZAND, *Humour et absurde russes*, "Le monde", 23.VI.1995; G.L. NEFAGINA, *Russkaja proza vtoroj poloviny 80-načala 90-ch godov XX veka: Učebnoe posobie*, Minsk, 1998, pp. 108-111.

Maurice Maeterlinck, autore popolarissimo in Russia nel primo Novecento, con la sua trilogia dedicata agli insetti sociali, *La vie des abeilles*, *La vie des termites*, *La vie des fourmis* (“La vita delle api”, 1901; “La vita delle termiti”; 1926 e “La vita delle formiche”; 1930), ha scrutato i rapporti tra società umana e società animale, usando le osservazioni naturalistiche quale pretesto per divagazioni filosofiche e ideologiche.

Se viaggiamo ancor più a ritroso nel tempo, scopriamo che sono la Cicala e la Formica di La Fontaine, la Libellula e la Formica di Krylov a sviluppare, sulle orme di Esopo, quel genere letterario di *Favole* in cui gli insetti, più frequentemente gli animali in generale, incarnano specifiche qualità (negative o positive) che costituiscono la sostanza di una commedia umana “animalizzata”.

Nel panorama contemporaneo questi piccoli animali non smettono di impressionare e affascinare l'uomo. La leggiadria, l'orrida bellezza, le infinite capacità di adattamento che li caratterizzano costituiscono, oggi più che mai, uno stimolante oggetto di studio e curiosità che invade le più svariate sfere di indagine, dalla letteratura al cinema, agli esperimenti genetici. Basta pensare all'enorme successo di *Microcosmos* (1996) con le sue immagini sbalorditive sul “popolo dell'erba” o all'entomologia estrema del sito Internet www.fastnet.it/artopos dove vengono proposte dodici diverse specie di fantainsetti del futuro: c'è la cimice del 2005 che viene dall'Amazzonia ma che ha colonizzato le nostre case; la mosca degli ospedali scoperta nel 2037; la blatta nata da un errore genetico; la locusta spaziale che crea danni ai satelliti e ai motori delle navette...

È in questo contesto che gli striscianti e volanti coinquilini dell'uomo diventano protagonisti del romanzo *La vita degli insetti* di Viktor Pelevin. Ma con una particolarità: essi sono contemporaneamente uomini e insetti. Il confine tra queste due ipostasi è talmente sfumato e il passaggio da una metamorfosi all'altra è così incessante e impercettibile che diventa arduo per il lettore decidere di chi in realtà si stia parlando⁴. Il senso di smarrimento che ne deriva è dovuto in primo luogo al fatto che tutti gli stereotipi del romanzo realistico, i temi della

⁴ La stessa cosa succede agli spettatori della scena finale di *Animal Farm* (“La fattoria degli animali”, 1945) di George Orwell quando “guardavano dal maiale all'uomo, dall'uomo al maiale e ancora dal maiale all'uomo, ma già era loro impossibile distinguere fra i due”.

vita quotidiana e sociale, vengono trasferiti nella sfera di vita degli insetti dando in tal modo all'insieme della narrazione un singolare tocco di assurdo nella realtà. In secondo luogo, è normale perdersi nell'intrico di generi al limite dei quali si situa questo libro. Esso è infatti ad un tempo una favola, un pamphlet politico, una parodia della società sovietica e post-sovietica, una soap-opera, un romanzo filosofico, un sermone⁵.

Siamo in un centro di vacanze di una stazione balneare in Crimea, non lontano da Feodosija, ai tempi di Boris El'cyn.

La società post-comunista è appena sgusciata dalla sua crisalide sovietica, la larva del libero mercato accumula materiali ed energia nel suo processo di formazione del capitale e l'ideologia comunista ha compiuto il suo ciclo vitale come una farfalla effimera. Non prima però di avere depositato le sue strane uova.

Sulla spiaggia, gli altoparlanti diffondono appelli religiosi, non più politici: la radio trasmette programmi preparati dalle missioni protestanti americane. Le giovani mosche russe sognano un fidanzato-rambo che le porti in America dove "c'è molta merda" (p. 55)⁶: "*American boy*, partirò con te, partirò con te! Addio Mosca!" (p. 44). I cantieri di costruzione sembrano "scavi archeologici di un'antica città" (p. 49). La vecchia architettura stalinista è, dalla Crimea a Magadan, sempre uguale. Magadan: l'ultimo baluardo del regime comunista, "una specie di Shambhala sovietica al contrario" (p. 75). Quando al mercato ci si scanna per dei frutti marci, un'abile zanzara vuole convincere i russi ad adempiere al proprio "dovere morale, civico e religioso" (p. 77) donando sangue. I russi fanno le joint-venture con gli americani. All'alcolismo si aggiunge la piaga della droga. Sulle matrjoške la faccia di Gorbačëv o quella di El'cyn sostituisce il viso semplice della contadina russa.

Questo è il mondo bizzarro e contraddittorio in cui vivono gli insetti di Pelevin.

Tra impegni e svaghi, essi ammazzano il tempo come posso-

⁵ Il labirinto costruito da Pelevin per farci perdere le coordinate ha un preciso significato, sotteso a tutta la filosofia della sua opera. In questo senso, i termini "smarrimento" e "disorientamento" non sono casuali, come più avanti verrà spiegato.

⁶ Qui e altrove le pagine indicate si riferiscono alla traduzione italiana contenuta nella mia tesi di laurea intitolata "*La vita degli insetti*" di Viktor Pelevin. Traduzione e commento, Università Ca' Foscari di Venezia, 2000.

no. Concludono affari tra una sbornia e l'altra, fumano marijuana e dipingono, recitano, scrivono poesie, leggono libri, filosofeggiano. Depongono le uova ed educano i figli. Lavorano sodo perché vogliono fare carriera e conquistare una posizione sociale di prestigio. Vanno a teatro e in discoteca. Giocano a carte o a domino. Si abbronzano su uno scoglio e passeggiano sul lungomare. Si innamorano e sognano l'Italia, la Francia...

Amore e morte, sogno e realtà, Caso e Destino si incrociano in un collage di episodi di vita comune. Il primo piano della narrazione è tutto concentrato sul tran tran quotidiano di questi curiosi villeggianti.

La vita degli insetti è diviso in quattordici racconti più un "entomopologo". I capitoli-racconti sono allo stesso tempo autonomi e tra loro interconnessi dall'unità di tempo e luogo. Ogni insetto vive la propria vita, ma lungo la sua strada può incontrarsi-scontrarsi con un altro insetto, creando così una nuova storia per un nuovo capitolo. Come in una *soap-opera*.

Una tale concatenazione di episodi potrebbe continuare all'infinito e rivelarsi ripetitiva e noiosa, semplice cronaca di vita, se non fosse che Pelevin carichi di un preciso e più profondo significato ogni singola novella.

A questo proposito, è necessario chiarire perché l'autore abbia scelto l'universo "a sei zampe" per fare una metafora dell'esistenza umana.

Al di là del fatto che gli insetti rappresentano la specie animale quantitativamente più presente nella vita quotidiana dell'uomo, il loro impareggiabile ciclo biologico può avere un'esplicita corrispondenza con il percorso spirituale dell'uomo. L'entomologia ci insegna infatti che la vita di questi animali è caratterizzata da tre distinte fasi ognuna delle quali ha un diverso significato adattativo. Lo stadio larvale è periodo di accrescimento, di nutrizione e di accumulo energetico per la costruzione dello stadio finale. La fase di crisalide o pupa serve invece ad abbozzare la struttura definitiva della specie, così diversa da quella semplificata del bruco. Infine, il significato dello stadio adulto (o di immagine, come viene scientificamente chiamato) è quello di costituire un individuo in grado di garantire la perpetuazione della propria specie e diffonderla nello spazio. L'insetto perfetto, essendo alato o in generale più mobile della propria larva, riesce infatti ad arrivare anche molto lontano dal punto ove è nato e cresciuto.

Questa evoluzione si può leggere in chiave metafisica.

I dati contingenti dell'esistenza ci costringono a ricreare continuamente i nostri modelli fondamentali di comportamento e di pensiero, operando in noi stessi una metamorfosi spirituale. Nello stadio "larvale" accumuliamo esperienze, nel "bozzolo" le elaboriamo, da adulti acquisiamo la consapevolezza della nostra "immagine", della nostra individualità e quindi del nostro ruolo nel mondo. È un volo che ci porta lontano da dove siamo partiti. È un viaggio che si dispiega al nostro interno, un pellegrinaggio dal buio alla luce. La precarietà della vita, la varietà delle sue soluzioni, ci costringono continuamente a riadattarne il significato.

Questa è l'idea interiore che unifica il romanzo nella sua struttura più profonda e che emerge dal tessuto narrativo attraverso le svariate vicende di tre zanzare, una coppia di formiche e la loro figlia, due scarabei stercorari, padre e figlio, una falena e il suo misterioso alter ego, una cicala, due cimici...

A questo punto, sistemiamo il microscopio e osserviamo cosa succede.

Tre strani personaggi si incontrano sulla terrazza di un edificio e discutono di affari⁷. Affari particolari, a dire il vero. Si tratta infatti di decidere se avviare rapporti commerciali tra Russia e America nel mercato del sangue. Poche pagine bastano a chiarire la situazione. I tre manager in questione sono in realtà delle zanzare. Sam, l'americano, si informa sulla qualità del prodotto. Arthur e Arnold, i due russi soci in affari, lo rassicurano garantendone la "genuinità" e l'abbondanza di

⁷ Questo incontro ricorda da vicino la scena che apre il romanzo di M.A. BULGAKOV *Il maestro e Margherita* di cui Pelevin ha in parte riprodotto l'atmosfera carica di suspense e in cui ha di certo trovato alcuni spunti narrativi (l'ora suggestiva e misteriosa del tramonto, il colloquio di due cittadini russi con uno straniero mentre intorno a loro non c'è anima viva, la descrizione particolareggiata del loro aspetto e abbigliamento con particolare attenzione per l'eleganza di alcuni particolari negli indumenti dello straniero). Tuttavia è impossibile ignorare che al di là di queste analogie, alla disquisizione sull'esistenza o meno di Dio, Pelevin oppone un grottesco intralazzo commerciale e sostituisce l'inquietante figura di Woland (Satana) con una boriosa "sanguisuga" capitalista. Intorno, gli ultimi raggi del sole si frangono non sugli alti edifici di Mosca, ma sui tubi della centrale termica di un villaggio turistico di Crimea. Pelevin ci introduce da subito nello squallore della nuova realtà politico-economica della Russia post-sovietica: converte uno scambio di opinioni religiose in una discussione commerciale, ci propone dei buontemponi perdigiorno al posto di intellettuali e si sofferma su di un paesaggio deturpato da strutture in sfacelo e impianti costruiti senza criteri estetici e funzionali.

emoglobina e glucosio (siamo infatti nella penisola di Crimea, il popolo vacanziero è nella migliore forma fisica), ma non sanno cosa rispondere riguardo alla pulizia "dell'imballaggio".

Sam decide così di prelevare personalmente dei campioni. E prende una bella cantonata. Succhia il sangue di un poveraccio che oltre ad avere avuto un passato da carcerato, si ubriaca con l'acqua di Colonia. Nonostante tutti i suoi viaggi, Sam, il poliglotta, il *globe-trotter*, il maestro in evoluzioni aeree, casca come un asino nella trappola della *Foresta russa* (nome di un'acqua di Colonia dozzinale). Così come lo sventato Ivanuška⁸ si addentra nel terreno insidioso del bosco russo, Sam ficca in profondità il suo succhiatoio sottovalutando i tranelli dell'imprevedibile terra di Russia. Sam, ci sembra di capire, è, in fin dei conti, più ingenuo e stupido di Ivanuška perché, a differenza di quest'ultimo, sul banco di prova del "bosco russo", non riesce a portare felicemente a termine la sua impresa: rimane intossicato.

Il primo capitolo de *La vita degli insetti* ci fornisce, nell'insieme, un divertente e amaro quadro della vita russa con i suoi aneddoti, le sue squallide realtà, le sue contraddizioni. Un mondo che oscilla tra la xenofobia di un nazionalismo "immunitario" e una xenofilia "parassitaria", tra un inveterato patriottismo e la tentazione di copiare i modelli occidentali nel più breve tempo possibile.

I racconti si succedono uno dopo l'altro: la fine di uno spesso coincide con l'inizio del successivo.

Mentre Arthur e Arnold cercano di tranquillizzare Sam in preda ai postumi della sbornia, passano due scarabei stercorari, padre e figlio. Essi proseguono il loro cammino verso la spiaggia e si introducono nel secondo capitolo. La nebbia da cui emergono ci preannuncia l'incontro con una rivelazione impor-

⁸ Personaggio delle fiabe russe a cui si allude all'inizio del romanzo. *Ivan durak* è il minore dei tre fratelli d'una famiglia contadina: il primogenito è intelligente, il secondo mediocre, il terzo decisamente sventato. Tuttavia sarà proprio quest'ultimo, lo stupidello (in russo *durak*), il meno intelligente, a condurre felicemente a termine imprese in cui i più saggi hanno fallito. In una delle sue avventure, Ivanuška deve inoltrarsi nel bosco che rappresenta il territorio in cui viene messo alla prova. Nel bosco, infatti, vive una creatura che è, al contempo, simbolo e fonte del male: Baba-Jaga. Nonostante sia scapestrato, Ivanuška sa difendersi con la sua furbizia e, alla fine, la storia può concludersi in due modi, entrambi comunque a lui favorevoli: Baba-Jaga scappa oppure lo aiuta.

tante⁹ e s'infittisce nel territorio di ricerca della propria identità. Il piccolo stercoreario è pronto per essere iniziato ai misteri di una dottrina egiziana intesa a svelare l'essenza della vita. È lecito però pensare che questa iniziazione invada anche la sfera sessuale. Il gioco con i simboli fallici è infatti piuttosto esplicito. Papà scarabeo spiega che lo *Ja (Io)* "è la sacra sillaba egiziana con cui gli scarabei già da molti millenni chiamano la loro palla...Per ora il tuo Ja è ancora piccolo, ma gradualmente diventerà sempre più grande" (p. 17).

"La sacra palla" non solo si identifica con l'Io ("Tu sei il tuo Ja", p. 18), ma anche con il mondo intero: "Tutto quello che vedo attorno (con un gesto largo abbracciò la nebbia) è in realtà lo Ja. E lo scopo della vita è spingerlo avanti" (p. 17-18). Da qui ricaviamo una semplice equivalenza:

<i>Ja (Io)</i>	=	palla di sterco
Mondo	=	palla di sterco
<i>Ja</i>	=	mondo

Infatti, "quando ti guardi attorno, vedi semplicemente lo Ja da dentro" (p. 18). La materia non ha un'essenza indipendente dalla percezione. Sono io l'artefice del mio mondo (un mondo di sterco, certo, ma nell'ottica di uno scarabeo stercoreario non è poi tanto strano), io lo plasmo e lo modello. "Il mondo è una mia rappresentazione" per dirla con Schopenhauer. Il carattere illusorio della realtà viene drasticamente confermato dall'imprevedibile e indecifrabile accadimento che stronca la vita di papà scarabeo. La vita si rivela dura ed enigmatica, a volte ci schiaccia, a volte ci solleva. Non siamo noi a dirigerla,

⁹ La nebbia è "simbolo dell'indeterminato, di una fase di evoluzione: quando le forme non si distinguono ancora o quando le forme vecchie, che stanno scomparendo non sono ancora sostituite da quelle nuove e nitide" (CHEVALIER J., GHEERBRANT A., *Dizionario dei simboli*, Rizzoli, Milano, 1994). La nebbia, quindi, come l'iniziazione, segna un periodo di transizione tra due stadi, una pausa evolutiva in cui avviene una trasformazione. In questa fase scompaiono tutti i punti di riferimento, il disorientamento prelude alla metamorfosi. La nebbia serve a coprire questa sensazione di "spaesamento" interiore, quando non solo si perdono le coordinate spaziali, ma anche quelle della propria identità. Una bianca coltre di incertezze avvolge così i due protagonisti di *Iniziazione* che lungo il loro tragitto verso la spiaggia perderanno la strada e brancoleranno alla ricerca di una risposta inconfutabile al senso della vita, accorgendosi sempre di più (mano a mano che la palla di sterco ingrossa) di quanto sia difficile trovarla.

è lei che, investendoci, ci trasporta inesorabilmente verso il nostro destino: "Ma, dopo qualche passo, le zampe si piantarono piuttosto profondamente nello sterco, la palla sollevò il bambino, lo scaraventò a terra e la vita riprese il suo corso e andava avanti, come la palla" (p. 24).

Il piccolo stercorario fa il suo ingresso nel mondo adulto con un corredo educativo che rispecchia un ambiente familiare spesso incapace di fornire risposte diverse dalle frasi fatte e dalle massime tratte dalla saggezza popolare¹⁰: "E tutta la vita è così? Con la zucca che sbatte a terra?" (p. 21) e papà scarabeo replica: "Ma la vita è comunque bellissima" (p. 14) oppure: "La vita non è tutta rose e fiori" (p. 16).

Marina, una giovane formica alata, tocca terra nel terzo capitolo con la speranza di trovare un compagno, scavare una tana e deporre le uova. Spavalda e intraprendente, si avvia alla ricerca delle gioie della maternità senza avvedersi che, sotto i suoi passi decisi, trova, nel contempo, misera morte papà scarabeo. Inizio e fine, antitetici criteri regolatori del mondo, si danno, dunque, fatale appuntamento sotto la suola delle scarpe di Marina, come se, l'arbitro ultimo della vita, della morte o del loro simultaneo manifestarsi, fosse soltanto il caso.

La vicenda di Marina si snoda sullo sfondo dello spazio linguistico e visivo costruito dalla retorica della propaganda sovietica. Slogan, manifesti, poster plastificati e scritte luminose al neon sfilano sotto i suoi occhi proponendole standard di vita che ella è costretta a paragonare alla sua esistenza.

Nel centro di villeggiatura di Crimea, dove la perestrojka ha fatto improvvisamente irruzione, il regime comunista, nonostante sia morto, sembra più che mai vivo. I suoi spettri si annidano nella sfera più intima della coscienza di Marina, là dove risiedono i sogni, le ambizioni, la libertà di pensiero. Ella, infatti, non mancherà di proiettare le sue aspettative e la sua aspirazione ad una vita migliore nell'universo di false illusioni e miraggi degli striscioni propagandistici sovietici. Quei pannelli sono ormai sbiaditi sotto la luce del sole, quel mondo è crollato, ma la macchina politica sovietica continua a manipolare coscienze malleabili come quella di Marina. In questo senso, l'autorecisione delle ali perde il suo carattere pratico e

¹⁰ Questo aspetto è sottolineato anche dal fatto che i due scarabei stercorari sono gli unici protagonisti del libro a rimanere anonimi, quasi a rappresentare le due categorie generiche di "padre" e "figlio".

acquista un duplice valore simbolico. In primo luogo, rappresenta la profonda crisi di un sistema ideologico che ha cercato inutilmente di "amputare" settant'anni di regime comunista per agganciarsi, "in pochi giorni", al veloce treno dell'occidente del mondo, senza trovare, come "protesi", nulla di veramente alternativo in senso umano, liberale e liberista. In secondo luogo, tagliarsi le ali assume qui il significato di "tarparsi le ali", cioè sottrarsi alla possibilità del volo individuale¹¹, essere incapaci di librarsi ad una certa quota dagli schemi concettuali "preconfezionati" per la collettività dalla politica sovietica.

Inconsciamente Marina rifiuta di crescere.

Individuato il luogo ideale per scavare la tana, Marina vi si rifugia in attesa di un partner con cui accoppiarsi. Lo troverà in Nikolaj, il quale dopo un lungo e paziente lavoro di scavo sotterraneo, iniziato a Magadan, come un novello abate Faria, sbucherà nella tana della formica. L'accostamento con il romanzo di Dumas "père" è pertinente: infatti, come l'abate Faria, nel suo tragico errore, da una prigione finisce in un'altra, così, anche Nikolaj, partito dalla regione della Kolyma, tristemente nota per i lager di epoca staliniana, sbuca nella dimora di Marina, certamente più somigliante ad una cella che ad una casa. Ad ulteriore conforto di questa chiave di lettura, vi è il fatto che il termine *kamera* che designa il vano adibito alla posa delle uova nei nidi d'insetto, ha, in russo, anche il

¹¹ Lo slancio spirituale che il volo esprime, è uno dei concetti-cardine di tutta l'opera di Pelevin che potremmo definire "l'involo particolare del pensiero libero" (*Čapaev i Pustota*, M., 1999, p. 7). I personaggi de *La vita degli insetti* spesso non riescono a conseguire quella leggerezza spirituale indispensabile per una elevazione che non sia soltanto un mero fatto meccanico, ma, soprattutto, una insopprimibile esigenza dell'anima. Anche in Pelevin volare significa passare dal buio alla luce e dalla terra al cielo, ma il suo radicato agnosticismo lo porta comunque a vedere un misero epilogo anche nella totalizzante esperienza del volo. Serëža, per esempio, riesce a spiccare il volo dopo un lungo e tormentato percorso interiore-sotterraneo e, quando lo fa, si accorge, troppo tardi, di andare incontro alla morte. Archibald ha paura di volare ma, convinto dai suoi amici ("Se voli significa che sei vivo. Se rimani, vuol dire che sei morto", p. 79) proverà e fallirà. Mitja vola verso la luce, ma è costretto a lottare con il suo alter ego. "Ne risulta che tutti sembrano andare verso la vita, mentre, in realtà, trovano la morte. Vale a dire che in ogni momento volano concretamente verso la luce per poi ritrovarsi nell'oscurità" (p. 42). Il salto nel vuoto è, in questo modo, il preludio alla non-esistenza, alla non-conoscenza... al nulla. Lo slancio necessario al decollo è comunque l'unico guizzo di sfida ai vincoli dell'esistenza terrena, un'istantanea condizione di limbo tra il paradiso del volo e l'inferno della terra.

significato di cella carceraria. Prigioniera dei suoi stessi sogni che, sempre di più, acquistano l'amaro sapore delle illusioni (Nikolaj morirà), Marina somatizza la propria frustrazione sviluppando una galoppante bulimia che, in breve tempo, ne diffa, ingigantendoli, forme e contorni: Marina è così grassa che non riesce neppure più a uscire dalla tana. Soltanto la ribellione della figlia, "evasa" dalla dimora materna, consentirà ad un timido raggio di sole di baciare, dopo tanto tempo, gli occhi di Marina, ormai non più avvezzi alla luce. Ella si renderà conto di essersi irrimediabilmente chiusa in se stessa, finendo per dimenticare che, fuori, esiste un mondo policromo e luminoso di cui, però, lei non potrà più fare esperienza.

Delusa dalla mancata realizzazione del sogno comunista e provata dalla quotidiana lotta per la sopravvivenza nell'era post-sovietica, Marina si sigilla nella sua tana come in una tomba.

La sua apatia e immobilità ricordano una splendida tela di René Magritte in cui un *Dormiente temerario* (questo è il titolo dell'opera), raggomitolato in una scatola che sembra un sarcofago e che lo contiene appena, ritagliata nella parte alta del dipinto, sogna tutti gli attributi del suo stato e gli oggetti familiari: la bombetta, lo specchio, un fiocco, una colomba, una mela¹².

Ma, forse, la grama esistenza di Marina trova ancor più risonanza nell'immagine kitsch di un comune souvenir. Il corpo sformato e senza più ali, originariamente progettato per il volo, somiglia ad un veliero che, nato per solcare gli oceani, fa mostra di sé nella trasparente prigione di una bottiglia.

Mentre Marina si vedrà costretta a concludere la sua sonnolenta e abulica esistenza nello spazio claustrofobico delle mura di terra domestiche, la vita sotterranea dovrebbe essere per la cicala Serëža solo una fase passeggera, al termine della quale

¹² A. Genis ha già individuato una felice relazione tra la pittura del surrealista belga e la prosa di Pelevin (cfr. A. GENIS, *Viktor Pelevin: granicy i metamorfozy*. "Znamja", M., 1995, n. 12, pp. 210-214). Ciò che Genis chiama "poesia del confine" (impercettibile deviazione che trasforma il reale in irreale) è infatti riscontrabile sia nelle soluzioni cromatiche del pittore quanto in quelle descrittive dell'autore russo. Questa ipotesi interpretativa si snoda su di un immaginario filo critico lungo il quale possiamo senz'altro accostare la "sineddoche" pittorica de *Le princes de l'automne* (1963) agli inserti umanizzati di Pelevin: come infatti Magritte nel succitato quadro richiama, attraverso le spropositate dimensioni di una foglia, le naturali proporzioni di un albero, allo stesso modo Pelevin ci propone insetti che, partecipi delle varieguate vicende umane, hanno senz'altro dimensioni dilatate.

potrà risalire in superficie, compiere l'ultima muta, prendere il volo e cantare.

Rimasto precocemente orfano e senza una fissa dimora, Serëža sa perfettamente che per raggiungere lo "status sociale" dei suoi simili, per essere cioè ammesso nel "coro polifonico delle cicale" (p. 119), dovrà da subito darsi da fare per costruirsi una vita partendo da zero.

Per realizzare il suo sogno, si mette a scavare di buona lena: è convinto che, in una calda giornata estiva, potrà anche lui godere delle gioie del volo e frinire liberamente, rivalendosi, una volta per tutte, su quella vita che lo aveva "crudelmente preso a schiaffi" (p. 120), depredandolo di una famiglia e di una casa, quando ancora era "in fasce".

Egli intraprende, dunque, il suo "lungo viaggio sotterraneo" (p. 129) ponendosi, come obiettivo principale, quello di "scavare il tunnel sempre più lontano" (p. 122), senza darlo a vedere agli altri "concorrenti".

Il carattere competitivo del rapporto con i colleghi, l'atteggiamento diffidente con cui Serëža si rapporta a loro e il generale senso di emarginazione e di frustrazione, che caratterizzano e condizionano la sua esistenza, si celano anche nelle segrete delle sue chimere dove l'austera, ciclopica e rassicurante immagine della statua della Libertà appare non solo come simbolo delle pari opportunità, ma anche come emblema di tutte quelle occasioni che nella società russa non trovano ancora spazio.

L'alienante e monotono tran tran della sua peregrinazione si riflette nella ossessiva ripetitività di gesti e situazioni sul lavoro e nella vita. Le azioni giornaliere – scavare, mangiare, lavorare in ufficio – producono in lui una sorta di assuefazione che lo renderà succube del quotidiano nel più inerte significato del "carpe diem", parallelamente all'assuefarsi della vista alle tenebre. Serëža vaga nel sottosuolo "alla cieca" e tutto sembra succedergli per caso. Egli è, in una parola, un provinciale: diventerà uno scarafaggio per conformismo raggiungendo l'apice della *pošlost'* e del provincialismo¹³.

¹³ È inevitabile stabilire un parallelo tra la trasformazione di Serëža e quella di Gregor Samsa protagonista del celebre racconto kafkiano *La metamorfosi* (1916). Serëža e Gregor Samsa divengono entrambi scarafaggi, ma, mentre il primo subisce le conseguenze di una piatta adesione all'ambiente e ai colleghi d'ufficio, il secondo, in base ad una delle possibili interpretazioni, perde le fattezze umane per una crisi di rigetto nei confronti della

La diuturna esperienza della mancata realizzazione dei propri sogni, nonché la deviazione metamorfica che lo hanno reso scarafaggio anziché cicala, insinueranno in Serëža il tarlo di essere un fallito. Coscì ormai di non possedere autonome risorse, soprattutto psicologiche, per uscire da solo dalla situazione, egli chiederà infine aiuto ad un amico. Griša, banalmente, non trova di meglio che suggerirgli di procurarsi del denaro: col denaro si può comprare tutto, forse anche i sogni. L'attività speleologica sarà, da questo momento, così frenetica e intensa da condurlo, attraverso il sottosuolo, fino in America.

A New York, Serëža dovrà affrontare i problemi legati all'inserimento in un nuovo ambiente e il disinganno davanti al carattere illusorio dei tratti più appariscenti della realtà americana.

Gli anni passano "tra lo scintillio dei segnali *work - don't work*" (p. 127). Il nuovo impiego è uguale al precedente e sintomaticamente consiste in un lavoro di copiatura (il lavoro di Akakij Akakevič de "Il cappotto" gogoliano). L'America non è affatto diversa dalla Russia, a parte lo scarico telecomandato dell'acqua del wc, la televisione, il computer e l'automobile. Fagocitato dal ritmo routinario delle azioni giornaliere, Serëža attraverserà le solite crisi di identità, aggravate, se possibile, da nuove nevrosi che non trovano soluzione nemmeno sul lettino dello psicanalista. Il fisiologico tic tac del tempo sovverterà, infine, il suo gretto immobilismo e il suo inconscio filisteismo: Serëža si accorge "con imbarazzo che, nel corso della sua lunga vita piena di sacrifici, aveva scavato in tutte le direzioni possibili, ma mai verso l'alto" (p. 129). l'incontro con la luce coincide con la consapevolezza della *tščeta* dell'esistenza terrena: "Capi anche perché le cicale friniscono o, più esattamente, perché piangono. E si mise anche lui a piangere con le sue

grigia monotonia di una vita divisa tra l'ostilità dell'ambiente familiare e il vincolo di un lavoro opprimente. La metamorfosi è per Serëža un mezzo inconscio di aggregazione e coesione alla società, per Samsa è marchio infamante della sua emarginazione e isolamento che lo pongono al bando dalla comunità degli uomini. Pelevin ribalta quindi le cause della trasformazione, capovolgendo il tema kafkiano dell'esclusione dell'individuo dalla società nel lento processo della sua omologazione alla massa. È possibile intravedere un'altra allusione all'opera kafkiana anche nella scelta del nome di uno dei protagonisti, la "zanzara americana" *Sam Sucker*. A parte il fatto che ci troviamo di fronte ad un "nome parlante" (*Sucker* infatti in inglese significa "succhiatoio", indica cioè la proboscide d'insetto), Pelevin può avere creato appositamente un gioco allitterativo: unendo *Sam* alle iniziali del cognome, così come sono pronunciate in inglese, e cioè *Sa*, otteniamo *Sam-Sa*.

larghe placche sonore su una vita passata invano e che non poteva che passare invano, e sulla totale inutilità di piangerci sopra” (p. 129).

Il quadro d'insieme che risulta dal puzzle di realtà ordinarie e convenzionali di *La vita degli insetti* ci sembra, se osservato, come suggerisce l'autore stesso, con “una vista acuta e non umana” (p. 5), piuttosto cupo e grottesco.

La fauna peleviniana è, come nella creatività visionaria di Hieronymus Bosch, una bizzarra mescolanza fra l'anatomia umana e quella animale. Ma se il pittore delle Fiandre ha rappresentato, con le sue nuove ed inquietanti specie dalle forme laide e mostruose, l'idea medievale dell'inferno, cioè uno stato nel quale le leggi della natura ordinate da Dio si sono dissolte nel caos; Pelevin, creando figure che sembrano trasformarsi sotto i nostri occhi ora in uomini, ora in insetti, ha descritto con cinico sarcasmo un mondo in cui non può esistere conflitto/confine tra giusto e sbagliato, possibile e impossibile, poiché tutto è regolato dall'ineluttabile carattere enigmatico dell'esistenza di cui l'uomo non riesce o non vuole afferrare il significato definitivo:

Vedi quelle bolle sulla superficie dell'acqua, Natasha? – chiese Sam – Sono come noi. Gli insetti si uccidono l'un l'altro spesso senza neppure rendersene conto. E nessuno può dire quello che ci capiterà domani (p. 101).

Per i protagonisti di *La vita degli insetti* queste parole sono più che mai veritiere. La lista dei decessi è piuttosto lunga: Marina schiaccia papà scarabeo, Nataša spiaccia Archibald, Serëža vola verso il Paradiso, Nikita e Maxim vengono aspirati dentro a uno spinello, Nikolaj viene fatto a pezzi dai suoi colleghi, Nataša rimane invischiata nella carta moschicida...

Pelevin è un autore beffardo che guida il lettore dritto al suo scopo: lo avvince fingendo di abbassarsi al suo livello, gli solletica l'intuito con esche di facile presa e poi gli tira colpi bassi (ossia contenuti alti) capaci di disorientarlo e di farlo riflettere, ma solo dopo averlo comunque irretito. Cavalieri apocalittici, giustizieri e funesti messaggeri, controllano le sventure della storia: sulla loro bilancia non soppesano più la carestia, ma dosano la droga; dialettali turpiloqui seguono o precedono squisitezze filosofiche, scene erotiche si contrappongono a calvari introspettivi, dialoghi tra sballati a lacrime di lutto, e ragioni del cuore compensano miserie contingenti.

“Pelevin lavora con le attese disilluse. La trasformazione di uomo in insetto ora è metafora, ora funesta casualità, ora delirio, ora evento del tutto ordinario.”¹⁴

Lo scaffale di Pelevin

La vita degli insetti è un alveare di reminiscenze letterarie, contributi cinematografici e suggestioni pittoriche. Tentare di fornire un elenco dettagliato e una definizione univoca di quanto Pelevin ha inserito nel suo romanzo rischia non solo di risultare infruttuoso e parziale, ma anche di entrare in contraddizione con i molteplici livelli interpretativi che questo testo si propone di offrire a chi legge. Il metodo narrativo adottato dall'autore s'inscrive, infatti, nella tecnica postmodernista di creazione di un'opera. Essa include le contaminazioni fra arti diverse, la mescolanza di moduli e stili disparati che cancellano il confine tra cultura alta e cultura di massa o commerciale, la riproposizione della letteratura precedente attraverso la citazione (che, per lo più, è allusione, cioè una citazione non precisa, il procedimento che in russo si definisce *citatnost'*¹⁵).

In *La vita degli insetti* tutti questi aspetti testuali si combinano in un continuo gioco di sovrapposizione dei punti di vista che nega al lettore la possibilità di rintracciare un significato definitivo diverso dall'ambiguità e dall'assoluta relatività del reale. Nel corso di tutto il romanzo, infatti, confluiscono motivi e contenuti, i più disparati, allo stesso modo in cui, in un giornale, si avvicendano notizie di cronaca, messaggi pubblicitari, pagine culturali, polemiche politiche... Questa riproduzione stilistica del caos del mondo contemporaneo è, per l'appunto, la vera punta di diamante della visione postmodernista. Una

¹⁴ A. NEMZER, *Vozraženija gospodina Lomonosova na entomologičeskie študii gospodina Pelevina*, “Novoe Literaturnoe obozrenie”, M., 1999, p. 310.

¹⁵ Esempi di *citatnost'* sono assai frequenti in *La vita degli insetti* (cfr., per esempio, i rimandi metaforici nei titoli delle singole novelle del romanzo). Il continuo ricorso al passato letterario è una delle principali caratteristiche linguistiche del postmodernismo. Non a torto, V. Kuricyn ha definito i testi postmoderni “palinsesti” ed ha sottolineato il carattere iper-riflessivo di tale cultura: “Il postmodernismo è una cultura chiusa in se stessa”. Sempre nello stesso articolo (V. KURICYN, *Postmodernizm: novaja pervobytnaja kul'tura*, “Novyj mir”, 1992, n. 2, pp. 225-232), Kuricyn scrive che “Il postmodernista, in generale, non è molto incline ad essere un autore originale: egli vive in un museo”.

visione che, peraltro, non vede nulla, a parte l'eleganza del vuoto che ci circonda e che, per questo motivo, ci propone, nelle sue opere, un quadro disincantato e senza fronzoli dello sfacelo e del degrado della società¹⁶.

Il postmoderno ammette all'interno del testo letterario elementi kitsch, dai serial televisivi alla paraletteratura, e li incorpora in tutta la loro sostanza, lasciando da parte divisioni in categorie, rapporti gerarchici e opposizioni binarie. Il lettore stesso viene accolto nel condominio chiassoso del testo postmodernista come parte integrante e attiva della costruzione artistica. Egli è obbligato a misurarsi con le infinite varianti e alternative contenutistiche, sottoponendosi a un continuo test di riconoscimento delle fonti e dei nessi culturali.

A questo quiz pseudoculturale non è di certo estraneo il fruitore delle opere di Pelevin. L'autore, infatti, fa gradualmente emergere dalle sue pagine le ombre di Marco Aurelio Antonino, Schopenhauer, Nabokov, Brodskij, Bulgakov, Gogol' e Čechov, Fellini e Bergman, Castaneda e Unamuno, Magritte e Bosch assieme a stralci radiofonici, spezzoni di film, sottofondi musicali, slogan pubblicitari, in un crescente climax multireferenziale. In questo metodo narrativo postmodernista "l'autore è solo la funzione organizzatrice di materiale già esistente e il testo si struttura in una serie di citazioni, di resoconti documentari, di ripetizioni. La linearità temporale è un concetto sconosciuto al postmodernismo e il compito di ricostruire una parvenza d'ordine viene affidato alla lettura, molto più che alla scrittura"¹⁷. Questa sorta di collaborazione tra autore e lettore s'intensifica quando il percorso narrativo diventa una struttura reticolare, aperta e non lineare, flessibile nell'offerta delle possibili soluzioni tra le varianti proposte, così come avviene quando si naviga nella rete.

Pelevin dirige la strategia del racconto e, contemporaneamente, offre un'ampia gamma di alternative tra cui il lettore può scegliere. Come in un ipertesto. Il viso di Sam può essere

¹⁶ "Il postmodernismo inizia dove si riconosce l'indicibilità delle cose, l'impossibilità di creare un linguaggio universale, per questo non è erede né espansione di alcun altro fenomeno, annulla tutte le gerarchie senza, però, negare nulla". Così scrive S. SPAGOCCI nell'articolo *Le riviste letterarie russe alla ricerca dell'identità culturale del post-perestrojka*, in "Letteratura russa contemporanea. Autori, opere, tendenze", Bologna: Clueb, 1998, pp. 23-29, cit., p. 25.

¹⁷ *Ibidem*, p. 26.

gonfio come un'oca ripiena di mele o come una mela ripiena d'oca. Lo spettatore della scena iniziale de *La foresta russa*, assistendo alla metamorfosi di Sam e compagni, può scappare o seguire anche lui le tre zanzare. Marina, prefigurandosi l'incontro con il suo futuro partner, immagina di accordarsi con lui telefonicamente nel cuore della notte o di trovarselo di fronte all'improvviso mentre chiude la sua automobile.

L'opera postmoderna è in stretta parentela con il mondo virtuale di cui condivide, in particolare, le potenziali sfaccettature della dimensione reale. Tale concezione affonda le radici nella negazione e parodia dei valori del passato che, nel caso atipico della Russia, si sono rivelati fragili e illusori: il regime comunista è morto e con lui il suo mito. Il postmodernismo russo, identificandosi con la cultura postsovietica, trova, nel quadro generale dei fenomeni culturali odierni, una collocazione originale rispetto al postmodernismo occidentale¹⁸. Infatti, come scrive N.N. Shneidman:

Today, Russian post-modernism is not a reaction to modernism but rather a reflex of repugnance towards former Soviet social, ideological, and aesthetic values, and a reaction against socialist realism. It is a combination of what can be called post-socialist realism with an admixture of different elements of Western post-modernist art¹⁹.

Questo processo di smitizzazione e dissacrazione della "mitologia" sovietica non è comunque una prerogativa del postmodernismo. Esso risale, in realtà, all'apparizione negli anni Sessanta e Settanta del concettualismo e della soc-art. Gli artisti di quegli anni adottarono una metodologia tesa a sottrarre all'arte ogni piacere che non fosse quello della mente e ad accorciare la distanza tra chi fa critica e chi crea, inserendo la critica direttamente nell'opera d'arte. Questa provocazione estetica che taglia i ponti con le norme tradizionali dell'arte e che in America, con Andy Warhol, sarà utilizzata per criticare il

¹⁸ Sulla possibilità d'identificare la cultura post-sovietica con il postmodernismo sono d'accordo i maggiori critici del postmodernismo russo: Michail Epštejn, Mark Lipoveckij, Vjačeslav Kuricyn. Secondo questi giovani teorici il postmodernismo è un evento culturale permanente che sorge dopo ogni "modernismo". Nel caso della Russia esso appare dopo il realismo socialista secondo un processo degenerativo molto simile al fenomeno fisico dell'entropia. (cfr. S. SPAGOCCHI, *op. cit.*, e V. KURICYN, *op. cit.*).

¹⁹ N.N. SHNEIDMAN, *Russian literature, 1988-1994: the end of an era*, University of Toronto Press, 1995, p. 173.

consumismo e feticismo americani, diventerà, in Russia, una provocazione politica²⁰. Concettualismo e soc-art, interagendo l'uno con l'altra, avvieranno cioè un meccanismo di demistificazione della propaganda sovietica partendo dai canoni stessi del realismo socialista. La critica dell'ideologia comunista prenderà di mira tutto l'inventario di cliché e slogan del lessico e della retorica sovietici, affrontando, con distanza ironica, il problema del logocentrismo e della struttura metalinguistica attorno cui ruotava "lo psichedelico "oggetto d'uso" stalinista (vale a dire il realismo socialista)"²¹.

La tecnica di Pelevin riprende molti dei motivi tipici dell'arte non ufficiale della seconda metà del Novecento. Kuricyn ha messo in evidenza come il metodo concettualista di inserire nell'opera frammenti estrapolati da contesti diversi (discorsi, radiotrasmissioni, canzoni, citazioni letterarie) sia continuamente adottato da Pelevin. Il critico cita, per esempio, il programma radio all'inizio di *La vita degli insetti* e il testo insensato, firmato Lenin, alla fine di *Omon Ra*²². Potremmo comunque vedere tutta *La vita degli insetti* come una vera e propria parodia del regime comunista e dei suoi ideali. Pelevin capovolge

²⁰ La "soc-art" ("soc" è l'abbreviazione di socialista, del cui realismo l'arte soc è la parodia) è associata a pittori e scultori ex-sovietici come Vitaly Komar e Alexandr Melamid, Eric Bulatov, Leonid Sokov, Boris Orlov, Dmitrij Prigov, Rostislav Lebedev, Alexandr Kosolapov e il Kazimir Passion Group. Per spiegare in cosa consiste esattamente l'arte soc sarà utile rifarsi all'articolo *L'estetica della trasparenza* di Viktor Tupitsyn, pubblicato in Italia sulla rivista d'arte contemporanea "Tema Celeste", n. 57, 1996, pp. 42-49. Il filosofo e critico d'arte russo scrive: "Agli inizi degli anni Settanta, l'arte soc comparve come figlia illegittima del realismo socialista, sua progenie indesiderata o - secondo le parole di Adorno - "telos segreto" della sua identità visiva. Se i miti stalinisti sono spesso stati discussi in termini di seduzione e fusione catartica, l'arte soc evoca il fenomeno della repulsa. Per dominare e utilizzare questo fenomeno, gli artisti soc utilizzavano una strategia che potrebbe essere descritta come de-catartizzazione. La perdita della visione catartica tipica di questi artisti è dovuta al fatto che essi crescono prendendo linfa dall'alienazione. Ciò allarga la frattura tra arte soc e realismo sovietico. Poiché la prima funziona da meta-commento del secondo, l'arte soc può essere vista come impresa decostruttiva capace di scuotere la fede nella cultura affermativa del realismo socialista. Nell'arte ufficiale la dimensione identificatoria era, naturalmente, la principale. Lo stesso vale per l'arte soc, nonostante e a causa del suo contrapporsi al realismo socialista. Le icone assolutiste si trovano alla base di ogni fenomeno visivo sia dell'arte soc che del realismo socialista".

²¹ *Ibidem*, p. 42.

²² Cfr. V. KURICYN, *Gruppa prodlënnogo dnja*, in V. PELEVIN, *Žizn' nasekomych*, M., Vagrius, 1998.

la realtà sovietica e ci accompagna con una risata dissacrante in un mondo rovesciato: la Terza Roma diventa il terzo mondo (p. 50). La manipolazione psicologica perpetrata dai simulacri del realismo socialista sulla collettività trova espressione in una efficace immagine metaforica del potere sovietico:

L'intera radura era coperta da un tappeto d'insetti variopinto e brulicante. Essi sembravano ipnotizzati dal ceppo. Le onde carismatiche che emanava lo trasformavano nell'unica fonte indiscutibile di luce e significato nell'universo. [...] Era come se là dentro si trovasse un insetto tanto temibile e potente che nessuno aveva il diritto di vederlo e c'era solo da sperare che fosse buono e clemente (p. 111).

Come la conquista dello spazio si rivelerà per Omon Ra una tragica beffa (non avendo né i mezzi economici, né quelli tecnologici per supportare la corsa allo spazio, l'URSS non esita ad addestrare aspiranti astronauti destinati a missioni suicide), così tutta l'ideologia comunista appare come una grandiosa farsa che nasconde un sistema corrotto fin dalle fondamenta:

Al centro del ceppo c'era una pozza su cui galleggiavano dei pezzi di legno marcio simili a cetriolini sottaceto. Ma non è esatto parlare di centro, visto che il ceppo era talmente marcio che ne rimaneva solo la corteccia piena fino all'orlo di acqua putrida (p. 112).

Il controllo della coscienza collettiva attraverso le manifestazioni dell'"inconscio ottico" nella pittura sovietica ufficiale è oggetto di satira anche in un'altra particolare "opera" di Pelevin: *Attacco psichico*, un sonetto che doveva far parte di *Čapaev e Pustota*, ma che poi è uscito solo sul sito internet dell'autore. L'intento è lampante al primo impatto visivo e non a caso l'epigrafe scelta è firmata Majakovskij. Essa, peraltro, non è una citazione esatta. I versi tratti dal poema *A piena voce* (1930) recitano infatti così: "Spiegate in parata le truppe delle mie pagine"²³. Il sonetto riproduce in modo figurativo il significato letterale delle parole. Le righe diventano allineamenti di piccole schiere di soldatini, nel pieno rispetto delle tradizionali forme di composizione: quattordici file-versi, i primi due "plotoni" più consistenti (quartine) degli ultimi (terzine). *Attacco*

²³ Un altro saggio d'ironia sulla politica, stavolta post-gorbačëviana, è l'articolo che Pelevin ha scritto alla vigilia delle elezioni del 1996 proponendo l'immagine virtuale del futuro presidente russo (cfr. V. PELEVINE, *Portrait-robot du futur président russe*, "Le Monde", 3. VII. 1996, p. 12).

psichico sfrutta la potenza declamatoria della poesia di Majakovskij (da sempre considerato il cantore della Rivoluzione) per parodiare un potere che si è “armato” della forza persuasiva ed ipnotica delle parole.

Una mantide religiosa agnostica

“Forse perché lei non ha ancora fatto la prova” disse Alice. “Ma quando si dovrà trasformare in crisalide – e le capiterà un giorno o l'altro –, e poi da crisalide in farfalla, vedrà che si sentirà confuso anche lei.

LEWIS CARROLL, *Alice nel paese delle meraviglie*

Pelevin ha affermato che, dovendo immedesimarsi in un insetto, molto probabilmente, sarebbe una mantide religiosa agnostica²⁴. Questa definizione ci fornisce, in modo solo apparentemente ironico, una chiave per interpretare il suo pensiero.

La maggior parte delle opere di Pelevin è costruita secondo uno schema dominato dalla stessa concezione filosofica.

Per illustrare il carattere illusorio dell'esistenza umana, Pelevin propone al lettore mondi diversi, tutti possibili e paralleli alla realtà e racconta versioni alternative della storia russa, dando vita, potremmo dire, a una “poetica dell'*absurdnost*”. I protagonisti dei suoi romanzi viaggiano costantemente da una dimensione all'altra, valicando i confini tra vita e morte, abbattendo le barriere tra gioco e la vita di chi gioca, sovrapponendo il tempo della coscienza al tempo cronologico.

Questo procedimento è particolarmente evidente nella raccolta di racconti *Želtaja strela* (“La freccia gialla”)²⁵.

In *Sinij fonar'* (“La lanterna blu”), nel dormitorio di una colonia estiva, quando tutti dovrebbero dormire, dei bambini si raccontano delle storie per farsi paura. Il più chiacchierone si chiama Tolstoj. Egli racconta di un uomo che, rientrato a casa, dopo una missione di due mesi, scopre che tutti quelli che conosceva sono morti e gli viene fatto notare che tale consta-

²⁴ Cfr. *Virtual'naja konferencija c Viktorom Pelevinym*, <http://www.zhurnal.ru/transcripts/pel-tr.htm>.

²⁵ V. PELEVIN, *Želtaja strela*, M., Vagrius, 1998, pp. 9-56.

tazione è perfettamente comprensibile visto che lui stesso è morto. "L'importante è capire che tu sei già morto, poi tutto è semplice"²⁶, conclude Tolstoj.

In *Buben verchnego mira* ("Il tamburello dell'aldilà"), due ragazze, Tania e Maša, si dedicano a un commercio gioiosamente lugubre. Si tratta di resuscitare dei soldati occidentali (generalmente tedeschi) morti in URSS durante la II guerra mondiale e di farli sposare con delle ragazze russe impazienti di emigrare, visto i tempi che corrono in Russia. Per ridare vita ai cadaveri, Tania e Maša si servono dei poteri della sciamana Tyjmy, per ottenere i servizi della quale bisogna fare ben due anni di coda a Mosca. Tyjmy richiama le anime dell'aldilà suonando due tamburini (uno per il mondo superiore, uno per quello inferiore) e, tra un'impresa e l'altra, sorseggia Coca-Cola come Martina Navratilova a Wimbledon.

Quando i limiti del possibile si allargano, la comicità si unisce alla disperazione e la pluralità dei mondi si lega al dubbio, all'incapacità di distinguere vita reale e dimensione virtuale. Così gli impiegati sovietici possono benissimo trasformarsi in eroi dei videogiochi (*Princ Gosplana*). Tutta la realtà circostante diventa il riflesso delle rappresentazioni individuali, la grottesca proiezione dei miraggi della collettività: un cosmonauta sovietico comprende che "l'unico spazio in cui volavano le navicelle interstellari dell'avvenire comunista [...] era la coscienza dell'uomo sovietico"²⁷.

Come Omon Ra, altri personaggi, protagonisti dell'opera di Pelevin, finiscono sempre per rendersi conto della parvenza ingannevole della vita che, nel suo scorrere, si prende irriverentemente gioco di ciascuno: i mondi che essi attraversano, anche se sono infiniti, non differiscono per nulla l'uno dall'altro. Nessuno può asserire con certezza di aver raggiunto una postazione migliore perché, comunque, la nuova condizione, come le precedenti, non è mai reale e definitiva.

In questo senso, torna a proposito l'affermazione di Dmitrij Bykov: "La vita appare a Pelevin come un gigantesco campeggio di pionieri, una caserma universale, un videogioco globale."²⁸ La vita è cioè un labirinto di prigioni da cui usciamo e

²⁶ *Ibidem*, cit., p. 250.

²⁷ V. PELEVIN, *Omon Ra*, Mondadori, Milano, 1999, cit., p. 18.

²⁸ D. BYKOV, *Sinij fonar' pod glazom Bukera*, "Stolica", 1997, n. 7, cit., p. 58.

in cui rientriamo continuamente. Nel vicolo cieco e totale dell'esistenza, questi percorsi offrono però la possibilità di disegnare gradualmente una propria traiettoria personale. La fine è una, ma il processo è diverso.

Ogni passaggio da un mondo all'altro (mondi che sono semplicemente la proiezione della nostra coscienza) prevede, infatti, sempre una metamorfosi. Per metamorfosi s'intende qui una trasformazione spirituale, più che fisica.

In *La vita degli insetti*, Nataša diventa una mosca, Serēža uno scarafaggio, Mitja una lucciola (la Russia stessa si trasforma perché passa dal comunismo al libero mercato), ma il meccanismo che avvia tutte queste mute non è tanto un processo biologico, quanto l'affannosa ricerca della propria identità, che si manifesta anche visivamente. Assieme ad Archibald e al piccolo stercorario, nessuno sa dire con precisione chi in realtà è, e, come se non bastasse, uno dei sottofondi musicali del romanzo "sprofondava tutti nella tristezza facendoli riflettere su chi erano e sul modo di trovare se stessi o qualcos'altro" (p. 41)²⁹.

L'emblema di questa ricerca interiore è Mitja. Mitja e Dima (i due nomi sono entrambi diminutivi di Dimitrij) sono due farfalle notturne³⁰, due nature di un'unica anima che cerca di

²⁹ La domanda "chi sono" ricorre spesso anche nella più celebre opera di Lewis Carroll. Alice, nel corso del suo periglioso viaggio nel "paese delle meraviglie" è costantemente sottoposta ad una serie di ingrandimenti e rimpicciolimenti del proprio corpo che, naturalmente, la pongono in uno stato di disorientamento e crisi d'identità. È una questione di misure. La nuova dimensione consente di afferrare le molteplici e bizzarre distorsioni della realtà che un semplice cambio di proporzioni inesorabilmente comporta. È l'ottica del ribaltamento. La stessa usata da Pelevin per guardare con ironia alla nuova società russa e per renderne più probabile l'incerta dimensione quotidiana.

³⁰ Il fatto che l'evoluzione spirituale sia rappresentata da una falena non sembra essere casuale. Questa farfalla, infatti, vola alla ricerca della luce quando cala il buio, nell'ora tipica dei ricordi, dei colloqui con se stessi e coi propri defunti. "L'Acherontia Atropos è la sola farfalla dotata di voce; e il verso che emette non potrebbe essere più cupo e lamentoso e si direbbe non promana da lei ma da un'anima penante che la segue invisibile", scrive il Gozzano nelle sue *Epistole entomologiche* e ancora: "Attorno alla lampada familiare s'aggira in lente rote ronzante la messaggera funeraria" (G. GOZZANO, *Tutte le poesie*, Mondadori, I Meridiani, 1995, pp. 559 e 565). Le farfalle notturne erano care anche a Pascoli per la loro valenza simbolica d'ascendenza dantesca ("noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla", *Purg.*, X, 125-126) e ancor più come portatrici privilegiate di eros e thanatos. Da un lato, infatti, esse esibiscono emblemi di morte, dall'altro coope-

arrivare alla luce della verità: “noi, in generale, viviamo sempre nell'oscurità e solo certe volte arriva uno spiraglio di luce. In sostanza, si diventa falene solo quando si capisce che razza di buio ci circonda” (p. 39). Per giungere alla verità, Mitja dovrà dare un'occhiata nel “pozzo” senza fondo del proprio “io”. Mitja capisce di essere “un cerchio di luce accecante / Senza cui nell'universo niente è mai esistito e mai esisterà” (p. 86), perché “questo mondo è un'allucinazione / Di un qualsiasi drogato / Che è, a sua volta, l'allucinazione di un sottufficiale ubriaco” (p. 86). Alla stessa conclusione arriva Omon Ra:

Ma in fondo anche noi uomini, pensai, sembra che ci incontriamo, scherziamo, ci molliamo gran pacche sulle spalle e ce ne andiamo ognuno per la sua strada, però in qualche altra misteriosa dimensione, dove di tanto in tanto la nostra coscienza si affaccia intimorita, siamo lì, che pendiamo nel vuoto, dove non c'è né sopra né sotto, né ieri né domani, non c'è speranza di avvicinarsi uno all'altro, né di manifestare in alcun modo la propria volontà o cambiare il proprio destino. Giudichiamo quello che succede agli altri dai bagliori ingannevoli che arrivano fino a noi e tutta la vita andiamo incontro a qualcosa che crediamo sia la luce, anche se la fonte di questa luce potrebbe non esistere più ormai da molto tempo³¹.

“Il testo di Pelevin non è tanto una narrazione, è piuttosto un pellegrinaggio”³², è un viaggio spirituale che apre, a chi è in cammino, fulminei spiragli sull'abisso di paura e morte che giace al fondo della nostra coscienza e ci conduce “oltre”, là dove l'apparenza fenomenica delle cose trascolora nella vertigine dell'ignoto. Affrontare questa visione disincantata del mistero della vita, significa creare indefinitamente se stessi, cioè tracciare un percorso individuale di liberazione dai mondi-gabbie che attraversiamo.

È così che Andrej, il passeggero della “Freccia gialla” (*Želtaja strela* è anche il titolo del racconto), il treno infinito, che non si ferma mai nella sua folle corsa verso il ponte distrutto, decide infine di scendere: “Andrej si allontanò di qualche metro

rano al processo di fecondazione dei fiori (cfr. la lirica *Gelsomino notturno*). In tali simbolismi è facile intravedere il significato della storia di Mitja. Questa farfalla crepuscolare si libra nel cielo notturno tormentata dai dialoghi esistenziali con il suo alter ego che altri non è che la parte morta di se stesso (il cadavere), riuscendo infine a riconoscerla e a rinascere.

³¹ V. PELEVIN, *Želtaja strela*, M., *Vagrius*, 1998, cit., pp. 119-120.

³² A. Genis, *Pole čudes. Viktor Pelevin*, “Zvezda”, 1997, n. 12, cit., p.232.

e osservò la "Freccia gialla". Dall'esterno, essa effettivamente assomigliava a una freccia luccicante di fuochi elettrici, lanciata non si sa da chi, non si sa da dove. Andrej puntò lo sguardo nel punto in cui apparivano i vagoni, poi su quello dove sparivano: da entrambe le parti, non si vedeva niente, a parte il vuoto oscuro"³³.

Il senso di smarrimento che si prova nell'impatto con una realtà diversa da quella in cui abbiamo sempre creduto è, per Pelevin, l'impulso decisivo all'autoredenzione: "La perdita delle coordinate è un processo molto stimolante. Perché alla fine l'uomo si rende conto che l'unico sistema di coordinate è lui stesso. Perché se egli si muove in un altro sistema di coordinate, può incontrare se stesso"³⁴.

Tutto quello che l'eroe incontra non è mai casuale, serve per farlo arrivare nella direzione voluta dall'autore. Per dimostrare che l'esistenza è sogno, Pelevin compone un puzzle di realtà sovrapposte, deformate, ingrandite e rimpicciolite, con la coscienza alterata di un alcolizzato o di un drogato in preda al delirio e alle allucinazioni.

Fortemente influenzato dal Buddhismo zen, Pelevin crede che, nel mondo illusorio in cui viviamo, la massima saggezza raggiungibile sia "il nulla". L'illuminazione consiste nel riconoscere l'impossibilità di raggiungere la conoscenza. Questa filosofia apre una concezione del mondo ideale per l'uomo scettico e moderno. Il Buddhismo offre infatti la possibilità di vivere con serenità il proprio agnosticismo e di essere atei senza fare a meno della religione. Una condizione, questa, che ha attirato nel passato letterario anche i ribelli della Beat Generation. Scrive infatti Jack Kerouac: "L'eternità è un sogno, il presente è un sogno; te lo senti nelle ossa. Nulla è reale, eppure nessun concetto, come pure quel nulla-è-reale, è reale o non-reale; nessun concetto arbitrario di ciò che è, o non è, possiede alcuna validità, in un mondo che è sogno"³⁵.

"Tutto quello che vediamo, Pet'ka, risiede dentro la nostra coscienza. È per questo che è impossibile dire che la nostra coscienza si trova da qualche parte. Noi non siamo in nessun

³³ V. PELEVIN, *Želtaja strela*, M., Vagrius, 1998, cit., p. 56.

³⁴ *Virtual'naja konferencija c Viktorom Pelevinym*, in <http://www.zhurnal.ru/transcripts/pel-tr.htm>.

³⁵ J. KEROUAC: *Il sogno vuoto dell'universo (saggi sul Buddhismo)*, Mondadori, Milano, 1996, cit., p. 57.

luogo semplicemente perché non esiste alcun posto dentro al quale potremmo dire di trovarci. Ecco perché non siamo da nessuna parte. Ti ricordi adesso?”³⁶. Il concetto fondamentale del Vuoto come unica realtà è la metafora centrale di *Čapaev e Pustota*. Pelevin usa le figure del “ciclo Čapaev”³⁷ e le trasforma in personaggi di una parabola buddhista. Čapaev non è più semplicemente l'eroico comandante dell'Armata Rossa, ma è un mistico, è il maestro che conduce all'Illuminazione il poeta pietroburghese Pëtr, dal curioso cognome *Pustota* (che, in russo, significa, per l'appunto, “Vuoto”). Pëtr vive contemporaneamente in due realtà: in una è un poeta decadente che capita nella divisione di Čapaev l'anno successivo alla rivoluzione russa, nell'altra è, nella Russia post-sovietica, ai giorni nostri, un paziente di un ospedale psichiatrico che riflette morbosamente sul proprio cognome. Tuttavia, i due periodi non sono altro che un prodotto mentale della sua coscienza. Con Čapaev, Pëtr si dirige geograficamente e metafisicamente nella “Mongolia interiore”.

Davanti ai fallimenti del comunismo e del capitalismo, l'Oriente appare come l'unica risorsa di libertà. Ed è lì che si dirigono Čapaev e Pëtr per prendere coscienza non solo del vuoto dell'esistenza, ma anche per sfuggire al vuoto della cultura occidentale.

I mezzi di comunicazione di massa, la nuova tecnologia mediatica sono, oggi, macchine manipolatrici di coscienze non molto diverse, negli effetti, dalla pressione esercitata dalla propaganda sovietica.

Questi sistemi che solo apparentemente sembrano regalarci l'illusione della libertà, la speranza di tempi migliori, sono in realtà per Pelevin chiusi e ciechi: essere esclusi da essi non è una condanna, bensì un privilegio, come accade all'Eremita e a Seidita (*Zatvornik i Šectipalyj*)³⁸ che allenano le ali per imparare a volare lontano dalla società ipergerarchizzata dell'allevamento dove sono cresciuti.

³⁶ V. PELEVIN, *Čapaev i Pustota*, M., *Vagrius*, 1996, cit., p. 176.

³⁷ Il romanzo di D.A. Furmanov sull'eroico comandante dell'Armata Rossa Čapaev, pubblicato nel 1923, e il film del 1934, che i fratelli Vasil'ev trassero da tale opera, divennero modelli del realismo socialista e contribuirono a creare una serie di aneddoti che sono entrati a far parte della cultura militante russa.

³⁸ V. PELEVIN, *Želtaja strela*, M., *Vagrius*, 1998, pp. 57-95.

– Nessuno ci ha chiesto se siamo d'accordo o no. – disse Andrej. – Noi non sappiamo nemmeno come siamo capitati qui. Semplicemente, viaggiamo. È tutto. Non rimane nient'altro da fare.

– Resta la cosa più complicata della vita. Viaggiare nel treno senza esserne passeggero. – disse Chan³⁹.

La prosa sarcastica di Pelevin è un invito a partire, sollecita alla fuga e all'abbandono: sotto la spinta di un'accelerazione centrifuga, deraglia, per un attimo, il convoglio dell'umanità sulle montagne russe dell'interrogazione metafisica e ci tuffa in un vuoto dove vivere e morire sono dritto e rovescio dei binari del sogno: "Questo mondo e quello dell'aldilà, pensai, assomigliano molto a questa clessidra: quando tutti i vivi saranno morti nello stesso verso, la realtà si capovolgerà e loro rivivranno, cioè cominceranno a morire nell'altro verso"⁴⁰.

ABSTRACT

Viktor Pelevin, a young writer, born in Moscow in 1962, is considered nowadays, one of the best authors belonging to the new generation in post-Soviet literature. In his first novel *The Life of Insect* he re-discovers a literary tradition (fable) in which animals are the actors of a human comedy. The protagonists, at the same time both human beings and insects, live in the Soviet and post-Soviet background. The novel results as a satiric fable on the contemporary Russian society with a bitter criticism demolishing the myth of communism and revealing the hypocrisy of the socialist realism cliché. Entomology is helpful to create a metaphor of human existence, to discuss about the role of man in the universe and, last but not least, to transfer the social issue onto the existential level. Viktor Pelevin uses the post-modernist technique and the conceptualistic soc-art methods.

KEY WORDS

Twentieth Century Russian literature. Viktor Pelevin. Russian post-modern fiction.

³⁹ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁰ V. PELEVIN, *Omon Ra*, Mondadori, Milano, 1999, p. 82.

Rosanna Bonicelli

SOCIALIST VOICES IN CARYL CHURCHILL:
OBJECTIONS TO "BOURGEOIS FEMINISM"

Any concise introductory definition of Caryl Churchill will tend to label her, above all, as a feminist playwright¹ – an accurate, although not altogether comprehensive, categorisation. Closer examination reveals that there are other aspects and dimensions to her creative output which transcend feminism² alone and demand a wider, more detailed assessment.

Feminist issues are tightly interwoven with other social and political concerns, and fervent socialist convictions have provided a constant, enduring motivational force throughout her career. Churchill has herself observed that "socialism and feminism aren't synonymous, but I wouldn't be interested in a form of one that didn't include the other"³.

Churchill combines a provocative feminist critique of the stifling effects of patriarchal hegemonies on women with a poignant socialist exposé of the repressive, often destructive consequences of capitalism in modern society as it impinges upon the lives of men and women consistently drawn from

¹ For a detailed and profound assessment of the various categories of "feminism", see MICHELENE WANDOR. "Political Dynamics: The Feminisms", in *Carry on Understudies*. London, New York: Routledge, 1986, pp. 131-37.

² For an overall and comprehensive background to feminist theatre as a whole, see: LIZBETH GOODMAN. *Contemporary Feminist Theatre: To Each Her Own*. London: Routledge, 1993; TREVOR R. GRIFFITHS & MARGARET LLEWELLYN-JONES, eds. *British and Irish Women Dramatists Since 1958*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press, 1993; LYNDA HART, ed. *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1989; Helene Keyssar, ed. *Feminist Theatre and Theory*. London: Macmillan, 1996.

³ Caryl Churchill, interviewed by the editors and Emily Mann, in KATHLEEN BETSKO & RACHEL KOENIG, eds. *Interviews with Contemporary Women Playwrights*. New York: Beech Tree Books, 1987, p. 81.

underprivileged social groups. Churchill's constant preoccupation with questions of oppression, exploitation and subordination – the dichotomy of power and powerlessness – manifests itself in both gender and class terms. Her socialist stance is extended to the very concept of feminist policy itself. The single-minded, “bourgeois feminism” embodied by Margaret Thatcher in 1980s Britain is critiqued as unsympathetic to the plight of more dependant, marginalized or disadvantaged women in society. The playwright frequently expresses cynicism and concern over the validity, and the social consequences, of a right wing approach to feminism⁴.

Churchill pointed out, in the period prior to the creation of *Top Girls* (1982), that feminism in America at the time had a very different identity from that in Britain. Speaking with women in The United States in the late 1970s, she noticed that their definition of successful feminism was chiefly based upon

more women executives, women vice-presidents and so on. And that was such a different attitude from anything I'd ever met here, where feminism tends to be much more connected with socialism and not so much to do with women succeeding on the capitalist ladder.

These reflections concerning feminism in America appear close to Michelene Wandor's definition of “bourgeois feminism”, which, Wandor asserts,

simply seeks a larger share of social power for a small number of women – the “women at the top” syndrome [...]. Bourgeois feminism accepts the world as it is, and sees the main challenge for women as simply a matter of “equalling up” with men; in other words, what men already do is seen as the norm⁵.

As a politicised dramatist of socialist-feminist orientation, Churchill persistently critiques and opposes the elitism and

⁴ For further reference to socialist, as opposed to specifically feminist, aspects of Churchill's work, see: ELAINE ASTON. “The Dramatist as Socialist Critic”, in *Caryl Churchill*. Northcote House, 1997, pp. 46-63; CHRISTIAN W. THOMSEN, “Three Socialist Playwrights: John McGrath, Caryl Churchill, Trevor Griffiths”, in C.W.E. BIGSBY, ed. *Contemporary English Drama*. Stratford-upon-Avon Studies 19. London: Edward Arnold, 1981, pp. 165-69.

⁵ MICHELENE WANDOR. *Carry on Understudies*. London, New York: Routledge, 1986, p. 134. See also LINDA FITZSIMMONS. “‘I Won't Turn Back for You or Anyone': Caryl Churchill's Socialist-Feminist Theatre”, in *Essays in Theatre*, 6.1, Fall 1987, pp. 19-30, for further examination of Marlene's adherence to male values in *Top Girls*.

capitalist obsessions which have increasingly pervaded middle-class life in Britain. The “bourgeois feminist” policies to which Churchill objects are translated onto the stage through characters like Marlene, in *Top Girls*, and Marion, in the earlier *Owners* (1972). In these plays, Churchill examines the growing contradiction between women’s desire for respect and advancement in the workplace, and their more traditional domestic role as carers within the family.

Churchill has explicitly stated that, in her view, “there’s no such thing as right wing feminism.”⁶ It is her opinion that – just as these women’s single-minded, individualist achievements do not represent progress for women as a whole in society – “things [...] got much worse for women under Thatcher.”⁷ Churchill suggests through her work that the capitalist boom during the Thatcher years exacerbated the oppression of poorer, working class women in Britain, rather than providing greater freedom and opportunity.

In *Top Girls*,⁸ Marlene and her two colleagues, Win and Nell, are professional, quick-witted and pragmatic in their dealings with the female applicants at the agency. They show little or no human interest in the women they interview, judging them clinically while nonetheless conveying, as polished and capable professionals, an impression of friendliness and compassion. The *Top Girls* women express antipathy towards men – “men are awful bullshitters” (119)⁹ – yet they steadfastly adhere to male standards in order to succeed, demonstrating the same characteristics that women have historically tended to despise in men.

Marlene advises her young interviewee to conceal her impending marriage so as to avoid jeopardising her job prospects. Win is straightforward and sincere during the interview she conducts with a middle-age woman, but is brutally frank when she tells her that being forty-six years of age is “a handicap”

⁶ Caryl Churchill, interviewed by LAURIE STONE, “Making Room at the Top”, in *The Village Voice*, XXVIII, 9, 1 March 1983, p. 81.

⁷ Caryl Churchill, interviewed by the editors and Emily Mann, in KATHLEEN BETSKO & RACHEL KOENIG, eds. *Interviews with Contemporary Women Playwrights*, pp. 77-78.

⁸ For a comprehensive and illuminating overview of the play, see “Commentary”, in BILL NAISMITH, ed. *Top Girls*. London: Methuen Drama, 1997.

⁹ *Top Girls*, in *Plays: Two*, London: Methuen, 1990. All quotations are from this edition.

for a woman hoping to compete with younger people in the job market. Nell informs another candidate,

that's what an employer is going to have doubts about with a lady, [...] whether she's got the guts to push through to a closing situation. They think we're too nice. They think we listen to the buyer's doubts. They think we consider his needs and his feelings (115).

Marlene's discarded sister, Joyce and her niece, Angie are both hapless victims of the capitalist obsessions which Marlene advocates and embodies. In one scene Angie and a young friend chat about the mundane nature of their lives, expressing hopelessness and disaffection. This scene provides a poignant and effective contrast: while Marlene finds work for those she deems suitable – ruthlessly weeding out those she does not – her own niece reveals herself to be precisely the kind of young woman who would be least likely to gain employment from her. Marlene later gives exactly this assessment of Angie, saying, "She's a bit thick. She's a bit funny" (120). Told by her colleague, Win, that young Angie "thinks you're wonderful", Marlene's callous reply is that, quite simply, "she's not going to make it."

Thus, Churchill vividly conveys her message that the empowerment¹⁰ of women like Marlene, who stubbornly pursue recognition according to capitalist and male-dominated codes, is to the detriment of working class women who remain exploited by and excluded from the system. As Lisa Merrill observes,

By presenting the moral and ethical deficiencies of women whose notion of success is "making it" by male terms in a male world rather than attempting to change the exploitative structure of that world, Churchill is advocating a socialist-feminist stance¹¹.

Both Marlene and Marion are women who tend to surpass the achievements of their male counterparts, and indeed Marlene gains her promotion at the expense of a man, Howard

¹⁰ For analysis of women's empowerment in a capitalist society, see AMELIA HOWE KRITZER. "Labour and Capital", in *The Plays of Caryl Churchill: Theatre of Empowerment*. London: Macmillan, 1991, pp. 138-71.

¹¹ LISA MERRILL. "Monsters and Heroines: Caryl Churchill's Women", in PHYLLIS RANDALL, ed. *Caryl Churchill: A Casebook*. New York: Garland Press, 1988. p. 85.

Kidd. Mr Kidd's wife confronts Marlene over the issue, espousing the traditional gender order by angrily telling her it is offensive for a woman to prevail over a man in the workplace and that Marlene herself is "not natural" (113). Mrs Kidd also relays that her husband has been castigating women in general as a result of his disappointment: "And now what do I get? You women this, you women that. It's not my fault" (112). Marlene is indifferent to Mrs Kidd's protests, and eventually dismisses her, saying, "Could you please piss off?" Young Angie witnesses the scene and expresses her admiration for Marlene's behaviour, telling her, "I think you were wonderful." Howard Kidd himself remains offstage throughout, never making an appearance, and his absence seems to appropriately symbolise his defeat. Marlene's adherence to patriarchal values is emphasised by Mrs Kidd's accusation that she is "one of these ballbreakers" (111). Marlene is again connected with masculinity by Win's (more complimentary) comment that "Marlene's got far more balls than Howard and that's that" (100).

Marlene is not present in scene two, but in the other two scenes which comprise the second act she dominates proceedings, commanding and immovable in her desire for success – an "Iron Lady" figure clearly and purposely reminiscent of Margaret Thatcher¹². In fact, in the original production, Marlene was the only character not to be doubled, reflecting the constant and outstanding nature of her role. At this stage, her position is yet to be undermined and discredited by the revelations about her past and private life, which are reserved for the flashback "before" phase of Act Three.

Taking place on a Sunday evening one year earlier, the action of Act Three is shifted out of Marlene's office into the kitchen at Joyce's house, to which Marlene is making a rare visit. This juxtaposition of the forward-moving, commercial world on the one hand and static, rural hopelessness on the other, conveys a sense of fragmentation and division in modern British society.

¹² For a further examination of Churchill's critique of Thatcherism in *Top Girls*, see HARRY LANE. "Secrets as Strategies for Protection and Oppression' in *Top Girls*", in SHEILA RABILLARD, ed. *Essays on Caryl Churchill: Contemporary Representations*. Winnipeg, Canada: Blizzard Publishing, 1998, pp. 60-68.

Angie has already expressed profound hatred and anger towards Joyce and a conviction that Marlene is really her mother. It transpires that this is indeed the case, and that Marlene had given over her fatherless daughter to her sister years before. Marlene is in fact welcomed by Angie, who conveys boundless admiration for her 'aunt'. Indeed it was young Angie herself who persuaded Marlene to come over to the house. However, Joyce – a proclaimed socialist confined to a life of relative poverty – takes less pleasure from the visit of Marlene, who is her social and political antithesis. The two sisters duly begin to quarrel after Angie has gone to sleep, over both Marlene's abandonment of Angie and the predicament of their elderly mother. Marlene, who has just visited her in the nursing home (for the first time in six years), says their father is to blame for the old lady's sad, unfulfilled life. Joyce retaliates, defending their father as a hardworking man who made many sacrifices.

The cool authority and elegant demeanour Marlene displayed in the public sphere during the previous two acts now succumb, in a private context, to a vulgarity which betrays her concealed working class origins. Their heated conversation is punctuated by constant interruptions, indicated by the overlapping dialogue technique¹³. Marlene's words reveal a woman who has abandoned both her roots and her daughter in the dogged pursuit of success. She expresses her intense desire to avoid the pitfalls of traditional gender roles, saying she is surrounded by male counterparts who "are waiting for me to turn into the little woman" (137). However, finding Joyce angry and cynical about her achievements and her conduct, Marlene's initial superiority crumbles, and she is exposed as vulnerable and volatile. She is by now revealed as a working class woman who has, by her own choice, abandoned her child, her family and her background in order to become a "Top Girl".

The audience is presented with two polarised political standpoints: Marlene eulogises her role model Margaret Thatcher, advocating the capitalist system of market values; Joyce, as a

¹³ For insight and reflection on the production of *Top Girls*, including interviews with Director, Max Stafford-Clark, members of the cast and Churchill herself, see LIZBETH GOODMAN. "Overlapping Dialogue in Overlapping Media: Behind the Scenes of *Top Girls*", in SHEILA RABILLARD, ed. *Essays on Caryl Churchill: Contemporary Representations*. Winnipeg, Canada: Blizzard Publishing, 1998, pp. 69-101.

committed socialist, vilifies such principles, accusing Marlene of being “one of them” (140). Marlene says joyfully, “First woman prime minister. Terrifico. Aces. Right on.” Joyce cynically replies, “What good’s first woman if it’s her? I suppose you’d have liked Hitler if he was a woman.” Joyce’s passionate socialist convictions are born out of her status as an abandoned working class wife bringing up a child alone, who works at three different low-paid jobs as a cleaner (which she dislikes intensely) – a position that confines her to an extremely disadvantaged social group under Thatcher’s right-wing government¹⁴. Whereas Marlene’s success is illustrated so strongly in Act Two, her forceful subjectivity is now jeopardised, her achievements held up to questioning. Joyce confronts and challenges Marlene, harshly reminding her of her working class roots and chastising her for having abandoned them. Marlene tries with increasing difficulty to ignore Joyce’s aggressive interruptions, believing that “her success [is] self-justifying”¹⁵.

The superior position Marlene is so intent on maintaining, becomes weakened still further by Joyce’s explicit identification of Angie as a part of the working class which Marlene despises as “lazy and stupid” (139). Joyce asks Marlene, “What about Angie? She’s stupid, lazy and frightened, so what about her?” (140) As Angie’s natural mother, Marlene is placed in a highly vulnerable predicament, and she can do no more than reply superficially, “She’ll be all right.” Attempting to preserve her control and composure, Marlene offers to make peace, saying to her sister, “I didn’t really mean all that” (141), to which Joyce replies, attempting to educate her sister, “I did.” When Marlene says “But we’re friends anyway,” Joyce shuns her, replying, “I don’t think so.”

Joyce is disturbed and angered by the reality that Angie, as a poor academic performer prone to laziness and instability, will not be competitive in the workplace and is destined to be a victim. From Joyce’s own point of view, she is also desperately close to being unable to look after Angie.

¹⁴ For a further analysis of the political and class-related conflict between Marlene and Joyce, see JOSEPH MAROHL, “De-realised Women: Performance and Identity in Churchill’s *Top Girls*”, in HERSH ZEIFMAN » CYNTHIA ZIMMERMAN, eds. *Contemporary British Drama, 1970-90*. London: Macmillan, 1993, pp. 307-22.

¹⁵ HARRY LANE, “Secrets as Strategies for Protection and Oppression in *Top Girls*”, in SHEILA RABILLARD, ed. *Essays on Caryl Churchill: Contemporary Representations*. Winnipeg, Canada: Blizzard Publishing, 1998, p. 61.

Considering that this final scene is a flashback to one year before, the sisters' debate is even more poignant: Churchill has already relayed Marlene's negative opinions concerning Angie's future in Act Two. Through this non-linear chronology, the playwright denies the audience the chance to imagine a happy outcome for young Angie and others like her.

The play concludes with Angie, sleepwalking onto the stage, repeating the word "frightening" (141), which seems like a reverberating judgement on Marlene's success, the values she represents and their effect upon people like Angie. The scene is particularly dramatic, as Angie enters while Marlene is sitting alone in the aftermath of the furious argument between the sisters. Director Max Stafford-Clark underlines the powerful significance in the word "frightening",

The moment when Angie says "frightening" is incredibly frightening on stage. The play is also frightening, to use Angie's word, and frighteningly prophetic, written on the threshold of Thatcher's eighties, as it posits the perspective that those who are less talented, those who are weaker, will go to the wall¹⁶.

Marlene's vulnerability is evident: she is divided between, on the one hand, her professional achievements within the capitalist system and, on the other, the haunting spectre of her working class background and her abandonment of her daughter.

Marion in *Owners*, however, never allows herself to be obstructed in her single-minded pursuit of success¹⁷. As far as gender issues are concerned, Marion embodies a new, modern representation of woman, the opposite to the traditional female stereotype, the "angel in the house"¹⁸. In the past she has suffered a mental breakdown, it is revealed, but she continued to resist the conventional wifely role her doctors had suggested that, for her own sanity, she should try to adopt. Marion has

¹⁶ Max Stafford-Clarke, interviewed by LIZBETH GOODMAN. "Overlapping Dialogue in Overlapping Media: Behind the Scenes of *Top Girls*", in SHEILA RABILLARD, ed. *Essays on Caryl Churchill*, p. 96.

¹⁷ For broad character analyses of Marion and Marlene as counterparts, see MICHELENE WANDOR. "Existential Women", in *Look Back in Gender: Sexuality and the Family in Post-War British Drama*. London, New York: Methuen, 1987, pp. 119-25.

¹⁸ VIRGINIA WOOLF. "Professions for Women", in *The Death of the Moth and Other Essays*. New York: Harcourt, 1942, pp. 235-42.

power and control, both social and financial, over her male counterparts. She is almost totally desexed and completely devoid of any of the moral values normally associated with femininity or motherhood – those of preserving, nurturing and caring. Marion is a successful estate agent and makes her money through buying houses, evicting poor tenants and re-selling the properties for more than they are worth. She is, above all else, a headstrong and single-minded career woman, who enjoys a position of total independence. She occupies a more visible and central position in the play than any of the male characters, not only dominating conversation but also demonstrating a far greater capacity for initiative and ability to control both people and events¹⁹.

Marion embodies woman as an empowered subject, although it is ironic that in order to be so she is permeated with male attributes, claiming and asserting her subject position with every available means. This subjectivity is underscored at every opportunity throughout the play, both through her forcefully capitalist and self-centred speeches and through the gestic device of her eating and talking incessantly, with a conspicuously male dominance and zest.

Marion's attitude to others is governed by the same property-based principles she applies in her career. Her interest in winning back her ex-lover, Alec, is more a question of acquisition than of sentiment, as her wish is clearly to "own" Alec like a piece of property. Similarly, Lisa and Alec's baby, whom she adopts, has no existence in its own right as a human being, but is merely a strategic tool in her business-like designs on Alec.

A great deal of Marion's speech reflects her egocentricity and domineering manner. In Act One Scene Five her "conversation" with Alec takes the form of a grandiose capitalist lecture, based less on co-operation than on command, and perfectly ruthless and threatening in its tone,

Everything I was taught – be clean, be quick, be top, be best, you may not succeed, Marion, but what matters is to try your hardest. To push on. Onward Christian soldiers, marching as to war. That was my

¹⁹ For a further examination of Marion's masculine characteristics, selfish individualism and aggressive acquisitiveness, see GERALDINE COUSIN. "Possibilities Realized and Denied", in *Churchill the Playwright*. London: Methuen Drama, 1989, pp. 82-103.

favourite song when I was seven. Fight the good fight [...] Keep on, get better, be best. Onward. Fight. [...] We don't shrink from blood. Or guilt. Guilt is essential to progress [...] I was never a lazy girl. Marion tries hard (30)²⁰.

Later, in Act Two Scene Seven, Marion's outburst before Alec and Lisa, in which she insists upon keeping their baby, apart from carrying radical feminist undertones, is notable for its conveyance of self-centredness and egotism on Marion's part,

I will keep what's mine. The more you want it the more it's worth keeping [...] Every one of you thinks I will give in. Because I'm a woman, is it? I'm meant to be kind. I'm meant to understand a woman's feelings wanting her baby back. I don't. I won't. I can be as terrible as anyone. Soldiers have stuck swords through innocents. I can massacre too. Into the furnace. Why shouldn't I be Genghis Khan? Empires only come by killing. I won't shrink. Not one of you loves me. But he shall grow up to say he does (63).

Marion's insatiable appetite symbolises her ruthless desire for acquisition of property and her power over men. Her professional success reaches into her personal relationships, as she categorically views all three male characters, and indeed people in general, as equal to property.

Due to their inferior financial predicaments, all three men – Clegg, Alec and Worsely – are, to varying degrees, at Marion's mercy. Their subordination not only provides a farcical element within the play, but also represents a disruption of traditional gender roles²¹. This disruption is brought about by Marion's total rejection of submission, obedience, willingness to compromise and overall dependence – wifely and feminine qualities determined by patriarchy. She even goes so far as to define herself as a "man of destiny" (31), and her lack of feminine sensibility leads her to view Alec's eventual death – in a fire deliberately caused by Marion's assistant, Worsely – with proud satisfaction: "I'm not sorry at all about Alec," she says. "I'm just beginning to find out what's possible" (67).

²⁰ *Owners*, in *Plays: One*, London: Methuen, 1985. All quotations are from this edition.

²¹ For an analysis of passivity and Churchill's evocation of Buddhist philosophy in *Owners*, see M.T. BROWN, "Constantly Coming Back: Eastern Thought and the Plays of Caryl Churchill", in PHYLLIS RANDALL, ed. *Caryl Churchill: A Casebook*. New York: Garland Press, 1988, pp. 25-47.

Alec's wife and Marion's ex-tenant, Lisa, on the other hand, is recognisably feminine, but it is noticeable that she lacks the power and initiative to make changes in a life with which she is clearly dissatisfied. The stark contrast between Lisa and Marion further illustrates Churchill's concern over the association of empowered career women and capitalism. The dilemma Churchill presents is that the capitalist values to which Marion adheres are the root cause of Lisa's oppression. As powerless tenants in a property owned by Marion, Lisa and her husband Alec's inability to prosper within the capitalist system means that their desperate plight can only be perpetuated.

The playwright is clearly sympathetic towards the predicament of women like Lisa and Joyce, trapped in the home, socially downtrodden and lacking any means by which to progress.

This "oppressors versus oppressed" scenario, exemplified in *Owners* by the polarisation of those who own and those who do not and, in *Top Girls*, of those who will "make it" and those who will not, is one to which Churchill has returned with attention and interest throughout her career.

The underlying question Churchill appears to be asking in both these plays is whether or not the empowerment of women along capitalist lines is an entirely positive aim if, as in Marlene and Marion's cases, it brings about an evolution which erases the compassion and understanding traditionally linked to femininity and motherhood. Churchill suggests that these qualities are only possible in a woman if "bourgeois" feminism's manifesto of professional success within an inherently male capitalist system is called into question²².

²² For an examination of *Top Girls* as an appeal for change within society in order to challenge traditional male hegemonies, see JANET BROWN, "Caryl Churchill's *Top Girls* Catches the Next Wave", in PHYLLIS RANDALL, ed. *Caryl Churchill: A Casebook*. New York: Garland Press, 1988, pp. 117-30.

ABSTRACT

This essay draws attention to the socialist critique of 'bourgeois feminism' – a right wing approach to feminist policy – which constitutes a substantial and recurring element in the work of the contemporary English playwright, Caryl Churchill. The study focuses on two plays, *Owners* (1972) and *Top Girls* (1982), and analyses the respective female protagonists – Marion and Marlene – as the embodiment of this concept, highlighting the destructive effects of such an approach upon marginalized or underprivileged women, which Churchill herself succeeds in exposing. Ultimately the question, which remains to be answered, is whether the empowerment of women through adhering to a predominantly male capitalist system is a worthy or desirable aim as far as socialist-feminist thinking is concerned.

KEY WORDS

Bourgeois Feminism. Socialist Feminism. Patriarchy.

Magda Campanini Catani

L'AUTORAPPRESENTAZIONE DELLA SCRITTURA NELLE
TREIZE LETTRES AMOUREUSES D'UNE DAME
À UN CAVALIER DI BOURSULT

Breve romanzo epistolare monofonico inscritto nella tradizione delle *Lettres portugaises*, delle quali è stato peraltro considerato come una versione mondana e galante¹, le *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier* di Boursault vengono date alle stampe nel 1700² e rappresentano un importante tassello nella storia del genere epistolare francese. Pubblicate in appendice a una raccolta di lettere di vario soggetto dello stesso autore, esse sono in realtà concepite come una creazione romanzesca autonoma, dotata di un disegno narrativo – seppur tracciato solo a grandi linee – e di un apparato prefatorio di una certa consistenza³.

¹ LAURENT VERSINI *Le roman épistolaire*, Paris, P.U.F., 1979, p. 39.

² Tra il 1699 e il 1700, a Parigi, per i tipi di Nicolas Gosselin, vengono pubblicati ad un anno di intervallo l'uno dall'altro i due volumi che compongono la seconda edizione della raccolta delle *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault, accompagnées de fables, de contes, d'épigrammes, de remarques, de bons mots et d'autres particularités aussi agréables qu'utiles, avec treize Lettres amoureuses d'une dame à un cavalier*. Le tredici lettere che appaiono in appendice al secondo volume costituiscono l'ampliamento di un primo nucleo romanzesco di sette lettere che completava la prima edizione della stessa raccolta, pubblicata tre anni prima con il titolo di *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault [...] avec sept lettres amoureuses d'une dame à un cavalier* (Paris, veuve Girard, 1697).

Nel corso di tre anni Boursault procede quindi a una rielaborazione del suo progetto iniziale, arricchendo il testo di partenza con sei lettere e quattro biglietti.

L'edizione consultata è la seguente: EDMÉ BOURSULT, *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier*. Edition préfacée, établie et annotée par Bernard Bray, Paris, Desjonquères, 1994.

³ Le lettere che compongono il romanzo sono precedute da una lettera dell'autore a Madame*** e da un *Avis* al lettore.

Per una lettura più approfondita dei testi liminari come luogo privilegiato di emergenza della finzione si veda il mio articolo *L'élaboration de la*

Adeguandosi agli schemi compositivi imperanti e alle esigenze di un genere – quello del *roman par lettres* – non ancora pienamente riconosciuto né integrato nel sistema letterario contemporaneo, il loro autore si maschera e si presenta come editore di una breve scelta di lettere d'amore autentiche tratte da una più vasta corrispondenza anonima e affidategli da una misteriosa Madame*** a cui egli risulta legato da vincoli di riconoscenza. Fingendosi totalmente estraneo alla composizione e scegliendo di pubblicare le lettere all'interno di un'opera non narrativa, il romanziere offre al lettore una campionatura di un carteggio falsamente autentico, e dunque un testo dallo statuto incerto. Boursault si adegua così alle modalità compositive che dominano all'epoca il filone romanzesco epistolare, proiettando la sua opera in uno spazio letterario indistinto in cui interagiscono l'esigenza di autenticità e la finzione narrativa. Il legame delle *Treize lettres* con la raccolta di *Lettres nouvelles* che le ingloba non è del resto casuale. Al contrario, testimonia l'interazione reciproca, molto frequente in tutto il XVII secolo, tra testi dall'intento didattico-esemplificativo come i manuali o le raccolte epistolari e raggruppamenti di lettere più o meno chiaramente circoscritti all'interno di queste opere eterogenee, nei quali trova spazio uno sviluppo narrativo⁴. Nelle *Treize lettres*

stratégie romanesque dans les "Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier" de Boursault, in corso di stampa in "Il confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature straniere moderne dell'Università di Pavia".

⁴ Sul ruolo dei manuali e delle raccolte di lettere nell'evoluzione del romanzo epistolare francese si veda in particolare BERNARD BRAY, *L'art de la lettre amoureuse. Des manuels aux romans*, La Haye-Paris, Mouton, 1967; BERNARD BRAY, *Le roman par lettres ou la fiction dénoncée*, in *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du XVIIe siècle*, Pisa-Genève, ETS-Slatkine, 2000, pp. 187-211; SUSAN LEE CARRELL, *Le soliloque de la passion féminine ou le dialogue illusoire*, Tübingen-Paris, Narr-Place, 1982; JACQUES CHUPEAU, *Puget de la Serre et l'esthétique épistolaire: les avatars du "Secrétaire de la Cour"*, in "Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises", maggio 1987, pp. 111-218; ROGER DUCHÊNE, *Réalité vécue et réussite littéraire: le statut particulier de la lettre*, in "Revue d'Histoire Littéraire de la France", marzo-aprile 1971, pp. 177-193; JANET GURKIN ALTMAN, *Epistolarity, approaches to a form*, Ohio State University Press, 1982; JANET GURKIN ALTMAN, *The letter book as a literary institution 1539-1789: toward a cultural history of published correspondances in France*, in "Yale French Studies", 71, pp. 17-62; GIOVANNA MALQUORI FONDI, *Introduction a François d'Aubignac, Le Roman des lettres*, Paris-Seattle-Tübingen, "Papers on French 17th-Century Literature", 1989, pp. XXXVI-XLIII; SHELLY YAHALOM, *Du non-littéraire au littéraire. Sur l'élaboration d'un modèle romanesque au XVIIIe siècle*, in "Poétique", 44, novembre 1980, pp. 406-421.

è evidente come l'autore sia pienamente consapevole di presentare al pubblico una composizione romanzesca. L'inserimento delle lettere in appendice alla raccolta è infatti segnalato da un titolo a cui fanno seguito una lettera prefatoria e un avviso al lettore costruiti secondo gli schemi convenzionali del romanzo epistolare che ricorre a precise strategie di mascheramento della finzione come ad esempio la pubblicazione di lettere trovate casualmente o affidate da qualcuno all'editore. È quindi evidente come nell'aura di ambiguità che permea l'intera sequenza delle lettere traspaiano la tendenza antiromanzesca e le strategie di dissimulazione di ogni possibile componente fittizia che caratterizzano la produzione narrativa di quegli anni e che tanta parte avranno negli sviluppi futuri del genere epistolare⁵.

Dal punto di vista dell'articolazione narrativa, le *Treize lettres* presentano una trama piuttosto esigua: scritte da una dama altoborghese sposata con un uomo che stima e forse anche ama a un cavaliere che le fa una corte serrata, le lettere tracciano il percorso di un amore segreto dapprima negato, poi riconosciuto e vissuto dalla protagonista come passione travolgente. Parabola di infelicità di una donna vittima di un sentimento che non può controllare e consapevole di non esserne ricambiata con la stessa intensità, le lettere si interrompono nel momento in cui il loro muto destinatario, partito per l'Inghilterra per volere della madre che era venuta a conoscenza della sua relazione clandestina, dirada sempre più le sue missive. La corrispondenza si chiude con un'accorata supplica della protagonista che tenta invano di opporsi alla fine incombente di una passione ormai inaridita.

In un'opera epistolare di tipo monofonico come le *Treize lettres*, che riportano esclusivamente la voce della protagonista, ma non nascondono le tracce del discorso del suo interlocutore⁶, riteniamo interessante analizzare alcuni meccanismi di scrittura, riguardanti in particolare le modalità di interazione tra il soggetto scrivente e il destinatario, a sua volta autore di lettere

⁵ Cfr. GEORGES MAY, *Le dilemme du roman au XVIIIe siècle*, New Haven-Paris, Yale University Press-P.U.F., 1963; SHELLY YAHALOM, *art. cit.*; ANNE CHAMAYOU, *L'esprit de la lettre*, Paris, P.U.F., 1999.

⁶ Si rinvia alla tipologia delle forme epistolari stabilita da JEAN ROUSSET (*Forme et signification*, Paris, Corti, 1962) che distingue due varianti dello scambio unilaterale di lettere: la monodia vera e propria, come nel caso delle *Lettres portugaises*, e "le duo dont on n'entend qu'une voix" (p. 78) che è il caso del nostro romanzo.

non presentate direttamente al lettore, ma leggibili in filigrana attraverso le parole della protagonista. Nel monologo epistolare della dama si palesano infatti i meccanismi di un'articolazione dialogica imperniata su uno scambio effettivo, benché velato, con l'altro.

Scrittore e interlocutore svelano la loro presenza attraverso numerose tracce di soggettività che emergono a più riprese dal testo sotto forma di indizi stilistici e commenti sull'aspetto retorico-formale delle lettere visto come specchio della personalità di chi scrive. L'ampio sviluppo della dimensione autoreferenziale del discorso – vera e propria peculiarità di questo romanzo – si lega in questo modo alla costruzione dell'immagine di sé da parte dei personaggi. Le frequenti riflessioni della protagonista sullo stile delle sue lettere e di quelle dell'interlocutore delineano infatti uno spazio privilegiato ove prende forma e si definisce – via via che la narrazione procede – la rappresentazione che il soggetto scrittore offre di sé e dell'altro al lettore. L'identità fittizia del personaggio si afferma lettera dopo lettera, precisando i suoi contorni in un'immagine sapientemente tratteggiata e funzionale allo scambio epistolare. Ne consegue che l'interazione tra i due poli della comunicazione epistolare si realizza proprio attraverso l'intrecciarsi delle loro proiezioni soggettive, così come esse appaiono sia attraverso i giudizi che la scrivente dà di sé e dell'altro sia, e soprattutto, attraverso le modalità di articolazione del discorso. Più che sulla parola "descrittiva", che affida essenzialmente il messaggio all'enunciato, la costruzione dell'ethos del personaggio si basa infatti sull'enfatizzazione delle modalità del dire e sposta quindi sul piano dell'enunciazione le dinamiche dell'interazione epistolare⁷.

Nell'ambito delle strategie di autorappresentazione della protagonista, l'aspetto che con maggiore evidenza viene posto in primo piano riguarda la sincerità e la spontaneità che la contraddistinguono.

Accanto a dichiarazioni esplicite che sottolineano questi dati di carattere ("je vous écris le coeur sur les lèvres"; "je vous parle avec la sincérité que j'ai toujours eue, et que je vous ai

⁷ Cfr. l'interessante studio di Ruth Amossy che analizza il dispositivo dell'enunciazione nella lettera d'amore e, in particolare, nelle *Lettres de la Marquise de M**** di Crébillon (*La lettre d'amour du réel au fictionnel*, in *La lettre entre réel et fiction*. Sous la direction de Jürgen Siess, Paris, SEDES, 1998, pp. 73-96).

promis de toujours avoir”), ci troviamo in presenza di alcune manifestazioni apparentemente involontarie di pulsioni profonde che affiorano inaspettate tra le righe per essere poi colte *a posteriori* dall'attento sguardo di colei che scrive. Come in un contrappunto tra sincerità del cuore e censura imposta dalla ragione, la voce dell'io profondo incrina qua e là la superficie della scrittura, lasciando intravedere, seppur controllato dalla lucidità e dalla consapevolezza della protagonista, il turbamento della passione nascente:

Peut-être suis-je assez sûre de la mienne [vertu] pour ne vous pas craindre, quelque mérite que vous ayez; mais la fuite de l'occasion est encore plus sûre; et ce *peut-être* qui malgré moi vient de m'échapper, ne marque pas une véritable certitude (I, p. 50).

La plus grande marque que vous me puissiez donner (j'ai pensé dire d'amour, et j'en aurais un regret sensible), comme j'écris sans réflexion, et que je ne relis pas ce que j'écris, si malheureusement ce mot m'échappe, je vous prie d'avoir assez bonne opinion de moi, pour croire que je n'ai voulu mettre qu'amitié, et que ma plume est allée plus vite que ma pensée (III, p. 59).

L'ethos della protagonista comincia quindi a palesarsi nel testo non soltanto a livello enunciativo, ma addirittura a livello metadiscorsivo, attraverso una lucida analisi dei meccanismi di scrittura che lo rivelano. Il conflitto tra dovere e amore in cui di dibatte l'eroina della storia si gioca infatti innanzitutto sul piano linguistico, ma viene ulteriormente sottolineato mettendo in atto la dimensione autoreferenziale del discorso che fa indirettamente emergere un altro tratto caratterizzante del soggetto scrivente: la sensibilità linguistica e la coscienza stilistica.

L'immagine *in fieri* della protagonista si arricchisce di sfumature e di contrasti: la sua spontaneità si scontra con un forte autocontrollo, creando un dissidio che trova espressione sul piano linguistico e che sarà rivelato proprio dalla finezza interpretativa della scrivente. Avanzando nella narrazione si assiste infatti ad una progressiva perdita di controllo del linguaggio da parte della ragione che lascia sfuggire delle ammissioni involontarie di coinvolgimento della protagonista in un sentimento che la sta travolgendo suo malgrado. Ai pacati ed espliciti dinieghi che salvaguardano le “bienséances” si sovrappongono e si contrappongono allusioni e lapsus che traducono impercettibili slittamenti verso l'espressione dell'io profondo che riesce così ad affiorare nella sfera indistinta dell'implicito e

del non-detto. Grazie ad una scrittura della litote e del contrasto basata sul gioco dei verbi modali, dei condizionali, delle ipotesi e delle negazioni, il desiderio tradisce la sua presenza nel testo:

Ne nous voyons donc point; ou du moins ne nous voyons que quand le hasard le voudra permettre. Ce ne sera pas si souvent que je le voudrais, mais plus souvent que je ne dois le souhaiter (I, p. 50).

Si vous trouvez autant de plaisir à m'aimer que j'en trouve à ne vous pas haïr, fixons là votre plaisir et le mien ... Je crois vous avoir mandé que je ne me repentais point d'être mariée; et je ne vous ai rien mandé qui ne soit vrai. Je dis plus; il y a toutes les apparences du monde que je ne serai pas malheureuse, à moins que je ne contribue à le devenir. Mon mari m'aime, et je crois l'aimer aussi: mais malgré tout cela les plaisirs que je me faisais avant le mariage étaient bien plus grands qu'ils ne l'ont été depuis; et je ne sais rien qui ressemble moins à l'amour que le devoir (III, p. 58).

Si giunge così alla svolta decisiva della lettera V, in cui la protagonista confessa al cavaliere il suo amore. La parola cessa di essere emanazione della ragione per farsi piena e chiara espressione del sentimento:

J'ai fait jusqu'ici tout ce que j'ai pu, non pour me défendre de vous aimer, car je vous aimais dès le premier jour que je vous vis; mais pour ne pas vous le dire: et je ne puis vous exprimer la violence que je me suis faite (V, p. 71).

In questa importante riflessione sul potere della parola, strumento ambivalente di autocensura e di liberazione, risalta con estrema chiarezza il doppio binario su cui si regge tutto il romanzo: l'interazione epistolare diretta e la riflessione a *posteriori* della protagonista sulle modalità linguistiche e stilistiche dell'interazione stessa. Prova di ciò è la costante attenzione della dama alle scelte lessicali, allo stile e perfino alle metamorfosi della sua scrittura:

Hélas! Que les choses ont changé en peu de temps! Je ne vous écrivais que pour vous faire paraître mon esprit, et je ne vous écris que pour vous dire ce que sent mon coeur (VII, p. 84).

Il linguaggio del cuore domina tutta la seconda parte del romanzo, dando voce, in un proliferare di frasi esclamative, ai trasporti della gelosia e della passione. La protagonista ritocca

la sua rappresentazione di sé definendosi "une femme qui aime avec transport et qui est jalouse avec excès" e facendo della sensibilità e dell'intensità del suo sentimento l'essenza del suo essere:

Vous me reprochez que je suis insensible à la violence de votre amour. Moi insensible, bon Dieu, moi insensible! Que ne voyez-vous ce qui se passe dans mon coeur: vous me feriez des reproches tout contraires; et vous avoueriez que jamais femme n'a été plus sensible que je le suis (VII, p. 86).

La parabola ascendente della passione trova il suo culmine nel tono diretto e drammatico delle ultime tre lettere, separate dalle precedenti da una nota dell'editore che, ponendosi su un piano metadiscorsivo, fa notare la differenza di stile tra le prime lettere "tendres et amoureuses, mais pures" e le ultime, "pleines d'emportements, qui font bien connaître le même amour, mais non pas la même vertu".

Specularmente alla definizione dell'ethos del soggetto scrivente si costruisce l'immagine dell'interlocutore. Essa appare nelle lettere della protagonista spesso filtrata attraverso l'interpretazione che quest'ultima dà delle lettere che riceve. Anche la figura del cavaliere viene quindi elaborata a partire da un'operazione di lettura critica della parola scritta. I meccanismi che presiedono all'interazione epistolare agiscono infatti soprattutto sul piano metadiscorsivo, giungendo a stabilire un rapporto diretto tra stile della scrittura ed elaborazione di un'immagine di sé. Anche la rappresentazione dell'altro prende così forma sul piano dell'enunciazione piuttosto che su quello dell'enunciato, talora anzi smascherato come espressione delle apparenze che nascondono la verità profonda. In un gioco sottile tra implicito ed esplicito, la parola dissimula ambigualmente il suo contrario, che solo un'attenta lettura riesce a svelare:

Vous me direz peut-être que vous me tenez la promesse que vous m'avez faite; et que le mot d'amour ne vous est échappé en aucun endroit: mais ne le peut-on faire connaître sans le nommer? Rien de plus ardent, rien de plus tendre, rien de plus insinuant n'a jamais paru que la lettre que j'ai aujourd'hui reçue ... Quoi que vous soyez exact à ne pas prononcer le mot d'amour, vous l'exprimez à la fin de votre lettre de tant de manières que je croirais être ridicule si je vous disais que je n'ai rien entendu (III, pp. 58-60).

Una stretta correlazione si stabilisce allora tra modalità enunciative e valori soggettivi di cui esse sono espressione. Nella consapevolezza che nutre la protagonista dell'accordo segreto tra disposizione d'animo e parola si realizza un ideale di trasparenza della scrittura che si regge sulla capacità di leggere il testo in profondità, cogliendone le sfumature stilistiche:

Si quelque chose était capable de troubler le plaisir que j'ai reçu, c'est mon cher enfant, que tes paroles me paraissent trop bien arrangées pour être sincères. Mon amour s'exprime plus naturellement que le tien: partout où il paraît, le désordre qui l'accompagne est une preuve qu'il est véritable (XIII, pp. 127-128).

Il discorso artificioso, frutto di un'attenta elaborazione razionale che si configura in raffinata articolazione retorica, si scontra con la parola spontanea, che sgorga dal cuore e si traduce in discorso "naturel", in "style négligé".

In questa caratteristica della prosa epistolare messa in evidenza dall'eroina della storia si riflette il gusto dell'epoca, di cui Boursault si fa interprete. La "négligence" è infatti fortemente idealizzata durante tutto il Seicento, valorizzata come risorsa stilistica che ben si adatta al genere-lettera e come forma di espressione che privilegia la libertà dell'ispirazione contro l'asservimento eccessivo alle regole compositive⁸.

Attraverso riflessioni sulla scrittura del sentimento e sul disordine interiore che essa traduce, la coscienza linguistica del soggetto scrivente stabilisce una dicotomia tra linguaggio della ragione e linguaggio del cuore:

Je sens par moi-même qu'il est impossible de dire tout ce que tu me dis en partant, sans être pénétré d'un amour égal au mien. Ce n'était pas ton esprit qui parlait, c'était ton coeur; et sur le chapitre de l'amour, le coeur est bien plus éloquent que l'esprit (XII, p. 125).

Ancora una volta si rinvergono le influenze dei canoni estetici contemporanei che privilegiavano, nella composizione delle lettere d'amore, l'espressione diretta e la naturalezza dello stile. Agli epistolografi dell'epoca era del resto ben nota la distinzione tra "langage du coeur" e "langage de l'esprit", teorizzata anche dal Du Plaisir che, nel suo celebre trattato sull'arte

⁸ Cfr. ROGER DUCHÊNE, *Madame de Sévigné et le style négligé*, in "Oeuvres et critiques", 1976, I, 2, pp. 113-127.

epistolare⁹, riconosce come caratteristica formale delle lettere d'amore l'impiego di uno stile naturale, in quanto "ce ne sont pas toujours les serments les mieux exprimés, ni les raisonnements les plus suivis qui persuadent les personnes tendres; au contraire, la marque qu'une passion n'est point sincère est d'être appliquée avec subtilité" (p. 28). La composizione di lettere appassionate autorizza chi scrive a staccarsi dalle norme stilistiche che regolano la produzione epistolare non amorosa per adottare un linguaggio dal quale traspaiano "la véhémence, l'inégalité, les doutes, les tumultes [du coeur]" (p. 32).

Anche la lunghezza delle missive – non autorizzata nelle lettere d'affari o di complimenti – diventa un'importante traccia stilistica della passione, poiché il cuore "pense sans fin, et en vain on dit qu'il ne dicte point de longues lettres", così che "on a la même peine à finir une lettre qu'à finir une conversation" (p. 32). Ne leggiamo la conferma in queste righe:

Eh mon Dieu! Comment peut-on dire tant de paroles et si peu de choses? Ne me laisserai-je jamais de vous écrire de si longues lettres, et de ne vous mander rien? Je crois causer avec vous quand je vous écris: et la peur de vous quitter fait que je ne me lasse point d'écrire (IX, p. 106).

Inversamente al cristallizzarsi nel testo della personalità della protagonista intorno agli indizi stilistici rivelatori della passione si assiste ad una sorta di cristallizzazione in negativo che definisce l'ethos del destinatario. Seguendo un percorso di elaborazione che fissa dapprima caratteristiche psicologiche positive come intelligenza, sensibilità e "honnêteté" per poi sottolineare al contrario l'emergere di un certo distacco e di un sentimento non autentico, l'immagine del cavaliere prende forma sempre più nitidamente attraverso la lettura in controluce che la sua interlocutrice fa delle lettere che riceve. Applicando anche alla scrittura dell'amante la sua attenta analisi, la protagonista evidenzia infatti, grazie ad un commento metadiscorsivo che verte sulle modalità enunciative messe in atto dall'altro, l'eccessiva lucidità espressiva e lo stile troppo controllato del suo interlocutore. La trasparenza della scrittura tradisce infatti l'opacità del sentimento del cavaliere, che si affida al "langage

⁹ *Du Plaisir, Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*. Edition critique avec notes et commentaires par P. Hourcade, Genève, Droz, 1975.

de l'esprit" rifuggendo da ogni espressione diretta ed autentica, come dimostra questa breve campionatura di testi:

Je viens de recevoir une grande lettre ... Il faut que votre coeur sente ce qu'il dit si bien; ou que vous ayez de l'esprit infiniment, pour dire si bien ce que vous ne sentez pas (I, p. 49).

La lettre que vous m'avez ce matin écrite me paraît plus honnête que sincère (II, p. 53).

Plus [vos lettres] me faisaient de plaisir il y a huit jours, plus aujourd'hui elles me font de peine. ... J'ai vu toutes les raisons que vous m'étaiez, non pour justifier, mais pour me faire excuser la faute que vous avez faite: rien n'est plus beau, plus élégant, mieux arrangé; et rien ne touche moins. Supposé que le hasard me fasse remarquer quelque endroit plus brillant qu'un autre, je n'ose m'y arrêter, de peur que ce ne soit un piège que vous tendiez à mon innocence (Billet, p. 93).

Tu pars demain; et tu peux te résoudre à me l'apprendre! Que dis-je? Tu me l'apprends même avec une tranquillité barbare: et dans la lettre que tu m'as écrite, tu me dis adieu du même ton que tu me le disais quand nous devons nous revoir le lendemain (XI, p. 117).

Sincerità e passione, da un lato, artificio e galanteria, dall'altro, si oppongono così nell'interazione epistolare tra i due personaggi, creando una dialettica che mette in movimento gli ingranaggi della storia e la proietta verso il suo infelice epilogo. L'immagine che la scrivente proietta di sé nelle lettere si intreccia con quella del suo interlocutore in un gioco di influenze reciproche che sostengono lo sviluppo narrativo. L'interdipendenza che si stabilisce nel testo tra le due rappresentazioni soggettive risente d'altro canto dell'influsso dell'immaginario contemporaneo e tradisce, in un certo senso, un processo di adeguamento ad alcuni canoni rappresentativi dell'epoca. Le immagini dei personaggi richiamano infatti gli stereotipi della giovane donna virtuosa che cede alla passione e del seduttore galante; il concatenarsi delle azioni e delle scelte stilistiche dei due autori di lettere risulta così subordinato a codici comportamentali e linguistici che fungono da modelli di riferimento. Alla luce di ciò, l'interazione scrivente-destinatario sembra quasi giocarsi su binari già predisposti che tendono a seguire un percorso amoroso codificato all'interno del sistema letterario, condizione necessaria alla trasformazione di un gruppo di lettere eterogenee, o comunque non legate da un filo narrativo, in romanzo.

Nella produzione epistolare dell'epoca classica lo sviluppo della vicenda amorosa si articola in quattro fasi fondamentali: lo stato di innocenza e la tranquillità d'animo che precedono la nascita del sentimento, la seduzione, l'esplosione della passione e la separazione che ne decreta la fine¹⁰. La stessa evoluzione del rapporto d'amore si ritrova nelle *Treize Lettres*, che percorrono le tappe canoniche del disinganno, raccontando "la naissance, le progrès, la violence et la fin d'un amour qui a duré plus de quinze ans, avec les intrigues dont on s'est servi, les traverses qu'on a essuyées, les agitations qu'on a eues, et les obstacles qu'on a surmontés"¹¹.

Nel dipanarsi di questo filo narrativo si ravvisa il configurarsi di una tipologia epistolare che, scegliendo di dar voce alla passione infelice, assume come modello compositivo le *Lettres portugaises*, considerate, nel tardo Seicento, autentico paradigma della lettera d'amore. Nel romanzo di Boursault che riecheggia, pur con toni meno assoluti e drammatici, la scrittura di tipo "portoghese" si rinviene tuttavia una serie di indizi testuali che lo allontanano dal modello di riferimento, sottolineandone invece la dimensione dialogica. Dietro l'apparente configurazione monodica delle lettere emerge infatti uno scambio costante con l'altro, palesato peraltro in numerose occasioni per mezzo del ripiegarsi della scrittura su se stessa. Il ruolo di primo piano giocato, come si è visto, dall'autoreferenzialità del discorso si giustifica infatti e trova la sua ragione di essere proprio nella marcata impronta dialogica delle lettere, che presuppongono costantemente, nella loro articolazione discorsiva, il riscontro da parte dell'altro.

Anche se formalmente monofonico, il romanzo si rivela dunque piuttosto una "monodia dialogica"¹² in cui anche il destinatario afferma a più riprese, benché indirettamente, la sua voce e il suo punto di vista. Una costante tensione si stabilisce così tra i due poli della comunicazione epistolare, che entrano in contatto tra loro mediante l'intrecciarsi nel testo delle proiezioni di sé e delle riflessioni sullo stile della scrittura. L'emer-

¹⁰ V. BERNARD BRAY, *L'image de l'amour dans la lettre amoureuse à l'époque classique*, in *Ouverture et dialogue. Mélanges offerts à W. Leiner*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988, pp. 619-637.

¹¹ *Avis au lecteur*, p. 47.

¹² JAN HERMAN, *Le mensonge romanesque. Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*, Leuven-Amsterdam, Leuven University Press-Rodopi, 1989, p. 86.

gere della personalità dei due amanti avviene infatti in funzione della loro reciproca interazione, così come il ripiegamento del soggetto scrivente sulle modalità del suo discorso traduce la volontà di affermare se stesso in contrapposizione all'altro. Come in un effetto di chiaroscuro la protagonista definisce allora la sua immagine per contrasto rispetto a quella del suo interlocutore, evidenziandola in positivo grazie alla sua piena consapevolezza delle potenzialità di autorappresentazione della scrittura.

Via via che l'epilogo si avvicina, la paura del silenzio si fa strada nel cuore della dama che giunge ad intuire l'estrema conseguenza dell'inautenticità del discorso dell'amante; l'espressione vuota di significati spesso rinvenuta nelle sue lettere finisce infatti col tracciare una profonda cesura tra parola spontanea che interagisce con l'altro e parola artificiosa che esaurisce la sua funzione in una vacua ostentazione di se stessa:

Etait-ce une feinte que la prière que tu me fis en partant, d'avoir soin de la plus chère moitié de toi-même, et de ménager une vie que je ne pouvais négliger sans attenter à la tienne? Tu me conjures de vivre par les paroles les plus amoureuses dont on se puisse servir; et tu m'assassines par le silence le plus cruel qui ait jamais été. Comment veux-tu que je m'accommode de deux choses si opposées; et quel fonds puis-je faire sur des paroles que tu démens par tes actions? Si tu veux que je vive, ne me prive pas de l'unique bien qui me fait aimer la vie; et ne me dérobe pas le plaisir de m'apprendre que tu m'aimes toujours. Il me semble que depuis quelques jours ce mot te fait de la peine à dire: Eh bon Dieu! ne serait-ce point que tu ne m'aimes plus, et que tu ne peux te contraindre jusqu'à dire ce que tu ne sens pas? (XII, p. 124).

Il cavaliere risponderà a questa lettera, ma le sue parole "trop bien arrangées pour être sincères" alimenteranno nella protagonista il timore di un sentimento non autentico. La sua sensibilità linguistica rileverà ancora una volta gli inconfondibili segni della distanza che sempre più li separa; la parola menzognera del suo interlocutore finirà allora per sconfinare nel silenzio, suggellando così la fine inevitabile di una comunicazione impossibile.

ABSTRACT

In Boursault's *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier* (1700) the self-referring aspect of writing appears in the foreground as the place where the protagonist brings about the process of construction of her image and of that of her inter-locutor. The writer's reflection on the methods of enunciation of the epistolary message, seen as a mirror of personality, can be considered a privileged key to the interpretation of this novel.

KEY WORDS

Boursault. Epistolary novel. Narrative strategies.

Paolo Caponi

THE DAMNATION OF THE CRITIC.
FAUSTUS' DEMONIALITY AND GREG'S INTENTIONALITY

As early as 1946, four years before his famous "conjectural reconstruction" of *Doctor Faustus*, Walter Greg published a rather influential article where the complex problem of Faustus' damnation was tackled and, to some extent, solved. According to Greg, Faustus' damnation proceeded along two fundamental stations. At first, on signing the bond with the devil, Faustus "of his own free will renounced salvation" [1946, 101]¹. Secondly, by lying with Helen, he got hopelessly involved with the sin of demoniality, "the direst sin of which human flesh is capable" [107]. We should not overlook, Greg says, that Helen "is a spirit, and in this play a spirit means a devil" [105]. Making love to her, therefore, "the nice balance between possible salvation and imminent damnation is upset" [106], demoniality being "the physical complement and counterpart" of "Faustus' spiritual sin of bartering his soul to the powers of evil" [107].

Leaving aside, for the moment, the problem of demoniality as Greg intended it, and its factual relevance on the tragedy, our attention may focus on the first *nonchalant* footnote of the essay, where Greg reminds us that

[t]here is as yet no satisfactory critical text of *Faustus*, and I have had to do the best I could, in the light of my own study, to harmonize the rival versions as printed in the quartos of 1604 and 1616 respectively, taking from each what best illustrated the points I wished to make. [92]

The enterprise to "harmonize" two publicly recognized "ri-

¹ References to or quotations from published works will be in the main text and in square brackets.

val" versions of a text may perhaps strike us nowadays as rather ambiguous and paradoxical, but we should bear in mind that it was precisely this ambition towards unquestioned textual and, by implication, literary stability that led Greg to his reconstruction of "the text of the play as we may suppose it to have been first produced, possibly by the Earl of Pembroke's company at the Theatre and at court in the winter of 1592-3" [1950*b*, vi]. Admittedly, the transmission of the legacy of *Doctor Faustus* justifies a great deal of perplexities, and urges in a way a sort of composure of a text that presents itself in a rather mutilated manner. As every student, let alone scholar of *Doctor Faustus* knows well, the tragedy reached us in two distinct and very different versions, both typeset in a black-letter quarto format. The first one, generally referred to as the A text, was published in 1604, and other reprints followed (1609, 1611), while the second, much longer version, known as the B text, came out in 1616 and was reprinted several times after that year (1619, 1620, etc). Greg's 1950 "conjectural reconstruction" was meant to produce a single text, substantially based on a conflation between A and B, supposed both to erase the puzzling discrepancies in the voices of the two texts and to reconstruct Marlowe's pristine intentions as to the progress of Faustus' life and damnation. The "schizotextuality" whereby Faustus' degradation manifests itself is therefore annihilated by Greg with a literary gesture that openly aims at a restoration of a mythical state of unity and coherence that is not borne out in the actual transmission of the text(s). The aim of this essay will be to explore how the complex issue of Faustus' damnation surfaces in the two versions of the tragedy as we know them in their respective textual instability, and also, conversely, to evaluate how the editorial compulsion towards a single and univocal form of textual integrity may reverberate on the critical interpretation, to a point of silencing the eloquent voices speaking in the text(s) and producing *de facto* a new text carefully organized for the critical intervention.

I. *Theoretical implications*

Before analysing the various degrees of damnation as they emerge from the two discrepant versions of *Doctor Faustus*, it

will perhaps be of some utility to summarize the main critical theories concerning the textual instability of the play as they have developed throughout the years and among different school of thoughts. As is well known, the bulk of the original textual controversy has been carried on in this century by Greg who produced, almost contemporarily, both a scrupulous and comparative study of the two versions of *Doctor Faustus* and, as already said above, a "conjectural reconstruction" of the original text as was to be seen before the process of textual corruption began – a corruption represented at two different stages, in his view, by the extant A and B versions of the play. A pivotal problem of Greg's analysis is that of the authorship of the play, a problem of particular relevance in this case because of Greg's conception of the tragedy as an originally compact and monolithical work later split in two different and, to an extent, authoritative versions. Given that the work of some collaborators seem to be unquestionable, Greg sees one in the figure of the dramatist and actor Samuel Rowley, on the basis of what he considers remarkable stylistic features common to *Doctor Faustus* and to Rowley's *When You See Me You Know Me* (published in 1603) [1950*b*, viii]. It may be noteworthy that the name of Rowley appears also in Henslowe's register (22 November 1602) as the deviser – together with a William Birde or Borne – of some "adicyones in doctor fostes", which, however, Greg considers utterly irrelevant as to the different nature of the A and B texts. Indeed, the extent, the nature and the authority of these insertions has always been one of the most heated points of critical debate around *Doctor Faustus*. Greg's point is that B's greater length is not due to the aforesaid "adicyones", which, according to him, do not survive in any text ("I believe that they have perished and have nothing to do with the divergence between the existing versions" [1950*b*, viii]), but to its faithfulness to Marlowe's "original(s)": "structurally [...] the B-text preserves the more original, and the A-text a [...] debased, version of the play" [1950*a*, 29]².

Greg's meticulous study of *Doctor Faustus* has been a blueprint for a great number of Elizabethan philologists since 1950. His annotated comparison of the two specular versions of the

² For a summary of the nature of the A and B text according to Greg see Appendix A and B.

text highlighted, graphically and conceptually, both the great amount of gaps and discrepancies between the two quartos as they came down to us as well as their coincidence in a considerable number of scenes and lines that were to flow into the critic's coeval effort of reconstructing the original and seminal text "by a process [...] admittedly conjectural" [1950*b*, v]. In this enterprise, as he himself explains,

I have of course, relied principally on the edition of 1616, which, if my belief is correct, is in general the more authoritative, but I have throughout kept a watchful eye on that of 1604, which I have followed in certain passages, and from which I have taken a number of individual readings. [vi].

Greg's twofold approach to Marlowe's tragedy demonstrated how even from the most intricate and corrupted situation of textual transmission the critic could "restore" an original document of reliable authoritativeness, providing editors and readers with *one* reassuring copy of a play out of *two* discrepant and substantially autonomous textual variants. Although a few crucial points of Greg's theory were attacked by Fredson Bowers in an important article [1973*a*] and in an influential introduction to the collected edition of Marlowe's plays [1973*b*], the philological approach to the text based on a system of comparison and reconstruction was not to be called into question until recent times. Significantly, Bowers' perplexities centred around the thorny problem of the "adicyones" by Rowley and Birde, leaving Greg's theoretical scaffold intact. Bowers openly disagrees with Greg in that he declares to believe "the 1602 additions [...] to be present in the B-version" accounting "for some of the extra-length" [1973*b*, 127]. Bowers makes an important step forward when he considers the 1602 text "historically a unit" [143], but cannot help thinking of the existence of an "original play" [130, 131, 134, 145] that is to be, in a way or another, reconstructed and that is represented in all the "comic and tragic scenes in which the A-text and the B-text join" [133]. He aligns himself with Greg in considering the 1604 text inferior and bases his editorial enterprise on the relevance of B, conflating this when necessary with pieces from A, and "when the B-text cuts passages from A that may well have been present in the original play, these have been restored even though the unity of texture suffers thereby" [145]. Even though Bowers abandons Greg's vision of a lost, mythic

original manuscript underlying the two historical texts, reconstructing instead a more believable scenery as to the transmission of Marlowe's papers, "infected" by the Rowley-Birde's additions [141], his rewriting of Greg's conjectures proves to be a cosmetic operation. Apparently, his theory is oriented by different opinions as to the textual anamnesis of the tragedy but, in fact, it shares the same conviction of the necessity of a conflation between two texts whose reliability is manipulated and invoked any time the critic thinks it necessary to produce his own, authoritative textual clone. To reproduce "Marlowe's own intentions" [143] seems to be the only relevant task of the critic, one that prompts the critic's work in his reconstruction of a mythical state of unity that in fact silences the plurality of voices all partaking in the textual transmission of the legacy.

Greg's and Bowers' theories of the text represent the two main streams of the editorial policy of *Doctor Faustus* in this century, each capable of producing parallels and proselites that, in spite of ostentatious differences [Jump, 1968], reproduce the same conflationist attitude towards the Marlovian *opus*. It was not until 1981 that Michael Warren explained what could actually be gained by keeping the two versions separate, each one freed from its arbitrary links with the other "specular" quarto [Warren, 1981]. This eccentric position has been now reconsidered and widened by Leah Marcus in a critical work with a very eloquent title, *Unediting the Renaissance*, where *Doctor Faustus* is evaluated in its two, autonomous textual variants and in relation to the peculiar Elizabethan environment that generated them. Marcus not only draws attention to the remarkable "doctrinal differences between the A and B versions of *Doctor Faustus*", [1996, 47] but also notes how each of the two texts seems tailored to keep the "Marlowe effect" [54] alive, that is to say, that particular entanglement of compliance to and rebellion against the official law immediately associated – still nowadays – with the name of Marlowe. In her words,

[t]he effect of adjusting Marlowe to fit different audiences would not be to put a given auditory at ease: quite the reverse. By situating the magician as the seductive antagonist of the style of belief that a given audience predominantly favored, particularly during a period when issues of doctrine and ceremony were highly inflammatory and at the center of public debate, the theatrical company would be insuring the highest possible pitch of 'ravishment' and horror in terms of audience response. [54]

Thanks to these recent approaches, we are now able to form a less vague idea of the kind of dynamics operating in the Elizabethan period as to the staging of remarkably controversial works as *Doctor Faustus*. Even more interesting for us, perhaps, may be the implications of these new theories for modern editorial practice, provided we can resist the temptation of filling the gaps of the various extant, elusive originals. It goes without saying that ideology cannot “feed” philology; on the other hand, philology must resist the temptation of considering itself the only safe territory freed of any literary distortion or of ideological bias, however formidable the evidence or apparatus it produces may be.

II. Desperatio salutis

Once we have severed the two texts that constitute the essence of the transmission of Marlowe's legacy from the kind of spurious intromissions that have always accompanied their editorial history, we can proceed to analyse their different religious inclinations and place them in their proper context. The editorial practice of conflating the two “rival” versions of *Doctor Faustus* may be at the origin of the practical impossibility to discern the absolutely different religious stance assumed by the two texts, as well as to recognize the strictly Lutheran *milieu* pervading the 1604 quarto. Although Leah Marcus has spoken of A and B as showing “markedly different versions of what constitutes normative religious experience”, and has argued that “the Faustus A text is clearly more ‘Protestant’ and the B text more ‘Anglican’ or Anglo-Catholic” [46], the specific Lutheran resonances in A have not yet been properly evaluated, and this in spite of the clue provided by the original Lutheran birthplace of the historical *magus*. It is in Kundling, or in Knittlingen, and about in the same year of Luther, in fact (1483), that the real Faustus was born, and it is still in Germany, in Frankfurt, that the first version of the pitiful *Historia Von D. Joha[n] Fausten* knew the honor of publication by the printer Johann Spies (1587). Interestingly enough, both Luther himself and his collaborator Melancthon speak of Faustus in their works, contributing simultaneously to a judgement of universal condemnation of a character that was ultimately only a copycat product of their deeply rooted fear of hell. It is said

in the *Tischreden* that Luther usually referred to Faustus as a "Schwarzkünstler" and "Zauberer", while Melanchton – who apparently had with Faustus several encounters – in his *Explicationes* to the Scriptures goes to the length of recounting Faustus' disgraced attempt at flying over the skies of Venice, strikingly similar, in its outcome, to a previous one performed by the biblical Simon Magus:

Ibi [in Rome] Simon Magus subuolare in caelum: sed Petrus precatus est ut decideret [...]. Faustus Venetiis etiam hoc tentauit. Sed male al-lisus solo. [quoted in Menascè, 1983, 5]

Spies' *Historia Von D. Johaṅ Fausten* plays, therefore, the fundamental role of making of Faustus a literary and predominantly tragic character, assigning to the widely popular *magus* all those paraphernalia that, if on the one hand were to mark his subsequent, demonic career in necromancy, on the other could not but reveal the profound influence of the Lutheran doctrine and its obsessions. Faustus is now the prototype of the rejected soul: stained by sin in his very essence, associated with the devil in the exercise of his magic powers, horrified by hell ("und jrer unausspreclichen Pein und Quaal" [Spies, 1587, chapter 67]), devoid of any possibility of celestial grace or even redemption by his "böse Geist" and despairing nature. It is precisely Faustus' *desperatio salutis*, the sin of sins according to the Lutheran thinking, that is emphasized in Spies' *Historia*, as both cause and effect of Faustus' perverted soul, and bulk of the legacy transmitted to the Marlovian A text *via* P.F.'s *Damnable Life* (1592). It is noteworthy that both in Spies' text and in Marlowe's 1604 version of the tragedy the story of the protagonist ends – in spite of appearances – without the absolute, uncontestable certainty of his final damnation, and this because the Lutheran doctrine could not theoretically exclude the possibility of repentance, and with it the rebirth of faith, even in the most extreme moment of one's life³. Faustus is infected by

³ As Leah Marcus puts it, "[e]ven though the spirituality of A appears more strenuous and psychologically demanding throughout, the fate of Faustus is less unequivocally established in that version than in B. The intimate, introspective nature of Faustus' experience in A leaves open, as it sometimes does in Puritan spiritual biography, the (admittedly faint) possibility of salvation even at the very last instant and beyond the power of observers to perceive. [...] The B text allows no such hope: damnation is enacted as public ritual, imprinted upon Faustus' very body". [1996, 51].

sin, as is man according to the Lutheran theology, and it is in this deep awareness, reinforced by the visible signs of corruption of a life lived “in al voluptuousnesse” [A iii.337]⁴, that resides the *impasse* of Faustus’ refusal to “leape vp” to God [A xiv.1462], even when he “behold[s] the heauens”, and curses “wicked *Mephastophilus*” for having deprived him “of those joys” [A vi.628-630]. It is Faustus’ ontological sense of guilt that makes him turn his back to God in his last hour, that fills him with shame as it happens to the man that acknowledges his hopelessly sinful nature, and that, in his extreme moment, “sich selbs vor gott schemet” [Luther, 1519]. He only wishes he could “hide” [A xiv.1471] and “nere be found” [A xiv.1504], feeling rejected and repellent, to a point that even the earth avoids contact with his stained body and soul: “Earth gape, O no, it will not harbour me” [A xiv.1473], and the stars can only “vomite foorth” his “limbes” [A xiv.1478-1479]. Paradoxically, what Faustus shows in A is only that he has learned too well the object lesson of the Lutheran theology, that vision of man desperately fighting a lost battle against his evil nature contaminated by the original sin. Hence Luther’s insistence on God’s final salvation and on the futility of the good deeds carried out by the human being, and hence Faustus’ mistrust in the possibility to implore for mercy, especially when the request comes from a soul that only “must liue [...] to be plagde in hel” [A xiv.1495]. When the Old Man tells Faustus “to call for mercie and auoyd dispaire” [A xiii.1323], he is speaking to a man that feels already “Damned [...] damned” [A xiii.1515] and cannot think he can save his soul, least of all by an act of free will, since it would spring from one that deserves the pains of hell and, as he himself admits, “must be damnd” [A xiv.1461]. Faustus despairs because he does not think he is worthy of the grace of God, because, as he confesses to the scholars, his “offence can nere be pardoned, / The Serpent that tempted *Eue* may be sau’d, / But not Faustus” [A xiv.1402-1404].

The Lutheran background structuring the marlovian A text is not confined, however, to Faustus’ *desperatio salutis*. The typical Lutheran – and medieval – dichotomy between good and evil, God and Lucifer as engaged in an unending battle for the soul of man makes itself felt even at the more intimate

⁴ All quotations from *Doctor Faustus* are from GREG, 1950a.

level of the dramatic structures operating in the tragedy. Any conflation between this text and the "parallel" B version therefore threatens, or even alters, that precise kind of symmetry sought and obtained by the author. In A we have basically only two major characters, Faustus and Mephostophilis, with all the others being confined to positions of relatively minor importance. The protagonist is divided into a sort of good and bad self, both projected and reduplicated in the Good and Evil Angel, and, on another level, in his relationship with Mephostophilis, who becomes Faustus' *Doppelgänger* as well as a paradigmatic incarnation of evil. The tragedy shows Faustus struggling with a definite enemy, either located in himself or in the external world as the inevitable fallout for his bad thoughts. This tendency towards reduplication is reinforced by Mephostophilis' reiterated appearance in "*fratris imagine*" [A iii.278], i.e. in the clothes of "an old Franciscan Frier" [A iii.269], a presence in the play dramatically counterbalanced by the Old Man's intervention to save Faustus' soul at the end of the tragedy [A xiii.1302]. It may be interesting to notice that a peculiar feature of the A text, normally submerged by the process of editorial conflation, is that of showing Faustus talking to himself, or of himself as a third-person entity, as if engaged in an unending dialogue with his conscience. Interestingly enough, the B text erases almost all these passages of deep insight, opting for other kind of expressions that, as we shall see, tone down the inner conflict of the protagonist in favour of a more ritual, more externalized and therefore less Lutheran exposition of the protagonist's guilt. So, for instance, when A reads

Fau. [...] This word damnation terrifies not him,
 For he confounds hell in *Elizium*,
 His ghost be with the olde Philosophers,
[iii.303-5]

B has

Faust. [...] This word Damnation, terrifies not me,
 For I confound hell in *Elizium*:
 My Ghost be with the old Phylosophers⁵.
[I.iii.284-6]

⁵ For a list of these *loci* in the text(s), see Appendix C.

This tendency towards a splitting of the character's personality outlined in A enhances the intimate nature of the conflict growing in Faustus' soul and makes it of a very private nature as it pertains to the Lutheran theory of an incessant dialogue between the sinner, his conscience, and his Saviour. It is also noteworthy that the name of God, so frequently recurrent in A as a constant interlocutor of Faustus, is constantly replaced in B by peculiar periphrasis such as "heaven", "mercy heaven" etc. Traditionally, this has always been interpreted as the consequence of the intentions, presiding at the original printing of B, to censor all kind of "profanities" present in A [Greg, 1950*a*, 85; Bowers, 1973*b*, 128]. Although this is certainly the most obvious explanation for this interesting textual bifurcation, we may reasonably wonder whether the replacement of the name of God with milder expressions operated by the B's printer(s) has also produced the effect of reducing the extent of Faustus' inner conflict as was to be seen in A. In A God is a real, though an unseen, character, a constant presence for Faustus as well as an alternative to his damnation and a projective identification of his sense of guilt. When B reads

O mercy heauen, looke not so fierce on me; [V.ii.2089]

instead of A's

My God, my God, looke not so fierce on me: [xiv.1505]

something is altered in our perception of Faustus' tragedy, the peculiar and dual conflict of A being transferred, as it is, on a higher level where the protagonist's guilt produces cosmic resonances instead of paranoid reflections.

III. *In the twinkling of an eye*

The just outlined Lutheran scaffold of the A text undergoes a process of radical transformation in the 1616 edition of the play. This is not the place to evaluate the extent, or even the existence, of the much discussed "adicyones" to *Doctor Faustus*. What is certain is that the insertion, or perhaps the mere preservation in B of a relevant number of lines and scenes not to be found in A exerts a massive influence on the reading – and staging – of the tragedy. As a matter of fact, B's greater

richness in incidents and scenes, most of them involving Faustus and Mephostophilis as a duo, results in a stronger perception of their sodality, and in a greater compromission on Faustus' part with the forces of evil. Mephostophilis is now frequently addressed as "Sweete *Mephosto*." [B III.i.858], "gentle *Mephostophilis*" [B III.i.868; 920], and for him Faustus is "my *Faustus*" [B III.i.854; 879; compare with A vii.868]. The insertion of new passages – notably, the episodes involving the Pope with the Saxon Bruno [B III.i.854-1106], and Benvolio first "aboue at a window" [B IV.i.1205-1232] and later in his "attempt against the Coniurer" [B IV.iii; iv.1372-1522] –, together with the strategic expansion of certain roles – Lucifer, Beelzebub, the Good and especially the Bad Angel, the Scholars – modify the essentially dualistic structure of the tragedy as is to be seen in A. The basic conflict between good and evil, on which A is hinged, or *pugna spiritualis*, is replaced in B by a slow but inexorable descent of a soul towards the realms of hell. B shows Faustus surrounded by enemies, all tempting his soul, such as Beelzebub or Lucifer that explicitly come "bringing [...] lasting damnation" with them [B V.ii.1899]. One of the effects of the range of B's editorial emendations, particularly those showing Faustus talking to himself, is that of modifying our view of the *magus* as a divided entity, making us see him as a more coherent character, strongly determined in his tendency towards evil and helped, in this respect, by a host of spirits that will never desert him. As Lucifer and Beelzebub say when Faustus' hour has almost come – and therefore less remote has become the possibility of his recoil from the deal – "from infernall *Dis* do we ascend [...] to wait vpon thy soule [...] And here wee'l stay" [B V.ii.1895, 1900, 1904]. Faustus' privileged interlocutor, Mephostophilis, is now less the "satan", the "adversary" that Faustus has to fight, than the *diabolos* that testifies to the soul's perdition and actively promotes evil, claiming power over the world. It is the demon of the Pauline tradition, that *instrumentum perditionis* that misleads man in his path, that rules this world as God rules the heavens, "the master[s] of the darkness in this world" [*Ephesians*, 6:12]. Although Faustus' damnation is never in doubt in either of the two texts, this seems to be utterly unescapable in B, as a consequence of the proliferation of evil presences that surround the protagonist, and which seem to grow exponentially with his "idle fantasies / to ouer-reach the Diuell" [B V.ii.1909-10].

Now, Faustus' lamentation of Lucifer and Mephostophilis' holding of his hands ("I would / lift vp my hands, but see they hold 'em, they hold 'em", [B V.ii.1954]) does not suggest, as in A, a state of paranoid hallucination, a turn of the screw in Faustus' frantic delirium, but is to be taken literally, and we are invited to see the demons at work against Faustus' body and soul in the same way as when they misled him from the right path, when he had not yet applied to "Negromantick bookes" [B I.i.77]. As Mephostophilis says in B – but not in A –

'Twas I, that when thou wer't i'the way to heauen,
Damb'd vp thy passage, when thou took'st the booke,
To view the Scriptures, then I turn'd the leaues
And led thine eye.

[V.ii.1988-1992]

Again, we hear the demon of the Pauline epistles, that openly and mischievously interferes with reading, "blinding" the mind and "veiling [the] gospels" to those already "on the way to destruction" [*Corinthians*, 4:4]. It is the *trickster* of the popular tradition, the liar *par excellence*, the malignant presence that attends his victim on this earth and that acts in absolute autonomy, for ever against the Lord of the Heavens and almost as powerful. No wonder that Faustus loses himself, and the enacted ritual of his bodily dissection operated by legions of "damned fiends" [B V.iii.2105] – another *variatio* as to the epilogue in A – sanctions the character's damnation as well as his literal and permanent disappearance from the scenery that he has created.

As should be clear after this brief analysis, the discrepant nature of the two texts of *Doctor Faustus* is best evidenced in their approach to the crucial dilemma of Faustus' damnation. It is in their different treatment of one of the most controversial points of the religious doctrine that they show their textual uniqueness and irreversibility, each text depicting a scenery of the fall of the *magus* that cannot be superimposed on the other unless by a culpable operation of silencing the latent and manifest voices speaking in the process of textual transmission.

IV. *The succubus*

The apprehension of the entanglement of questions of Marlovian effects, damnation and voices may return us to the episode of Faustus' demonic lying with Helen, which was to acquire so much importance in Greg's analysis of the tragedy. If we turn our attention from Marlowe's literary output and "intentions" to Greg's critical efforts, and in particular to the doctrinal evaluation of Faustus' perdition, we may now discern in his dissertation at least three levels of (un)conscious elaboration and distortion of Marlowe's word. Firstly, we may note how Greg starts in his essay with Faustus' damnation as a datum, as an incontrovertible fact that does not need any kind of explanation, while we have seen that this may indeed be so but only according to the religious scaffold structuring one of the two extant versions of the play. Very Freudianly, Greg chooses to ignore the faint possibility of salvation still open to the lover of a succubus, a possibility latent in one of the two versions offered to us, to decree a judgement of lasting damnation which was to crystallize in the "conjectural reconstruction" of the almost only text anthologized and given to readers for decades after 1950. Quite curiously, it is still in the Lutheran, "open" account of Faustus' story as we know it from Spies, and only there, that the succubus makes her formal appearance as "Helena auss Griechenland", disappointing Faustus when revealing her true nature of spirit after having complied with all his sexual demands [Spies, 1587, chapter 60].

But it is perhaps the resonance of another critical *Verlesen* that should make us suspicious as to the reconstruction of the true reasons of Faustus' failure. When Greg defines Faustus' inappropriate sexual intercourse with Helen as "the *direst* sin of which human flesh is capable" [1946, 107] he is also quoting an eighteenth-century text on demoniality by the theologian Lodovico Maria Sinistrari (1632-1701) where "copula cum Dæmones" is depicted as one of the worst deeds in the range of human capabilities, but only as "*gravior* [...] quam quolibet bruto" [*ibid.*, 106, note 10, italics mine]. The comparative nature of the sin as described by the theologian of Ameno becomes in Greg a superlative fault, structuring his analysis of the Marlovian *opus* and perhaps his whole "reconstruction" of the play, since it is in this essay, and for the first time, that he selected from the two quartos what best illustrated the points

he wished to make. Sinistrari was a scholar and a respected advisor of the *Romana Inquisizione* who, according to his nephew and biographer Lazaro Agostino Cotta (historian, antiquarian, and friend of Ludovico Antonio Muratori), led a fundamental role in discovering and sending to the stake the heretic Girolamo Rivarola in 1670. Sinistrari published a number of influential works during his life, among which, rather surprisingly, a scurrilous comedy, *La Pirlonea* (1666), and a more serious treatise *De delictis et poenis* (1700) which won him great esteem by his contemporaries and in particular by his brethren at the Mesmo monastery, near Orta [Carena, 1986, 12-16]. One section of the treatise, actually expunged by the author himself from the 1700 edition and not published until long after his death, was entitled *Daemonialitas expensa, hoc est De carnalis commixtionis Hominis cum daemone Possibilitate, Modo, ac Varietate Dissertatio quam sub SRE ac Theologorum censura Eruditorum Orbi Velitando exhibet Fr Ludovicus Maria Sinistrarius de Ameno Novarien 1699* (1875), and tackled explicitly the thorny question of the existence of aerial spirits of demonic nature and of their alleged sexual relations with human beings, especially, but not exclusively, women. If we should listen, here again, to Sinistrari's original voice, forgetting for a while Greg's duplication of it, we might discover that what is at the centre of Sinistrari's theoretical dissertation is not much the materiality of sexual intercourse which links a spirit with a carnal being, than, more properly, the *entente cordiale* established by them – which may, as it may not, lead to sex – as the consequence of the spirit's efforts in tempting an erring soul. It is in that form of “communicatio cum Diabolo”, in that “consuetudinem aut familiaritatem [...] cum eo” [1875, number 115] which resides the essence of *daemonialitas* and not in the mere “delicto carnis”, which is, after all, nothing more than “simplicem pollutionem” [number 113]. When the evil spirit launches his assault, one must behave as that “honesta” and “maritata” woman in Pavia, who “respuat invitantem, nec ullum responsum illi dedit: sed jugiter nomen Jesu, et Mariae repetebat, et se Crucis signo muniebat” [number 28], because “quod ipsi consientens non peccat irreligiositate, sed incontinentia” [number 29]. Surprisingly enough, Sinistrari concludes his dissertation admitting that

nam Incubus ratione spiritus rationalis, ac immortalis, aequalis est homi-

ni; ratione vero corporis nobilioris, nempe subtilioris, est perfectior, et dignior homine; *et hoc modo homo jungens se Incubo non vilificat, immo dignificat suam naturam*; [number 114, italics mine]

which places, as Carlo Carena has noted, the austere theologian of Ameno in a rather dandy, libertine light [20] and leaves us, *pace* Greg, in the dark as to the real nature and implications of *daemonialitas*.

In the light of the analysis of the various voices that concur in the production of a single text, may it that be the critical edition of *Doctor Faustus* or the critical apparatus preceding it, we may now argue, as Marcus does, that "Much critical energy – including Greg's – has been wasted over murky doctrinal issues that would unravel themselves readily if the interpreter were not burdened with a composite text" [52]. This said, we can also venture further to reverse this procedure, and consider the birth of a single, composite *Doctor Faustus* the product of a pre-existing theory about the fall of the unstable protagonist. The edited text would become in this case a dangerous compound of forces able to mislead us in our reading of the historical text, an elaboration and distortion of voices that in the name of the author's intentions may even alter that precarious balance between sin and conscience, perseverance and repentance that we have seen at work in Marlowe's controversial *opus* (and, perhaps, even in Sinistrari's *dissertatio*). What is certain is that Faustus' commitment with demoniality seems to fade as soon as we start accepting the text in its disturbing multiplicity. If, for Greg, Faustus' sin with the succubus represented an intolerable misdemeanour, for us – and, apparently, even for Sinistrari – it may just be one more consequence of the eternal conflict between flesh and spirit, desire and guilt, reality and shadow.

APPENDIX A

THE NATURE OF THE A TEXT

Greg's detailed considerations on the A text can be summarized as follows:

- 1) close textual analysis and comparison suggest that A is a shortened version of the "original" text employed to print B. The shortness of A is mainly due to a series of cuts and omissions which Greg considers deliberate: "we found reason to suppose that A had been shortened from the more original text of B, and the conditions in Act III and the preceding Chorus made it clear [...] that the cutting was deliberate" [1950a, 33];
- 2) A is rather simple and straightforward as to its staging, and makes no mention of special effects or "machinery" of any sort. For instance, "the throne that descends from the 'heavens', and the 'discovery' of hell [...], are found only in B" [1950a, 33];
- 3) A is generally coarser than B, as if to appeal to the inferior taste of a rather vulgar audience. At the end of Sc. iv, for instance, there is in A "some additional play with the names of the devils Banio and Belcher, and the Clown is allowed a couple of passages of coarse humour [...] of which B is innocent" [1950a, 35];
- 4) there is some likelihood that certain scenes in A are to be considered in terms of textual alternatives, depending on aleatory factors for their staging such as the company's fleeting resources and/or the taste of the audience. This can be inferred, for instance, by the inexplicable ending of Sc. ix, where Mephostophilis enters twice and twice changes the Clowns into beasts. "Since no attempt was made, apparently, to cancel the original ending, we must suppose that the two were left as alternatives, either of which could be used according to the needs of the performance" [1950a, 38];
- 5) close textual analysis and comparison suggest that A is a "reported" text, i.e., a text compiled – presumably by an actor – only on the basis of memory and/or attendance at a performance of the play. For instance, Greg cites the difference in the two texts of line 10, where A reads

To patient Iudgements we appeal our plaude

and B

And now to patient iudgements we appeale

and concludes:

FAUSTUS' DEMONIALITY AND GREGS'S INTENTIONALITY

O.E.D. cites A's reading (s.v. Appeal, sense 10) for the meaning 'To remove to a higher tribunal', but I doubt whether such an interpretation is here possible: you can appeal a matter or a case, but hardly applause; nor, I think, can 'plaude' mean the claim to applause. In any case, why particularly appeal for applause when recording Faustus' infancy? The line affords just such semi-sense as an actor or reporter might produce at a pinch from imperfect recollection. [1950*a* 41-42]

Eventually, the text underwent a great deal of cuts and alterations according to what seem to be the declining fortunes of the company that made use of it in its touring activity. As Greg sums up,

[t]he history of the A-text seems therefore to have been something like this. The play was written and produced [...] during the last year of Marlowe's life. It was performed, presumably on the London stage, by some unidentified company, no doubt before the plague of 1592-4 reached its height and put a stop to all acting. But this was a time of great dislocation in the theatrical world, during which most companies were forced to travel and some came to grief. The text we have in A appears to be a version prepared for the less critical and exigent audiences of provincial towns, and prepared, not in an orderly manner by making cuts and alterations in the authorized prompt-book, but by memorial reconstruction from the London performance, and therefore either by the original company after they had lost or parted with their prompt-book, or by some other company that included actors, or at least one member, who had taken part in or had been somehow intimately connected with the original production. This report or reconstruction served as a new prompt-book for provincial performance, and in the course of its use as such it suffered further degeneration, partly by the insertion of bits of gag, sometimes of a topical sometimes of an unseemly character, that had proved attractive to a vulgar audience, but also by provision for further shortening and simplification as time or the dwindling resources of the company demanded. Some insertions must have been made at least two years after the original production of the play. [1950*a*, 60]

APPENDIX B

THE NATURE OF THE B TEXT

According to Greg,

- 1) B is based on something like an original manuscript, and this is clear "from the many scenes and passages not found elsewhere" [1950*a*, 63];
- 2) close textual analysis of B suggests, however, also a certain dependance on A. "Bibliographically this is shown by the fact that while the head-title of A, 'The Tragicall Historie of Doctor Faustus', was altered in B to 'The Tragedie of Doctor Faustus', in the headlines 'The Tragicall History of Doctor Faustus' was retained" [1950*a*, 63, n. 1]. B seems, therefore, to conflate some original manuscript and A;
- 3) the censorship of profanities in B suggests that this is an edited text, i.e. one conceived not purposely for the stage but for publication and reading. Censorship came with the 1606 Act, which prohibited blasphemies on the stage, and to replace them with milder expressions became after that date a common practice for an editor preparing a play for the press [1950*a*, 85]. The extent of the editorial intervention in B is to be seen, for instance, in the replacement of the name of God – which evidently perturbed the editor when repeated too frequently in the text – with more neutral expressions such as "heaven", "mercy heaven", etc.;
- 4) the original manuscript mentioned above may be Marlowe's "foul papers". These were, to Greg, the basis for a prompt-book that has not survived;
- 5) A is particularly faithful to Marlowe's originals in the tragic parts, while B is considered to be more authoritative in the comic sections. Two hypotheses can be formulated:
 - the reporter of A has paid more attention to the tragic parts than to the comic ones. This is not so hard to believe, since the essence of Faustus' life is its tragic itinerary and certainly not its comic incidents;
 - Marlowe wrote the tragic scenes and left to a collaborator all the others. The collaborator kept then a watchful eye on the parts of the manuscript he could be made responsible for, unlike Marlowe, who set out to write something new. The collaborator's scenes flowed into the prompt-book and were a reliable basis for the printing of the comic sections in the B text.

APPENDIX C

SUMMARY OF THE TEXTUAL VARIANTS BETWEEN
THE A AND B TEXT OF *DOCTOR FAUSTUS*

- 1) The first thing to be noticed is B's greater length (2121 lines against 1517). This is due, mainly, to the insertion in B – or the omission in A – of some scenes in the last three acts. These involve:
- what we may call "the Bruno episode" (III.i.);
 - what we may call "the Benvolio episode" (in act IV);
 - an expansion of Lucifer's and Beelzebub's role (see in particular V.ii.1895-1919);
 - an expansion of the Good, but most of all, of the Bad Angel's role (see in particular V.ii.1995-2034);
 - the Scholars' decision to give "due buryall" to Faustus' limbs (V.iii.2110);
 - a couple of clowning scenes (IV.vi.1577-1635; IV.vii.1679-1773);

2) B shows a general tendency, with respect to A, to give greater coherence to the tragedy, in particular by correcting and emending punctuation, and by correcting and/or erasing unintelligible lines and/or passages. The editorial aim seems to be – to Greg at least – that of making sense of obscure points. The editorial resolution is such that a part of a Chorus (from the end of B II) is awkwardly placed after II. i. to fill an obvious gap in the text, due, probably, to the loss of a comic scene. It should not be overlooked, moreover, that some of B's editorial emendations concern Faustus talking to himself, or of himself as a third-person entity. These passages are often turned into ordinary first-person speeches in B, or omitted (see for instance B I.i.89; I.iii.259; I.iii.284; II.i.397; II.i.466; II.ii.590).

The kind of emendations involved by the editorial intervention seems also to bear out the theory that A is a "reported" text.

Compliance with the 1606 Stage Act may be inferred from B's constant censorship of profanities (see for instance B V.ii.2067-68).

3) A expands at least three clowning scenes, perhaps to meet the demand of a less cultivated audience.

See, in particular:

- Wagner and the Clown (iv);
- Robin the Ostler with one of Faustus' books (viii);
- the Horse-corser episode (xi);

Bibliography

- BOWERS, F.
 1973a "Marlowe's *Doctor Faustus*: The 1602 Additions", *Studies in Bibliography*, XXVI, pp. 1-18.
 1973b *The Complete Works of Christopher Marlowe*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 123-159.
- CARENA, C. (ed.)
 1986 Introduction to: Ludovico Maria Sinistrari, *Demonialità, ossia possibilità, modo e varietà dell'unione carnale dell'uomo col demonio*, Palermo, Sellerio.
- GREG, W.W.
 1946 "The Damnation of Faustus", *The Modern Language Review*, XLI, reprinted in Clifford Leech (ed.), *Marlowe. A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1964. (I have quoted from the latter).
 1950a *Doctor Faustus, Parallel Texts*, Oxford, Oxford University Press.
 1950b *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus, by Christopher Marlowe. A Conjectural Reconstruction*, Oxford, Clarendon Press.
- JUMP, J.D.
 1968 *Doctor Faustus*, in *The Revels Plays*, Manchester University Press.
- LUTHER, M.
 1519 *Eyn Sermon von der bereytung zum sterben*. M.L.A. Quotations are from E. Bonfatti, ed., *Lutero, Lieder e prose*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 82-113.
- MARCUS, L.
 1996 *Unediting the Renaissance. Shakespeare, Marlowe, Milton*, London and New York, Routledge.
- MENASCÈ, E.
 1983 *La camera di Barbablù. Studi sull'evoluzione del mito di Faust in Gran Bretagna*, Padova, Liviana.
- SINISTRARI, L. M.
 quotations of the original text are from *De la Démonialité, et des animaux incubes et succubes, [...], traduit du Latine par Isidore Liseux*, Paris, 1875 (1700).
- ST PAUL
Epistles. (From the Authorized Version of the Bible).

SPIES, J.

1587 *Historia Von D. Johaṅ Fausten*. Quotations are from *The Sources of the Faust Tradition from Simon Magus to Lessing*, (Palmer and More eds.), New York, Octagon Books, 1966.

WARREN, M.

1981 "Doctor Faustus: The Old Man and the Text", *English Literary Renaissance* 11, 111-47.

ABSTRACT

The purpose of the essay is to show how Sir Walter Greg's famous critical reading and philological reconstruction of Marlowe's *Doctor Faustus* was conditioned by his prejudices about the textual history of the play. According to Greg, the A and B texts of *Doctor Faustus* represent two different copies of the same "original", where Faustus's sin of demoniality ("*copula cum Daemones*") appears in all its gravity. My point is that A and B texts represent two versions of the same play and that they must be considered separately. Consequently, the sin of demoniality appears drastically reduced in the economy of the whole play.

KEY WORDS

Demoniality. Interpretation. Greg.

Annalisa Cosentino

NUOVI CONTRIBUTI ALLA STORIOGRAFIA
LETTERARIA CECA

Nell'ambito degli studi sulla storia della cultura letteraria ceca, i vocabolari enciclopedici hanno una lunga tradizione, rilevante già nel XIX secolo; dopo le grandi sintesi storiografiche scritte dai ricercatori di formazione "positivista" e dai loro allievi¹, nella seconda metà del Novecento la storiografia letteraria ceca ha prodotto soprattutto lavori monografici e di carattere enciclopedico: oltre a riallacciarsi a una precisa tradizione, in un contesto ideologico totalitario questo tipo di indagini presentavano l'indubbio vantaggio di limitare le deformazioni che sarebbero potute derivare da un'interpretazione dell'evoluzione della letteratura basata su criteri almeno in parte extraletterari.

A partire dalla fine degli anni Settanta del XX secolo, la compilazione del *Lexikon české literatury* (Dizionario enciclopedico della letteratura ceca) rappresenta l'impegno principale della sezione di Storiografia letteraria dell'Istituto di letteratura ceca dell'Accademia delle Scienze della Repubblica Ceca. La redazione del *Lexikon*, diretta attualmente da Luboš Merhaut, oltre ad avvalersi di numerosi specialisti esterni (l'elenco degli autori del terzo volume conta settantasette nomi), comprende nove collaboratori, quattro dei quali sono responsabili di singole sezioni: Jan Lehár cura la letteratura antica, Ludmila Lantová la letteratura dell'Ottocento, Zdeněk Pešat la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, Eva Taxová la prima metà del Novecento.

¹ JAROSLAV VLČEK, *Dějiny české literatury*, Praha 1893-1921; JAN JAKUBEC, *Dějiny literatury české I-II*, Praha 1929-1934; JAN V. NOVÁK, ARNE NOVÁK, *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*, Olomouc 1936-1939.

L'opera si articola in quattro volumi: ai primi due, comparsi rispettivamente nel 1985 (A-L) e nel 1993 (in due tomi, H-J e K-L) e diretti da Vladimír Forst, segue ora il terzo (in due tomi, M-O e P-Ř), diretto da Jiří Opelík (i tre volumi sono disponibili anche su CD-Rom)². Abbiamo di fronte la più completa fonte di informazioni sulla letteratura ceca dalle origini al 1945; contiene voci monografiche dedicate a singole personalità: tutti gli scrittori (se moderni, quelli che abbiano pubblicato almeno due opere), traduttori, storici, critici, stampatori; offre informazioni dettagliate su opere anonime, associazioni e organizzazioni letterarie, case editrici, periodici. Ogni volume è completato da un indice dei nomi e dei titoli delle opere anonime, e inoltre da aggiornamenti ai volumi precedenti.

L'elenco delle voci (complessivamente circa 3.500), elaborato a partire dal concetto di "letteratura ceca nazionale", comprende tutti i *momumenta* ("památky") "sorti nel nostro territorio"³; di conseguenza, il *Lexikon* descrive non solo opere ceche e latine, ma anche anticoslave, proponendo, ad esempio, voci come "Nomokánon": "Manuale di diritto anticoslavo; raccolta delle leggi ecclesiastiche (canones) e delle leggi civili (nomoi) relative alla chiesa"⁴; "Metoděj": "Creatore, insieme al fratello Cirillo, della liturgia slava, del primo alfabeto slavo (il glagolitico), della prima lingua letteraria slava (lo slavo ecclesiastico) e della tradizione scrittoria slava dell'epoca della Grande Moravia"⁵; "Oficium o svatém Cyrilu": "Composizione liturgica di rito bizantino"⁶.

La scelta del 1945 come termine *ad quem* è stata probabilmente dettata non tanto da criteri di carattere metodologico, quanto dall'obiettivo di elaborare un'opera il più possibile equilibrata e non condizionata da esigenze di natura ideologica e politica: il progetto del *Lexikon* risale agli anni Settanta del XX secolo, gli anni della cosiddetta "normalizzazione", quando la censura deformava sistematicamente la storia della letteratura ceca, soprattutto novecentesca. In questo senso, i danni sono

² *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce, díl 3/I (M-O), II (P-Ř)*, a cura di Jiří Opelík, Praha, Academia, 2000, pp. 1522.

³ Cfr. *Obsah a funkce slovníku*, in *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce, díl I (A-G)*, a cura di Vladimír Forst, Praha, Academia, 1985, p. 10.

⁴ *Lexikon české literatury, díl 3/I, cit.*, p. 549.

⁵ *Ivi*, p. 248.

⁶ *Ivi*, p. 660.

stati effettivamente limitati: gli aggiornamenti al primo volume, contenuti nel secondo, contano soltanto undici voci, la cui precedente omissione è dunque riconducibile tra l'altro agli inevitabili aggiustamenti occorsi nell'elaborazione dell'elenco complessivo delle voci. Tra le voci recuperate negli aggiornamenti figura quella dedicata al celebre comparatista e specialista di letterature romanze Václav Černý (1905-1987), assente nel primo volume per un intervento censorio, come osservava Alena Wildová Tosi in una recensione dell'opera, esprimendo perplessità a proposito della sua completezza⁷.

Per la ricchezza e la precisione delle informazioni e dei dati che contiene, il *Lexikon české literatury*, benché ancora incompleto (secondo le previsioni, il quarto volume, attualmente in corso di stesura, apparirà non prima del 2005), rappresenta uno strumento di lavoro imprescindibile per i cultori e gli studiosi di letteratura ceca, un punto di riferimento autorevole per qualsiasi ricerca.

La struttura delle voci segue uno schema di agevole consultazione: all'intestazione, contenente nome, data e luogo di nascita e morte dell'autore (o il titolo e la datazione dell'opera anonima, o ancora il nome e il periodo di attività dell'istituzione o del periodico), segue una descrizione orientativa, con lo scopo di "definire il particolare campo della sua attività, soprattutto mediante una sua caratterizzazione tipologica, di genere, evolutiva, tematica"⁸. La voce si articola poi in una relazione sulla vita dell'autore (o sulla storia, ad esempio, del periodico), seguita da un'analisi letteraria e da una rassegna bibliografica accuratissima. Quest'ultima è suddivisa in alcune sezioni: registra pseudonimi e sigle; periodici e miscellanee contenenti contributi dell'autore oggetto della voce; l'elenco completo delle opere edite in ordine cronologico in base alla data della prima edizione; le date di eventuali prime teatrali o cinematografiche; le traduzioni di opere straniere⁹; gli epistola-

⁷ ALENA WILDOVÁ TOSI, *Lexikon české literatury - Osobnosti, díla, instituce*, vol. I (A-G), in "Ricerche slavistiche", vol. XXXII-XXXV, 1985-1988, pp. 293-294.

⁸ *Obsah a zpracování jednotlivých hesel*, in *Lexikon české literatury*, díl 3/I, cit., p. 6.

⁹ Questa sezione avrebbe forse potuto essere utilmente completata dall'indicazione di titoli e date originali delle opere tradotte, e inoltre dall'elenco delle eventuali traduzioni in lingue straniere di testi dell'autore oggetto della voce.

ri; l'attività di edizione e redazione; le eventuali bibliografie sull'oggetto della voce; una bibliografia comprendente i contributi fondamentali, innanzi tutto cechi ma talvolta – e di regola nelle voci dedicate alla letteratura antica – anche stranieri, usciti in volume o su periodici.

La ricchezza delle informazioni fornite dal *Lexikon* è testimoniata dalle proporzioni tra il testo della voce e la sezione bibliografica. Ad esempio, la voce “Karel Hynek Mácha” (“Poeta e prosatore, la personalità più significativa del romanticismo nella letteratura ceca, autore del poema epico-lirico *Maggio*”) ¹⁰, compilata a quattro mani da Aleš Haman e Ludmila Lantová, consta di nove pagine; delle sette pagine dedicate alle informazioni bibliografiche, più di sei sono occupate dalla bibliografia sull'autore. La voce “Rukopisy královédvorský a zeleňohorský” (“Falsi frammenti di codici in pergamena, spacciati per originali autentici risalenti al XIII e al IX-X sec. e contenenti annotazioni tarde che documenterebbero l'antica poesia ceca orale autoctona”) ¹¹, dovuta a Mojmír Otruba, occupa poco meno di nove pagine: dopo una puntuale descrizione dei falsi e della loro storia, comprese naturalmente le vicende note come “Boje o Rukopisy” (Battaglie dei manoscritti), un importante capitolo della storia della cultura ceca del secolo XIX, quasi sei pagine contengono informazioni bibliografiche.

Una valutazione della qualità dell'elaborazione delle singole voci esula dagli scopi di questa breve nota, ma è doveroso osservare che l'eccellenza e l'autorevolezza dell'opera sono indiscutibili, avvalorate, del resto, dal prestigio dell'istituzione che ne cura la redazione. Riguardo al terzo volume, appena comparso, è ragionevole ritenere che sia stato redatto con accuratezza e competenza ancora maggiori, se possibile, rispetto ai precedenti: dal 1991 al 1998 la redazione è stata infatti diretta da Jiří Opelík, uno dei massimi specialisti di storia della letteratura ceca, già curatore, insieme a Rudolf Havel, del celebre “dizionario blu” (lo *Slovník českých spisovatelů*, 1964), autore di studi monografici fondamentali su autori novecenteschi (tra gli altri i prosatori Olbracht e Řezáč, Josef e Karel Čapek, i poeti Hrubín e Mikulášek) e di pregevolissime edizioni critiche (tra le più recenti l'opera completa di Jan Skácel e gli scritti scelti di Oldřich Králík).

¹⁰ *Lexikon české literatury*, díl 3/I, cit., p. 32.

¹¹ *Lexikon české literatury*, díl 3/II, cit., p. 1329.

In conclusione, la comparsa del terzo volume del *Lexikon* non può che essere accolta con vera soddisfazione, e dispiace dover osservare che un'opera così significativa non sembra aver goduto finora della debita attenzione da parte dell'industria editoriale. Come si legge nella nota introduttiva al terzo volume del *Lexikon*¹², questo fu chiuso in redazione alla fine del 1997; i dati, compresi gli aggiornamenti e le correzioni in calce al secondo tomo, sono quindi aggiornati a quella data. Soltanto nel luglio 2000, dopo ben due anni dalla consegna all'editore, avvenuta nel luglio 1998, l'opera è comparsa in libreria, insieme a una ristampa del primo volume, priva degli aggiornamenti, ma anche di quella parte dell'introduzione che, per i rimandi al pensiero di Lenin e all'esperienza dell'era sovietica, rifletteva la situazione dei primi anni Ottanta, rendendo immediatamente comprensibili al lettore d'oggi le omissioni e l'impostazione di alcune analisi. In quell'introduzione si potevano leggere dichiarazioni programmatiche esplicitamente connotate per la loro valenza politica; ad esempio: "La società organizzata su base scientifica marxista ha un interesse straordinario per le opere enciclopediche. Un solo esempio per tutti può essere rappresentato dal fatto che soltanto pochi anni dopo il superamento delle conseguenze più gravi della guerra civile e dell'invasione, fin dal 1925, l'Unione Sovietica si accinge alla pubblicazione di una grande enciclopedia. Questa iniziativa editoriale era quasi una risposta alle parole di V.I. Lenin, rivolte già nel 1920 ai giovani comunisti: 'Non abbiamo bisogno di nozionismo, ma dobbiamo sviluppare e arricchire la memoria di tutti coloro che studiano con la conoscenza delle realtà fondamentali'"¹³.

Sembra dunque opportuno precisare che l'uscita del tanto atteso terzo volume è stata rallentata da ostacoli indipendenti dalla volontà della redazione, che si è vista costretta a esprimere il proprio dissenso rispetto alle scelte della casa editrice che cura la pubblicazione del *Lexikon* in una "Comunicazione ai fruitori del *Lexikon české literatury*": "La nuova edizione invariata del I volume del *Lexikon české literatury* (A-G), che con la dicitura 'ristampa della prima edizione del 1985' è stata pubblicata quest'anno dalla casa editrice Academia, è uscita

¹² *Obsah a zpracování jednotlivých besel*, cit., p. 5.

¹³ Nota introduttiva senza titolo, in *Lexikon české literatury*, díl I, cit., p. 5.

all'insaputa e senza il consenso della redazione del *Lexikon*. La tiratura del I volume era di 17.000 copie, il II volume (H-L) è uscito nel 1993 in una tiratura di 8.000 copie. Il dattiloscritto del III volume del *Lexikon* (M-Ř) è stato consegnato alla casa editrice Academia nel luglio 1998¹⁴.

Non resta che augurarsi che il percorso del quarto volume sia meno incerto.

ABSTRACT

In the history of Czech literary studies lexicography holds a remarkable place; in the second half of the XXth century, moreover, this kind of description of literary facts could limit the dangers connected with an ideological explanation of literature. This paper describes the structure of the *Lexikon české literatury*, one of the best results of Czech literary lexicography, dealing in particular with its 3rd volume.

KEY WORDS

Czech. Literature. Lexicography.

¹⁴ *Sdělení uživatelům Lexikonu české literatury*, in "Česká literatura", III, 2000, p. 336.

Giuseppina Grespi

TRADUZIONI CASTIGLIANE DI OPERE
LATINE ED ITALIANE CONTENUTE IN MANOSCRITTI
DEI SECOLI XIV-XV CONSERVATE NELLA BIBLIOTECA
UNIVERSITARIA DI SALAMANCA

Introduzione

La vita culturale e letteraria di Castiglia ha un nuovo risorgimento nel secolo XV. Durante questo periodo assume importanti dimensioni il fenomeno di divulgazione delle opere degli autori latini, dei Padri della Chiesa e grande popolarità ottengono anche le opere degli umanisti italiani.

Furono le corti che, con i loro interessi letterari, diedero l'ispirazione affinché si facessero numerose traduzioni di opere latine e italiane. Il fenomeno delle traduzioni assume nel quattrocento dimensioni importanti: grazie ai numerosi volgarizzamenti, i classici greco-latini e gli umanisti italiani vengono letti anche da persone che non erano in grado di leggerli nella loro lingua originale.

Nella Spagna del XV secolo non mancava quindi la volontà di far propria la cultura del nascente Umanesimo italiano ma ciò che mancava, come afferma anche Blüher¹, era l'imprescindibile cultura latina che avevano conseguito gli umanisti italiani con intensi studi sull'antichità romana. Come sappiamo, appunto, le conoscenze del latino dei rappresentanti spagnoli dell'aristocrazia feudale, come ad esempio del Marqués de Santillana o di Fernán Pérez de Guzmán, erano abbastanza elementari. Neppure il più erudito tra i traduttori del tempo, Alonso de Cartagena, possedeva una formazione latina adeguata all'Umanesimo.

Le corti italiane del Rinascimento ebbero grande influenza in Castiglia: umanisti come Lucio Marineo Siculo, Leonardo

¹ BLÜHER, KARL, *Séneca en España*, trad. J. Conde, Madrid, Gredos, 1983.

Bruni, Pier Candido Decembri ed altri, arrivarono in Spagna o ebbero contatti con essa². Nella corte di Juan II ci furono importanti contatti con l'incipiente Umanesimo italiano. Lo stesso re, come Alonso de Cartagena, teneva corrispondenza epistolare con Leonardo Bruni³. Dai centri umanisti italiani arrivarono in Spagna manoscritti di opere classiche ed anche le opere dei primi umanisti italiani che iniziarono così ad essere tradotte.

Il fenomeno delle traduzioni, durante tutto il XV secolo, fu di tali dimensioni che sono giunte a noi molte di quelle versioni in moltissimi manoscritti che si trovano ora sparsi in tutto il mondo.

Non esiste a tutt'oggi un lavoro che cataloghi esaurientemente e in maniera moderna le traduzioni castigliane svolte nel XV secolo. I lavori esistenti o sono sorpassati o non sono completi o trattano un autore in particolare o più specificatamente un'opera tradotta o un determinato traduttore.

La ricerca, i cui risultati mi appresto a descrivere, consiste nello studio e la conseguente catalogazione di manoscritti dalla fine del XIV a tutto il XV secolo, contenenti volgarizzamenti e traduzioni dal latino e dall'italiano in castigliano ed aragonese, presenti nella importante Biblioteca Universitaria di Salamanca.

Questa ricerca s' inserisce in un progetto più vasto, iniziato con una tesi di dottorato che, attraverso un approfondito studio di testi fondamentali ed un accurato esame dei cataloghi esistenti delle biblioteche moderne e antiche, ha raccolto un considerevole numero di manoscritti, catalogandone circa 300, esistenti nelle Biblioteche di Madrid ed in quella del Monastero di S. Lorenzo de El Escorial.

Considerando necessario ed interessante proseguire il lavoro nelle maggiori Biblioteche spagnole, con questa ricerca si è voluto continuare lo studio di tali manoscritti nella Biblioteca Universitaria di Salamanca, appunto, in cui il corpo dei mano-

² VERRUA, P., *Umanisti ed altri 'studiosi viri' italiani e stranieri di qua e di là dalle Alpi e dal Mare*, Ginevra, 1924 (Bibl. dell'Archivium Romanicum, Ser. I, vol. 3), p. 109 seg.

³ Si veda SCHIFF, M., *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris, Emile Bouillon, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 153, 1905 (ristampato ad Amsterdam, 1970), p. 362 (BNM Ms. 10.214); BIRKENMAJER, A., "Der Streit des Alonso de Cartagena mit Leonardo Bruni Aretino", in *Vermischte Untersuchungen zur Geschichte der mittelalterlichen Philosophie*, Münster i, W., XX: 5, Ed. Clemens Beumker, 1922, pp. 128-211.

scritti che interessano è ampio e variamente rappresentato e risulta inoltre che alcuni dei manoscritti non sono ancora stati studiati e catalogati adeguatamente.

La ricerca si è articolata nelle seguenti fasi:

1. Cernita del materiale da descrivere attraverso innanzitutto un accurato esame dei cataloghi esistenti e attraverso lo studio degli inventari e dei cataloghi, che si sono conservati, delle Biblioteche antiche.

Sono stati fondamentali alcuni studi come la *Biblioteca de traductores españoles* di Marcelino Menéndez y Pelayo⁴, e la *Bibliografía hispano latina clásica* del medesimo; la *Bibliography of Old Spanish Texts* di Charles Faulhaber e la *Historia crítica de la literatura española* di Amador de los Ríos.

Utili come riferimento, anche se della fine del '700, la *Bibliotheca Hispana Vetus* di Nicolás Antonio, e la *Biblioteca Española* di Rodríguez de Castro.

Per verificare la diffusione delle opere di autori latini e italiani e delle loro traduzioni si è rivelato indispensabile lo studio degli inventari e dei cataloghi, che si sono conservati, delle Biblioteche antiche⁵. Fondamentale per i numerosi manoscritti appartenuti al Marqués de Santillana, e che ora si trovano per lo più alla Biblioteca Nacional de Madrid, è il lavoro di Schiff, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, del 1905. Altro studioso che si è occupato di questa importante Biblioteca antica è Farinelli, in *La Biblioteca del Santillana e l'Umanesimo italo-ispánico*.

Per quanto riguarda i manoscritti dell'antica Biblioteca del Conde de Haro, mi sono giovata dello studio di Lawrence "Nueva luz sobre la biblioteca del conde de Haro: inventario de 1455". Di supporto anche lo studio più vecchio di Paz y Meliá, "Biblioteca fundada por el conde de Haro".

L'inventario della Biblioteca del Conde de Benavente, Don Rodrigo Alonso Pimentel e di suo figlio Alonso, che cominciò a formarsi nel 1440⁶, è stato pubblicato in *Handschriftenschätze Spaniens* da Rudolf Beer. Più recente è lo studio di Beceiro

⁴ Si veda la Bibliografía per la citazione completa degli studi citati.

⁵ BLÜHER, *op. cit.*, p. 119, menziona ad esempio la Biblioteca dei Papi ad Avignone poichè conteneva probabilmente il maggior numero di manoscritti dei più svariati argomenti. Quando Pedro de Luna, ovvero l'antipapa Benedicto XIII, tornò esiliato in Spagna, trasferì gran parte di questa biblioteca a Peñíscola.

⁶ BLÜHER, *op. cit.*, p. 125.

Pita, *Los libros que pertenecieron a los Condes de Benavente*.

Meritano particolare menzione lo studio bibliografico di Maria Morrás, sull'opera di Alfonso de Cartagena, *Repertorio de obras, mss. y documentos de Alfonso de Cartagena* e l'importante lavoro di Karl Blüher, sulla recezione di Seneca in Spagna, *Seneca en España*.

2. All'individuazione dei manoscritti è seguito un controllo diretto, per la verifica dei dati, l'aggiunta di ulteriori reperti e di eventuali precisazioni.
3. Stabilite alcune norme per una descrizione omogenea dei codici trovati si è proceduto alla descrizione dei manoscritti contenenti l'opera o le opere tradotte.

Ogni manoscritto è stato catalogato attraverso una descrizione esterna ed una interna. La descrizione delle caratteristiche esterne comprende diversi elementi: materia (se il codice è cartaceo o pergameneo), numero delle carte e dei fogli di guardia, dimensioni (delle carte, dello specchio, delle eventuali colonne), numero di righe, disposizione della scrittura (a piena pagina o a due colonne), numerazione delle carte, presenza di capitali (o eventuali spazi bianchi per esse), titoli, segni paragrafali, filigrana, glosse o altri tipi di note antiche o moderne, legatura, altre particolarità dell'esemplare.

Nella descrizione interna si indica l'autore e l'opera tradotti ed eventuali altre opere o trattati presenti.

All'esposizione del contenuto segue la trascrizione dell'*Incipit* e dell'*Explicit* della traduzione.

Ogni volta che si è potuto e si è ritenuto utile, sono state aggiunte notizie relative alla confezione del codice, come ad esempio l'anno in cui viene redatto ed il nome del copista, il committente, il dedicatario, la provenienza del codice, i possessori, personaggi o luoghi menzionati.

Si è cercato di individuare il nome del traduttore, innanzitutto in base al manoscritto. Un'accurata lettura dei prologhi presenti ha rivelato la loro grande importanza, in quanto, spesso, non solo ha permesso l'individuazione del traduttore ma anche di altre utili informazioni. Dai prologhi infatti si comprende il motivo che spinse il traduttore a svolgere il suo lavoro. Ad esempio, la principale motivazione di Alonso de Cartagena era fornire al giovane Juan II la lettura di opere di Seneca, utili alla sua formazione spirituale. Per questo alle sue traduzioni aggiunse estese glosse e introduzioni che spiegavano l'opera tradotta soprattutto da un punto di vista teologico.

Nella ricerca del traduttore mi sono giovata anche, ovviamente, di lavori e studi critici. Nei casi in cui gli studi non concordano nell'attribuzione del traduttore, mi limito ad esporre in breve le varie ipotesi. In alcuni casi non è stata possibile l'individuazione del traduttore e quindi la traduzione viene segnalata come anonima.

4. Infine è stato effettuato uno studio sulla bibliografia esistente segnalando i luoghi dove quel dato manoscritto è stato citato o descritto: cataloghi, studi particolari o edizioni critiche di quella data traduzione; si accenna in alcuni punti, alle problematiche, risolte e non, della traduzione.

Tra gli autori tradotti ho incluso anche Platone in quanto la traduzione castigliana fu eseguita dal latino⁷.

Ho ritenuto opportuno segnalare anche le traduzioni di opere apocriefe in quanto nel Medioevo l'immagine che si creò di alcuni autori come Seneca e Aristotele non proveniva solo dalle loro opere genuine ma anche da una serie di scritti apocriefi che spesso raggiunsero diffusione maggiore delle opere autentiche⁸.

Questa ricerca di manoscritti, contenenti traduzioni ed il loro esame, mi ha portato a riflettere su alcuni punti che ritengo fondamentali e che cercherò di esporre brevemente.

Innanzitutto non si può non rimanere colpiti dalla quantità e dalla varietà delle opere tradotte: alla fine del XV secolo il lettore aveva la possibilità di accedere oltre che alle traduzioni bibliche e a quelle della patristica, ad una notevole varietà di autori antichi e alle versioni dei tre grandi autori del Trecento italiano.

Sebbene questo sforzo di mettere a disposizione dei lettori⁹

⁷ Il *Fedone* di Platone fu tradotto in castigliano, da Pero Díaz de Toledo, dalla versione latina di Leonardo Bruni dedicata a Innocenzo VII.

⁸ Si veda BLÜHER, *op. cit.*, pp. 66-69. Blüher ad esempio, parlando delle opere apocriefe di Seneca, afferma che il *Formula vitae honestae* e il *De remediis fortuitarum* furono tra le opere più lette. Si usarono molto anche le sentenze del *De moribus*, antologia che raccoglie varie opere di Seneca e la collezione di aforismi di Publilio Siro (I sec. a.C.), la cui parte finale perduta fu rimpiazzata da sentenze di Seneca, fu divulgata durante il medioevo con il titolo *Proverbiae Senecae* o *Sententiae Senecae*. Tutte queste opere furono considerate in Spagna fino a tutto il XV sec., opere originali di Seneca e godettero di grande fama. Agli scritti apocriefi si aggiunsero le *Declamaciones* del padre di Seneca, le cui opere, per lo meno fino al XVI sec. non furono separate da quelle del figlio.

⁹ In Castiglia, più che i re, sono i magnati, desiderosi di leggere diret-

che non dominavano il latino, i più importanti scrittori dell'antichità, si portò a termine con un certo ritardo rispetto alla Francia e all'Italia, i traduttori spagnoli si dedicarono con grande intensità a questo compito.

Comunque, nonostante la precedenza aragonese e catalana per quel che riguarda le traduzioni, furono gli uomini di lettere castigliani a stabilire relazioni individuali importanti con gli umanisti fiorentini. E' in Italia e soprattutto a Firenze, dove i traduttori castigliani trovano con maggior facilità i testi latini necessari al loro lavoro; spesso, per facilitarli il lavoro, vista la loro scarsa competenza di latinisti, cercavano versioni già eseguite in italiano o le richiedevano appositamente. Ed è così che molti traduttori si stabilivano per lunghi periodi in Italia, mantenendo contatti con gli umanisti italiani.

Nonostante i frequenti contatti con l'Umanesimo italiano, le traduzioni, per quel che ho potuto verificare, sono tipicamente medievali. La presenza costante di glosse¹⁰, commenti, il cercare di far risaltare un testo come fonte di dottrina o d'insegnamento morale sono procedimenti che medievalizzano il testo non solo per la forma ma soprattutto per il tipo d'informazione che forniscono.

Un altro processo tipicamente medievale che ho riscontrato nella maggior parte delle traduzioni consultate è l'*ordinatio*¹¹. In molti testi dell'antichità era assente tutto quell'apparato analitico (indici dettagliati, divisione del testo in capitoli brevi che suddividevano il tema trattato, rubriche esplicative all'inizio di ogni capitolo) con il quale lo scrittore facilitava al lettore l'accesso al testo. Se la tradizione latina medievale non aveva già provveduto ad "ordinare" il testo, i traduttori provvedevano con profusione.

Esempi ce ne sono moltissimi, le parole del Tostado nel

tamente nella loro lingua la cultura classica, che quindi appoggiano e danno impulso alle traduzioni.

¹⁰ Com'è noto le glosse non sempre si trovano aggiunte ai margini del manoscritto, a volte vengono incorporate alla traduzione che in questo modo viene amplificata.

¹¹ PARKES, M.B., "The Influence of the Concepts of *Ordinatio* and *Compilatio* on the Development of the Book", in *Medieval Learning and Literature: Essays presented to Richard William Hunt*, ed. J.J.G. Alexander y M.T. Gibson, Oxford, 1976, pp. 115-141. Parkes afferma che il proposito dell'*ordinatio* era soprattutto far corrispondere il testo classico con il desiderio del lettore medioevale di vedere analizzato in maniera minuziosa ogni passo dell'argomentazione.

prologo al *Comento de Eusebio* sono chiarificatrici: "Et por que cada cosa sea mas prestamente fallada sera esta obra de comento partida por capitulos no solamente tantos quantos en el testo son mas aun por mas menuda divission por que los capitulos no ayan de ser muy largos..."¹².

Infine vorrei sottolineare un'elemento che spesso ho riscontrato nei prologhi: i traduttori confessano nei loro prologhi di non sentirsi all'altezza del compito loro assegnato. Dichiarazioni di questo tipo apparivano già nei traduttori francesi della fine del XIII secolo e non vanno prese seriamente in quanto costituiscono un topico, una sorta di *captatio benevolentiae*. Questa attitudine di apparente umiltà nasconde in realtà la coscienza di svolgere un'impresa importante, utile e necessaria. A volte affermano addirittura di non essere riusciti a tradurre adeguatamente ma segue regolarmente il commento che il poter leggere un autore classico, attraverso una traduzione, è sicuramente meglio che il non potervi accedere per nulla. Ed è proprio questa affermazione, in più occasioni ribadita dal Marqués de Santillana, a distanziare i traduttori castigliani dalle idee che, sullo stesso tema, professavano gli umanisti italiani.

Criteri di trascrizione dell'Incipit e dell'Explicit

La trascrizione rispetta il manoscritto nella grafia e nella punteggiatura. In presenza di errori si è posto [*sic*] di seguito alla parola errata. Le abbreviature sono state sciolte e segnalate con il carattere corsivo. Il cambio di linea viene indicato con il segno /. I segni paragrafali vengono indicati con il segno @. Il segno tironiano viene trascritto con la lettera e. Le parole in rosso vengono trascritte in grassetto. Il segno [...] in mezzo al testo indica che vengono saltati alcuni passi di trascrizione. Tutto ciò che si trova all'interno delle parentesi quadre non è del manoscritto.

Tavola delle abbreviazioni bibliografiche

BETA: Faulhaber, Charles, Ángel Gómez Moreno y Ángela Moll, *Bibliografía española de textos antiguos (BETA) (CDROM Admyte, vol. O)*, Madrid: Micronet).

¹² BNM Ms. 10.808, c. 1.

- BLÜHER: Blüher, Karl, *Séneca en España*. Trad. J. Conde. Madrid, Gredos, 1983. BRH. II. Estudios y Ensayos, 329.
- BOOST3: Faulhaber, Charles B., et al. comps., *Bibliography of Old Spanish Texts*. 3rd ed., Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1984. (Boost3).
- KRISTELLER: Kristeller, P. O., *Iter Italicum*, London, The Warburg Institute; Leiden, E. J. Brill. vol. IV, 1989.
- SCHIFF: Schiff, Mario, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris, Emile Bouillon, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 153, 1905 (ristampato ad Amsterdam, 1970).
- SIMÓN DÍAZ, *Bibliografía*: Simón Díaz, J., *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Madrid, 1965.
- WITTLIN: Wittlin C.J., ed., *Pero López de Ayala, Las Décadas de Tito Livio*, Puvill, Barcelona, 1982.

Bibliografía

- ÁLVAREZ PELLITERO, A.M., *La obra lingüística y literaria de fray Ambrosio Montesino*, Valladolid 1976, 63-64.
- AMADOR DE LOS RÍOS, J., *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Bib. Románica Hispánica, 1969.
- ANTONIO, NICOLÁS, *Bibliotheca Hispana Vetus*, Madrid, 1788.
- BECEIRO PITA, I., "Los libros que pertenecieron a los Condes de Benavente", *Hispania*, (C.S.I.C.), 43, 1983, pp. 237-280.
- BEER, RUDOLF, *Handschriftenschätze Spaniens*, Viena, 1894.
- BENEYTO PÉREZ, JUAN, *Glosa castellana al "Regimiento de príncipes" de Egidio Romano*. Biblioteca Española de Escritores Políticos. 3 vols. Madrid: 1947-48.
- BIRKENMAJER, A., "Der Streit des Alonso de Cartagena mit Leonardo Bruni Aretino", in *Vermischte Untersuchungen zur Geschichte der mittelalterlichen Philosophie*, Münster, XX: 5. Ed. Clemens Beumker. 1922, pp. 128-211.
- BLÜHER, KARL, *Séneca en España: investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*. Trad. J. Conde. Madrid, Gredos, 1983.
- BORDONA, DOMÍNGUEZ, J., *Mss. con pinturas: notas para un inventario de los manuscritos conservados en colecciones públicas y privadas*, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1933, 2 voll..
- BOURLAND, C.B., "Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan Literature". *Extrait de la Revue Hispanique*, XII, (New York, Paris, 1905) pp. 214-231.
- BRANCIFORTI, F., *Regesto delle opere di Pero López de Ayala*, Palermo, 1962.

- CASTRO RODRÍGUEZ DE, *Biblioteca Española*, II, Madrid, 1786.
- CÁTEDRA, PEDRO M., "Sobre la biblioteca del Marqués de Santillana: la *Ilíada* y Pier Cándido Decembrío", *Hispanic Review*, vol. 51, num. 1, 1983, pp. 23-28.
- CÁTEDRA, PEDRO M., *Traducción y glosas de la Eneida*, Salamanca, 1989 (libros I y II).
- FARINELLI, A., "La Biblioteca del Santillana e l'Umanesimo italo-ispánico", in *Italia e Spagna*, Torino, I, 1929, pp. 387-425.
- FAULHABER, CHARLES, ÁNGEL GÓMEZ MORENO Y ÁNGELA MOLL, *Bibliografía española de textos antiguos (BETA) (CDROM Admyte, vol. O)*, Madrid: Micronet).
- FAULHABER, CHARLES B., et al. comps., *Bibliography of Old Spanish Texts*. 3rd ed., Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1984. (BOOST3).
- FERNÁNDEZ POUSA, RAMÓN, "Catálogo de los códices clásicos latinos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca", *Revista de la Universidad de Madrid*, 2 (1942), pp. 169-189.
- FERNÁNDEZ POUSA, RAMÓN, "Libro que fizo Séneca a su amigo Galión contra las adversidades de la Fortuna. Versión inédita de Alonso de Cartagena según el Ms. 607 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca", *Escorial*, 10, 1943a, pp. 73-82.
- FUENTE, VICENTE DE LA - JUAN URBINA. *Catálogo de los libros manuscritos que se conservan en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca*, Salamanca: Imp. de Martín y Vázquez, 1855.
- GALLARDO, BARTOLOMÉ JOSÉ, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, coordinada y aumentada por M. R. Zarco del Valle y J. Sancho Rayón, Madrid, Rivadeneyra, 1863-1889.
- HERRERA, M^a TERESA, Y JOSÉ OROZ, "Presencia de san Agustín en Salamanca", *Augustinus*, 25 (1980), 373-393.
- KRISTELLER, PAUL OSKAR, *Iter Italicum: a finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, London, The Warburg Institute; Leiden: E. J. Brill. 1977-1993.
- LAWRENCE, J., "Nueva luz sobre la biblioteca del Conde de Haro: inventario de 1455", *El Crotalón*, 1, 1984, pp. 1073-1111.
- MARCOS RODRÍGUEZ, FLORENCIO, "Los manuscritos pretridentinos hispanos de ciencia sagradas en la Biblioteca Universitaria de Salamanca", *RHCEE*, 2 (1971), pp. 261-508.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Biblioteca de traductores españoles*. Ed. E. Sánchez Reyes. Obras completas, Vol.I., 54. Santander: CSIC, 1942.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Bibliografía hispano latina clásica*. Ed. E. Sánchez Reyes. Santander: C.S.I.C., 1950-55, 10 voll.
- MORRÁS, M., "Repertorio de obras, mss. y documentos de Alfonso de Cartagena". *Boletín bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 5, [Cuadernos bibliográficos 5], 1991, pp.

213-45.

- OLIVAR, A.M., "Los manuscritos patrísticos y litúrgicos de la Universidad de Salamanca", *Analecta Sacra Tarraconensia*, 22 (1949), pp. 75-92.
- PAZ Y MELIÁ, A., "Biblioteca fundada por el conde de Haro", *RABM (Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos)*, 3ª época, 1 (1897), pp. 18-24, 60-66, 156-163, 452-462; 4 (1900), pp. 535-541, 662-667; 6 (1902), pp. 198-206, 372-382; 7 (1902 bis), pp. 51-55; 19 (1908), pp. 124-136; 20 (1909), pp. 277-289.
- REINHARDT, KLAUS, "Die biblischen Autoren Spaniens bis zum Konzil von trient", *RHCEE*, 5 (1976), pp. 1-242.
- REINHARDT, KLAUS Y HORACIO SANTIAGO-OTERO, *Biblioteca bíblica Ibérica medieval*, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1986.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J., *Cancionero de fray Ambrosio Montesino*, Cuenca, 1987.
- RODRÍGUEZ VELASCO, JESÙS D., *El debate sobre la caballería en el siglo XV: la tratadística caballeresca en su marco europeo*, [Valladolid]: Junta de Castilla y León, 1996.
- SANTOYO, J.C., MUÑOZ, M., *Traducción, traducciones, traductores: ensayo de bibliografía española*, León, Universidad, Servicio de Publicaciones, 1987.
- SCHIFF, MARIO, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris: Emile Bouillon, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 153, 1905.
- SIMÓN DÍAZ, J., *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Madrid, 1950-.
- WITTLIN, C.J., ed., *Pero López de Ayala, Las Décadas de Tito Livio*, Puvill, Barcelona, 1982.

Indice degli autori e delle opere tradotti

AGOSTINO, SANTO

Libro del fuego del Purgatorio

- BUS Ms. 225

Regla

- BUS Ms. 2236

Meditaciones

- BUS Ms. 112

BERNARDO, SANTO (BERNARDUS CLARAEVALLENSIS)

Epístola de S. Bernardo a los obispos e cardenales de la corte romana

- BUS Ms. 225

Epístola de San Bernardo al Papa Eugenio

- BUS 225

Cinco libros que fizo al Papa Eugenio

- BUS 225

De regimine domus (De cura domus)

- BUS 225
- Meditaciones*
- BUS 225

BOCCACCIO

Fiammeta

- BUS Ms. 2774

COLONNA, EGIDIO DE, O EGIDIO ROMANO

De regimine principum

- BUS Ms. 2097

GREGORIO MAGNO, SANTO

Moralia

- BUS Ms. 338

LIVIO TITO

Decadas:

II Decada

- BUS Ms. 2404

PLATONE

Phedon

- BUS Ms. 2614

SENECA

De vita beata

- BUS Ms. 201
- BUS Ms. 1813
- BUS Ms. 2197
- BUS Ms. 2683

Libro de las siete artes liberales (Epistula 88 ad Lucilium o De artibus liberalibus)

- BUS Ms. 201
- BUS Ms. 1813
- BUS Ms. 2683

Libro de amonestamientos e dotrinas (De legalibus institutis) (apocrifo)

- BUS Ms. 201
- BUS Ms. 1813
- BUS Ms. 2197

Libro I de la Providencia de Dios (De providentia)

- BUS Ms. 201
- BUS Ms. 1813

- BUS Ms. 2197
- BUS Ms. 2683
- Libro II de la Providencia de Dios (De constantia sapientis)*
- BUS Ms. 201
- BUS Ms. 1813
- BUS Ms. 2197
- BUS Ms. 2683
- Libro I de la clemencia (De clementia)*
- BUS Ms. 201
- BUS Ms. 1813
- BUS Ms. 2197
- BUS Ms. 2683
- Libro II de clementia*
- BUS Ms. 201
- BUS Ms. 1813
- BUS Ms. 2197
- BUS Ms. 2683
- Contra las adversidades de la fortuna (De remediis fortuitorum) (apocrifo)*
- BUS Ms. 201
- Tabulatio et expositio Senecae di Luca Mannelli (Trattati/Dichos/copilaciones)*
- BUS Ms. 201
- BUS Ms. 1813
- BUS Ms. 2197
- Libro de las quatro virtudes (De quatuor virtutibus) (apocrifo)*
- BUS Ms. 1813
- Declamaciones (Seneca padre)*
- BUS Ms. 201
- BUS Ms. 1813
- BUS Ms. 2197
- Dichos de Seneca en el fecho de la cavalleria / Tratado dela guerra (apocrifo, [VEGEZIO, Flavio, Epitome rei militaris])*
- BUS Ms. 1813
- Proverbios (apocrifo)*
- BUS Ms. 1848

AGOSTINO, SANTO

LIBRO DEL FUEGO DEL PURGATORIO BUS Ms. 225

Olim: BUS 4-1-22; 4-6-2

Codice *facticio*

Sec. XV. Scrittura: *redonda de libros* (carte 1-55); *cortesano-humanística* (carte 56-86).

Cartaceo, 1 + 86 + 1; 225 × 195 mm.; Specchio: 210 × 150 mm., righe 39 (carte 1-55); 200 × 150 mm., righe: 33/35 (carte 56-86). Rubriche e iniziali in rosso.

Numerazione araba moderna a penna; da c. 56 doppia numerazione da 1 a 31. Filigrana: un toro.

Legatura in pergamena.

Pos.: nella c. 1 con mano moderna si legge: *Este libro es una traducion antigua en español de los cinco libros de consideracion que escrivio San Bernardo al Papa Eugenio. Lo ha regalado a la Biblioteca de la Universidad de Salamanca su hijo el Dr. don Tomás González en 10 de enero de 1814.*

Contenuto

1. S. Bernardo, *Epístola de S. Bernardo a los obispos e cardenales de la corte romana* (1rv);
2. S. Bernardo, *Epístola de San Bernardo al Papa Eugenio* (1v.-3v.)¹³;
3. S. Bernardo, *Cinco libros que fizo al Papa Eugenio o De consideración* (3v.-53v.);
4. S. Bernardo (attribuito), *De regimine domus* (53v.-55v.);
5. S. Bernardo, *Meditaciones* (56-69v.);
6. S. Agostino, *Del fuego del purgatorio* (69v.-72v.);
7. Anonimo, *Istrucción de Príncipes* (72v.-75v.);
8. S. Agostino (?), *Soliloquios* (75v.-86v.).

6. *Del fuego del purgatorio*

69v.: @ Aquí comienza el libro que fizo sant Agustin del / fuego de purgatorio

69v. Inc.: @ enla leçon evangelica que poco a que nos fue rrezada hermanos / mjos muy amados

72v. Expl.: otorgantelo nuestro nuestro señor *Jesu Christo* el qual bive e rreyna con el / padre e con el espiritu santo por sienpre Amen

7. Anonimo, *Istrucción de Príncipes*

72v.: @ *Capitulo* como por los pecados enbia dios a los / prinçipes

¹³ Per gli *Inc.* ed *Expl.* delle traduzioni delle opere di S. Bernardo si veda S. Bernardo.

grandes tribulaçiones

72v. Inc.: @ Cuenta beatus pannucius en la epistola

75v. Expl.: e onrrado despues de tre / ze dias que fue nasçido

8. *Soliloquios*(?)

75v.: Señor mio redenctor piadoso fasta quando sufrira la tu muy /
benjna piedad [...81v.:] faz me asi como a uno de tus mer / çenarios
82-86v.: Audite hec omnes gentes [...] porque los rricos de conçiencia
enseñades a mj del / vuestro saber [...] quj te cum bivit et regnat
semper amen

Traduttore: anonimo.

Bibliografia:

Faulhaber, Charles, Ángel Gómez Moreno y Ángela Moll, *Bibliografía española de textos antiguos (BETA) (CDROM Admyte, vol. O)*, Madrid: Micronet), CNUM 7164.

REGLA BUS Ms. 2236 Olim: 2-E-5; 449; IV-D-3

Sec. XV. Scrittura gotica.

Cartaceo, 93 + 1; 231 × 160 mm.; specchio: 157 × 105 mm.; righe: 23.
Capitali in rosso e blu con decorazioni, segni paragrafali rossi e blu.
Numerazione araba a matita, moderna. Carte 13v.-14v., 91v.-93v.
bianche.

Legatura: marrone a macchie verdi. Tagli: dorati.

Dorso: regla / de S. / Agust / y / de las / freila / de / san / tiago
/ M. S. [decorazioni in oro]

Prov.: ex. libris "Biblioteca del rey N. Señor".

Contenuto

1. S. Agostino, *Regla* (1-14v.);

2. *Regla de la borden de la cavallería de Santiago de la espada* (14v.-91).

1. *Regla*

1 [Prol.]: **Comiença el prologo en la regla de sant / augustin obispo /**
Estable / çemos çerca nos por termj / naçion comun aquello que /
3 Inc.: **Comiença la regla de sant augustin / obispo. Capitulo prime-**
ro de commo han / de tener mucha claridad y amanse mu / cho
unas a otras / [3v.:] Ante todas cosas herma / nas mucho amadas:
sea / dios amado e despues el proximo

13 Expl.: rogando / quele sea perdona el debdo e non sea en temp /
taçion trayda.

Traduttore: anonimo

MEDITACIONES BUS Ms. 112 Olim: BUS 1-4-21

(Ps. Augustinus Hipponensis)

Sec. XV. Scrittura gotica.

Cartaceo, 2 + 117 + 2; 213 × 140 mm.; specchio: 108 × 84 mm.; righe 13/14.

Iniziali in blu, segni paragrafali rossi e blu, rubriche in rosso. Capitale miniata. Due numerazioni: una romana, dell'epoca, ad inchiostro rosso ed araba, l'altra moderna a penna. Alcune note. In bianco la c. 118. Nella c. 1 orlo con motivi vegetali.

Legatura: marrone, pelle lavorata stile *mudejar*, su tavola.

Prov.: Nel I f. di guardia si legge: Es de don gonçalo de avila / esta en romance.

Nella c. 1, margine superiore, con altra mano, si legge: gundisalvus de avila posidebat obilae [sic] anno 1557 / mense octobris.

Appartenne inoltre alla Biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús di Salamanca.

Contenuto: sono presenti i capitoli da 1 a 21.

1: **Las meditaciones / de sant agostin / son estas. Saca / das dela verdat dela / letra latina en verdadero estillo / dela lengua castellana / por frey ambrosio monte / sino. Dela orden delos / menores.** [1-4 Tavola]

4v. Inc.: **Capitulo primero. De una / jnvocacion de dios todo / poderoso para que sea reparo / delas costumbres y dela vida / Señor dios otorga / a mi coraçon que te de / see y deseandote Que te busque**

117v. Expl.: en algund tiempo con la / uida pereçiente¹⁴ su engaña / dora / @Laudetur / @ Christus @

Traduttore: Ambrosio Montesinos O. F. M. (c. 1)

Bibliografia:

Fuente, Vicente de la - Juan Urbina. *Catálogo de los libros manuscritos que se conservan en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca*, Salamanca: Imp. de Martín y Vázquez, 1855, p. 48.

Gallardo, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, coordinada y aumentada por M. R. Zarco del Valle y J. Sancho Rayón, Madrid, Rivadeneyra, III, n°3137.

Olivar, A. M., "Los manuscritos patrísticos y litúrgicos de la Universidad de Salamanca", *Analecta Sacra Tarraconensia*, 22, 1949, pp. 75-76.

Marcos Rodríguez, Florencio, "Los manuscritos pretridentinos hispanos de ciencia sagradas en la Biblioteca Universitaria de Salamanca", *RHCEE*, 2, 1971, p. 301.

A.M. Álvarez Pellitero, *La obra lingüística y literaria de fray Ambrosio*

¹⁴ pereçientete aggiunto con altra mano.

Montesino, Valladolid 1976, pp. 63-64.

Herrera, M^a Teresa, y José Oroz, "Presencia de san Agustín en Salamanca", *Augustinus*, 25, 1980, pp. 375-376.

BOOST3, n° 2691

Rodríguez Puértolas, J., *Cancionero de fray Ambrosio Montesino*, Cuenca, 1987, p. 29.

Kristeller, IV, 599.

BERNARDO, SANTO (BERNARDUS CLARAEVALLENSIS)

VARIE BUS Ms. 225 Olim: BUS 4-1-22; 4-6-2

Per la descrizione del ms. si veda S. Agostino.

Contenuto

1. S. Bernardo, *Epístola de S. Bernardo a los obispos e cardenales de la corte romana* (1rv);
2. S. Bernardo, *Epístola de San Bernardo al Papa Eugenio* (1v.-3v.);
3. S. Bernardo, *Cinco libros que fizo al Papa Eugenio o De consideración* (3v.-53v.);
4. S. Bernardo (atribuito), *De regimine domus* (53v.-55v.);
5. S. Bernardo, *Meditaciones* (56-69v.);
6. S. Agostino, *Del fuego del purgatorio* (69v.-72v.);
7. Anonimo, *Istrucción de Príncipes* (72v.-75v.);
8. S. Agostino, *Soliloquios* (75v.-86v.).

1. *Epístola de S. Bernardo a los obispos e cardenales de la corte romana*
 1 Inc.: **Epístola de sant bernardo a los obispos y cardenales / dela corte Romana /**
A los señores e padres Reuerendos cardenales e todos los obispos /
 que son de la corte
 1v. Expl.: aestas lo enclinad / estas fazed e el dios dela paz sera con
 vos. / **Aquí se acaba la epístola de sant bernaldo ala corte Romana**

2. *Epístola de San Bernardo al Papa Eugenio*
 1v. Inc.: **La primera epístola de sant bernaldo al papa eugenio**
 2: Oyda fue en nuestra tierra e por notable palabra divulgada
 3v. Expl.: a ellos sin dubda segufras / en la muerte

3. *Cinco libros que fizo al Papa Eugenio*
 3v.: **Aquí comiençan los çinco libros de sant bernaldo los quales /**
fizo al papa eugenjo el qual papa avia sido monje enel / monesterio
de claraual
 3v. Inc.: Muy santo papa eugenjo pensado he en mj coraçon /
 53v. Expl.: por ende este sea el fin del libro / mas non el fin de
 catar adios

4. *De regimine domus*

53v.: **de Regimine domus bernardi**

53v. Inc.: **graçioso e bien aventurado cauallero Ray mundo [...]**
deman / dastenos que te enseñasemos la manera mas utile e mas
prouechosa / del gobernamiento de la casa

55v. Expl.: E en comun por *que* la ynfortunja del uno non dañe a
los otros

5. *Meditaciones*

56 Inc. (cap. III): pintada de su semejança desposada de su fee
dotada de su espiritu

69v. Expl.: e el mesmo señor dela / gloria que bibe e rreyna por
sienpre amen.

Traduttore: anonimo.

Bibliografia:

Cinco libros que fizo al Papa Eugenio: BETA, CNUM 7161

De regimine domus: BETA, CNUM 7162;

Rodríguez Velasco, Jesús D., *El debate sobre la caballería en el siglo*

XV: la tratadística caballeresca en su marco europeo, [Valladolid]:

Junta de Castilla y León, 1996, p. 369.

Meditaciones : BETA, CNUM 7163

BOCCACCIO

FIAMMETTA BUS Ms. 2774 Olim: 524

Sec. XV. Scrittura gotica

Cartaceo, 1 + 52 + 1; 290 × 214 mm.; specchio: 226 × 141 mm.;
righe: 38/41. Spazi bianchi per le iniziali. Numerazione araba, mo-
derna, ad inchiostro. Dopo la c. 39 c'è la 39 bis e dopo la 42 c'è la
42 bis; tra 37 e 38 mancano 2 carte.

Legatura: cartoncino. Dorso: Fia /meta

Prov.: dietro la copertina si trova un timbro: S. Perez Junquera, li-
bros antiguos, raros y curiosos, salud, 14, Madrid

Nella c. 1 prove di firme; c. 49rv. diversa scrittura; 50v. in latino
alcune frasi di "bernardi super cantica in sermone [...]"

Nel primo foglio di guardia si legge, a matita, posteriore: Salva Li-
bros de Caballerias [...] n° 1436 autor presunto Pedro Rocha, [...]
pues la filigrana del papel es del ultimo tercio del Siglo XV y de las
fabricas de Monte perulano (Mompeller) [segue una firma illeggibile]
comprobado.

[sotto, ad inchiostro, altra scrittura:] La fiameta de / Juan Vocacio
È presente una tavola dei capitoli (1-12)

1v.: [S]uele a los miseros creçer de dolerse Reposo quando de si

diçernnen / o sienten compasion en alguno pues *que* a mí mas voluntariosa *que* /otra
 1v. [più in basso] Inc.: [E]n el *tiempo que* la Reuesacda[sic] tierra mas *que* en todo el año se demuestra bella
 49v. Expl.: aquesto priuan y *enxemplo per* / petuo a los prosperados y a los / mjseros *quedelas* angustias de la tu señora / Fin.

Traduttore: anonimo.

COLONNA, EGIDIO DE
 (Egidio Romano o Gil de Roma)¹⁵

REGIMIENTOS DE PRÍNCIPES BUS Ms. 2097 Olim: 1110; 2-I-4; VII-II-4

Tit. lat.: *De regimine principum.*

Sec. XV. Scrittura gotica.

Cartaceo, 3 + 445 + 1; 294 × 205 mm.; specchio: 200 × 149 mm.; 2 colonne: 200 × 70 mm.; righe: 35. Iniziali rosse e blu; segni paragrafali rossi. Numerazione araba moderna e romana.

Carta 445 rotta; tra la c. 150 e 151 manca una carta; carte 162 e 163 rotte.

Legatura: marrone. Tagli: rossi. Dorsò: Regimiento / de / Principes. [decorazioni in oro]

Prov.: ex-libris della "Biblioteca del Rey N. Señor".

Nel 3 f. di guardia si legge: Gomez de Rojas / Reximiento de Principes y Señores y señores *que* han de / regir a los otros

Nel 3 f. di guardia, al verso: de vos y por vos / boca magra

Nella c. 1 si trova una firma: Gomez de rojas

1ra Inc.: En el non / bre de djos este li / bro es lla / mado Re / gimjento / delos prin / cipes e se / ñores que han de regir los otros @ e trasladolo de latin / en romançe e copilolo frey io / han garçia de castro xeris / dela orden delos frayres / menores confessor dela Re / yna de castilla . para el muy / noble infante don pedro pri / mero fijo . heredero del muy / noble señor don alfonso . / Rey de castilla *que*

1v.a-6ra [tabla de los capitulos]: **Aqui comjença la tabla segun el cu / ento delos capitulos de / las Rubricas deste libro /**

¹⁵ Nato a Roma verso il 1247 e morto ad Avignone 1316. Dell'ordine degli agostiniani frequentò a Parigi i corsi universitari ed ottenne diversi titoli accademici. Sebbene condannato per aver difeso alcune teorie tomiste allora attaccate, divenne arcivescovo di Bourges. Il re di Francia Filippo III gli affidò l'educazione di suo figlio, il futuro Filippo il bello; compose così il trattato *De regimine principum*.

6rb Inc.: Primeramen / te conujene / de saber que / este libro de / muestra e enseña a los / Reyes e a to / dos los otros omnes a ser / buenos e virtuosos. @

445ra Expl.: @ E mando soterrar / el su cuerpo en alexandria / la qual çibdat el fiziera e / e [sic] nonbrara al su nonbre / @ Ffinito libro sit laus e gloria / Cristo . Amen / @ [...] / @ Acabosse en XIX de agosto / del año del nascimiento / del nuestro señor / ihu xpo del 1434 anos

Traduttore: García de Castrojériz.

Copista: Gomez de Rojas (?) (si veda c. 1).

Blüher, pp. 90-91, afferma che la glossa castigliana al *Regimiento de Príncipes* di Egidio Romano, di Juan García de Castrojériz fu composta tra il 1344 e 1351 per incarico del vescovo di Osma, Don Barnabé, per l'istruzione dell'Infante Don Pedro. In questa glossa prendono origine moltissime citazioni senechiane a loro volta da fonti secondarie. In particolare il glossatore intercala lunghe sezioni di due opere di Juan de Gales (Joannis Vallensis), il *Communiloquium* e il *Breviloquium*, e di Guillermo de Conches il *Moralium Dogma Philosophorum*. In questo modo non è da meravigliarsi che assieme ad una gran quantità di citazioni di altri autori si trovino più di cento passaggi di Seneca.

Bibliografia:

Beneyto Pérez, Juan, Ed. Glosa castellana al "Regimiento de príncipes" de Egidio Romano. Biblioteca Española de Escritores Políticos. 3 vols. Madrid: 1947-48.
BETA, Manid 2538.

GREGORIO MAGNO¹⁶, SANTO

MORALES (I parte) BUS Ms. 338 Olim: BUS 3-1-1

¹⁶ San Gregorio Magno, Papa, naque verso il 540 a Roma e vi morì nel 604. Di nobile famiglia senatoriale era destinato alla carriera politica, ma colpito profondamente dalle miserie di Roma e di tutta Italia che acutizzarono in lui il sentimento della vanità delle cose terrene, diede, alla morte di suo padre, tutto il patrimonio ai poveri e alla chiesa fondando sei monasteri nelle sue terre di Sicilia ed un'altro nel suo palazzo del Celio che dedicò a S. Andrea e dove lui stesso vestì l'abito benedettino. Abate di S. Andrea fu eletto Papa alla morte di Pelagio. Tra i suoi obiettivi: pacificazione della penisola, unificazione cattolica di occidente mediante una vasta opera di evangelizzazione. La sua attività politica ebbe un'importanza eccezionale per l'equilibrio politico-religioso dell'Europa medioevale e la sua opera letteraria costituì fino al sec. XII un'incomparabile fonte di meditazione e di luce spirituale per tutto l'occidente. A lui si attribuisce anche la compilazione dell'Antifonario gregoriano.

Tit. lat.: *Moralia*.

Sec.: XV. Scrittura gotica. Varie mani.

Cartaceo e pergamineo, 131 carte; 305 × 220 mm.; specchio: 213 × 152 mm.; 2 col.: 213 × 70 mm.; righe: 36/40. Iniziali rosse e blu. Rubriche in rosso. Numerazione romana ad inchiostro ed araba a matita moderna. Alcune note. Prove d'inchiostro. Nella carta 20 si trova una firma: Alonso de Carbajal.

Legatura: pelle lavorata su tavola con inserti metallici a fiore.

Carte 8, 50-51 restaurate; 126, 131 rovinata (manca un pezzo); 51, 118 con un buco; 113 rotta. Mancano: 1 carta tra 11-12, 13-14, 55-56, 3 carte tra 68-69, 4 carte tra 77-78, 6 carte tra 79-80, 1 carta tra 99-100, 2 carte tra 108-109, 4 carte tra 130-131.

Da c. 128vb a130vb si trova la tavola dei capitoli incompleta.

1ra: **Aqui comjença la epístola que / Sant gregorio papa enbio a sant / leandre arçobispo de Seuj / Ila sobre la exposiçion de / job enel libro llamado mo / rales. /**

Al muy reuerendo e / santo hermano leandre arçobispo de seuj / Ila . yo gregorio sieruo delos / sieruos de dios desseo graçia /

2rb: *delas sen / tençias de amas se puede anparar /*

2rb: **prologo en el qual se demuestra / quales e quantos sean los en / tendimientos delas escripturas diujnales / La diujnal escriptura en / quatro maneras es / departida [...] çelestiales e bien aventu / rados**

2vb [Prol. II]: **Capitulo primero de la pre / façion que fizo sant gregorio / sobre los morales en la expo / siçion de Job quien escriujo la su estoria**

Muchas vezes ha seydo *question / entre algunos qujen escri / ujo el libro de job*

10vb Inc.: **Aqui comiença el primero li / bro dela primera parte delos / morales / Capitulo primero de la justiçia / e sinpleza de Job./**

Era un varon / en tierra de / Rus por non / bre Job . Por / tanto es di / cho a do mo / rava el varon santo

128v.a Expl.: *non es muerto de la pesti / lençia de aquesta enfermedat / sinon el que aun es pequeñuelo en / sus deseos. / [libro V, cap. XXXIX]*

@ **Finjto libro . gloria laus / et honor sit redemptori / ihesu Christo amen / @ Escriptura finita bene / dicta sit gloriosa semper / virgo maria. Amen.**

Traduttore: Pedro López de Ayala.

Copista: Alonso de Carbajal(?) (si veda c. 20).

Bibliografia:

Fuente, Vicente de la - Juan Urbina, *Catálogo de los libros manuscritos que se conservan en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca*, Salamanca: Imp; de Martín y Vázquez, 1855, p. 34.

Kristeller, IV, p. 599.

Marcos Rodríguez, Florencio, "Los manuscritos pretridentinos hispanos de ciencia sagradas en la Biblioteca Universitaria de Salamanca", *RHCEE*, 2, 1971, pp. 328-329.

Reinhardt, Klaus, "Die biblischen Autoren Spaniens bis zum Konzil von trient", *RHCEE*, 5, 1976, p. 138.

Olivar, A. M., "Los manuscritos patrísticos y litúrgicos de la Universidad de Salamanca", *Analecta Sacra Tarraconensia*, 22, 1949, p. 75.

Reinhardt, Klaus y Horacio Santiago-Otero, *Biblioteca bíblica Ibérica medieval*, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1986, p. 268.

BOOST3, n° 2696.

BETA, CNUM 2241.

LIVIO TITO

II DÉCADA BUS Ms. 2404 Olim: 2-J-2; VII-H-1; 1230

Sec. XV. Scrittura gotica corsiva.

Cartaceo, 2 + 163 + 1, 320 × 240 mm.; specchio: 260 × 188 mm.; 2 col.: 260 × 85 mm.; righe: 31/41. Numerazione dell'epoca romana ad inchiostro ed araba a matita, moderna.

Testo in cattivo stato: carte 5-9 rotte; carta 29 solo un frammento; 2 carte con la numerazione 29; da 29 a 29b mancano 3 ff.; cc. 46-48, 62, 71, 89, 93 rotte; Nella c. 66 prove di scrittura; da c. 66 a 127 è rilegato al rovescio. Nel III f. di guardia al verso: Decadas de Tito Libio traducidas / al castellano / N. 24.

Mancano le 19 carte iniziali, infatti inizia dal cap°. quinto del 6° Libro e finisce incompleto.

Tagli: rossi. Legatura: marrone.

Dorso: TITO / LIVIO

Prov.: Dietro la copertina si trova ex-libris della "Biblioteca del Rey N. Señor", quindi proviene dalla Biblioteca del Palacio del Rey

Wittlin scrive: "Que este manuscrito se debe a varios copistas que procedían según el método de la *pecia* se nota sobre todo en el f. 187, usado sólo a medias". [...] Quizá es éste el *Tito Livio en romance* que se menciona en el inventario de la biblioteca episcopal de Salamanca en 1533¹⁷.

1: **rromanos quien sera** [... carta rotta] / [...] E los principes de roma / desde ouieron fecho e / conplido todo lo que
162v. [dezeno libro cap°. XXII]: **como los men / sageros del rrey filipo** [...] / Despues desto tomen tiempo / en rroma [...]

Traduttore: Pedro López de Ayala. Tradotta prima in francese da

¹⁷ Siveda G. BERTINI, *Studi e ricerche ispaniche*, Milano 1942, p. 73.

Pierre Berçuire e dal francese in castigliano per ordine del Marqués de Santillana.

Copista: Nella c. 66 tra alcune prove di scrittura leggiamo: muy noble señor miguel delersmidi escribano

Nella stessa carta 66 si ripetono alcune firme: miguel delersmidi; e sotto ancora: el señor pero lopez / delersmidi escribano;

pero lopez delersmidi es escribano de sus mag*

Bibliografia:

BETA, Manid 2391

Branciforti, F., *Regesto delle opere di Pero López de Ayala*, Palermo, 1962.

Wittlin, pp. 196-197.

PLATONE

PHEDON BUS Ms. 2614 Olim: II-N-5; S. Barte 240 (?); N. 240 Sec. XV. Scrittura gotica.

Cartaceo, 1 + 88 + 1; 286 × 206 mm., specchio: 150 × 100 mm., righe: 24/25. Spazi bianchi per le iniziali. Segni paragrafali in rosso. Alcune note (nelle carte 4; 6v.; 7v.; 8; 8v.; 10; 10v.; 26; 27; 29; 31; 32; 32v.; 33; 33v.; 34v.; 36v.; 39v.; 41; 43; 44; 44v.; 53; 57; 72; 74; 81v.) e glosse di mano differente nelle carte 24; 25 e 40v.

Le carte 86, 87 bianche; 86v. con differente scrittura posteriore al s. XV (XVI?): Don hernando colon dize que no ay razón ny derecho ni escriptura por do el Rey / de portogal pueda pedir a v. mgd. que se haga con el particion de mares ny yslas / [...] [segue disegno del mondo e sotto si legge:] Esta figura nova por compas hecha salvo de memoria para *que* mejor / ymaginar como al rey de portogal no perteneze nada del spereira(?).

Le carte 87v. e 88 sfera. Filigrana: fiore.

Taglio: Plat. de la imort. de anima. Legatura: marrone

Dorso: Platon / inmor / del / alma [con decorazioni in oro]

La traduzione comprende:

- 1) Prologo del traduttore (1-6);
- 2) Traduzione del prologo di Leonardo Bruni (6-8);
- 3) Traduzione del *Fedone* (8-85).

1 [Prologo]: @ **Introducion del libro de platon llamado / fedron dela ynmortalitat del alma por el do / tor pero dias trasladado e declarado /**

[D]ela inmortalitat del alma di / uersos autores en diuersa mane / ra sintieron e fablaron que al / gunos delos filosofos que se lla / maron epicuros negaron el / anima ser ynmortal

6: @ **Prologo de leonardo de aresçio al libro de / platon llamado**

fedron para el papa ynosçen / çio septimo dela ynmortalitat del ama
[sic] /

[A]quellos que tu santidat loan / bien abenturado Padre çì / erta-
mente entienden fazer / buena e piadosa obra mas

8 Inc.: Echiecrates . @ tu fedron fue / te presente aquel dia que /
socrates beuio el benino en / la carçel o oystelo dezir a / alguno
otro

85 Expl.: e mas justo que otro alguno de aque / llos con quien nos
conversamos e aconpa / ñamos. /
adios graçias.

Traduttore: Il *Fedone* fu tradotto in castigliano da Pero Díaz de Toledo attorno al 1440 dalla versione latina dell'umanista italiano Leonardo Bruni dedicata a Innocenzo VII.

Schiff¹⁸ afferma che il ms. 2.N.3. de la Bilioteca Real contiene la stessa traduzione, e nella prefazione del traduttore si legge: "Introduçion del libro de Platon llamado Fedron de la Ynmortalitat del alma, por el doctor Pero Díaz trasladado e declarado". Troviamo notizia sul traduttore del *Fedone* anche in un ms. della Biblioteca Nazionale di Parigi (Fonds espagnol, n° 458) contenente l'*Axiocus*: "Introduçion al libro de Platon, llamado Fedron, en que se tracta [...] romançado por el doctor Pero Diaz de Toledo, para el muy generoso e virtuoso señor singular suyo señor Yñigo Lopez de Mendoza señor de la Vega"¹⁹.

La parola *Fedron* si trova già in un ms. latino contenente la versione di Leonardo Bruni su cui poi Pero Díaz basò la sua traduzione e comunque viene indicata da Schiff come un forma "barbare était populaire au XV siècle"²⁰.

Bibliografia:

BETA, manid 3248;

Round, N., *Libro llamado Fedrón. Plato's Phaedo translated by Pero Díaz de Toledo (Ms Madrid, Biblioteca Nacional Vitr 17,4)*, London: Tamesis Books/Madrid : Editorial Támesis 1993. (Recensito da Cicerri, M., in *Romanische Forschungen*, 107. Band, Heft 1/2 1995.)

Schiff, pp. 8-15. Schiff²¹ riproduce il prologo di Pero Díaz de Toledo alla traduzione del *Fedone*.

¹⁸ SCHIFF, p. 8.

¹⁹ Non avendo visto personalmente il ms. della Biblioteca di Parigi trascrivo il testo trascritto da SCHIFF, p. 9.

²⁰ SCHIFF, p. 9.

²¹ SCHIFF, pp. 11-15.

SENECA

VARIAS BUS Ms. 201 Olim: BUS 3-2-11; 607

Sec. XV. Scrittura gotica *redonda*.

Pergamenaceo, 2 + 153, 295 × 235 mm, specchio: 195 × 135 mm., 28-38 righe.

Numerazione araba a penna, moderna, resti di numerazione antica. Orli e iniziali illuminate, segni paragrafali in oro, azzurro e rosso; nel f. 4v. miniatura che rappresenta un cavaliere inginocchiato davanti all'altare della Vergine col Bambino; scudo di armi e divisa. In un vecchio catalogo de mss. "Catalogo de los manuscritos que se conservan en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, Salamanca 1833, imprenta de Martín y Vásquez" si legge: "Es un codice magníficamente escrito y decorado, y puede creerse que sea el original presentado al Rey: lo regaló el P. Ravago a la Biblioteca de Jesuitas de Salamanca." Richiami d'inquadratura; in bianco c. 3v., 4r., 153; manca c. 55 che è stata restaurata modernamente.

Legatura rinascimentale in pelle lavorata, su tavola, con ganci, tagli in rosso.

Su un foglio sciolto, scrittura del s. XVII-XVIII firmato dal Dr. Cantero, descrizione del contenuto del ms. e relazione di traduttori di Seneca al castigliano: Pedro Fermín Navarrete, Pedro Díaz de Toledo, Alfonso de Rebengoa, Gaspar Ruiz Mociano, Juan Martín Cordero. Viene attribuita la presente traduzione a don Alfonso de Santa María, obispo de Burgos.

Prov.: Appartenne alla Biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús di Salamanca; f.1: Ex dono P. Francisci Ravago regis confessoris.

Contenuto:

1. Seneca, *Libro I de la providencia de dios* (5-14);
2. Seneca, *De la constancia del sabio* (15-31v.);
3. Seneca, *De la clemencia* I e II (32-60v.);
4. Seneca, *Libro de la vida bienaventurada* (60v.-97v.);
5. Seneca, *libro de las siete artes liberales* (98-106v.) (i.e. Epístola 88 a Lucilio);
6. Seneca, *Libro de los amonestamientos e doctrinas* (107-111v.) (Ps. Seneca, i.e. *De legalibus institutis*);
7. *Libro que fizo Seneca a su amigo Galión Contra las adversidades de la Fortuna* (112-115v.) (Ps. Seneca i.e. *De remediis fortuitorum*);
8. *Copilación de algunos Dichos de Séneca* (*Tabulatio* de Luca Mannelli) (116-145v.);
9. Seneca Rhetor, Extracto de las *Declamaciones* (145v.-152).

1. *Libro primero de la Providencia de Dios*

1: *Libro de luçio anne seneca que se llama de la prouidença a / luçio tresladado del latin en el lenguaje castellano por mandado /*

del muy alto principe e muy poderoso Rey e señor el Rey don Johan / el segundo . por ende el prologo de la traslacion habla con el : / Quant dulce es la sciencia . muy catholico principe
 Prol. 2: De la prouidencia diuinal muchos son los que fablaron asi / catholicos

Inc. 5: Preguntasteme luzillo pues el mun do se rrige / por la prouidencia de dios . por que acaesçen / muchos males a los buenos varones

14v. Expl.: @ E pues no auedes / verguença de temer luenga mente / lo que tan ayna se faze. / [colofón:] **Acaba el primero libro de luzio anneo seneca dela prouidencia de dios / a luzio [...] / Comiença el segundo libro dela prouidencia de dios a sereno en que / se trata como enel sabidor no cae injuria nin ofenssa; / @ yntroducion.**

2. De la constancia del sabio

Prol. 15: Como sobre las porfias tenporales quando sse / continuan se suelen leuantar

15v. Inc.: Puedo con Razon dezir o ssereno. que tanta / diferençia ay entre los estoycos e los otros

31v. Expl.: E este que es omne e parte de / la rrepublica e del linaje humanal. / [colofón:] @ **acaba el segundo libro de seneca de la prouidencia de Dios / Comiença el libro primero dela clemencia que fizo al enperador / nero. .prologo.**

3. De la clemencia

Dedic. 32: Muchas cosas son principe muy esclareçido / que fazen al Rey

Prol. 33: Dos libros fizo seneca de la clemencia amos jn / titulados a nero

Inc. 34: Acorde de te escreujr o nero çesar de la virtud que / se llama Clemencia

54v. Expl: vn pode / rio de terromoto o de cayda de tenplos o de fuego muy gran / de e general . / [colofón:] @ **Acaba el libro primero [...] / comiença el / segundo dela clemencia al enperador nero / .yntroducion.**

[c. 55 perduta, conteneva parte dell'introduzione e del cap. I]

56: dilataste dele rresponder. pero el requeria que Respondie / ses

60v. Expl.: manera que lo tuerto e malo se en / deresçe e torne derecho

4. Libro de la vida bienaventurada

60v. Dedic.: Sy los bienes mundanos principe muy pode / roso pueden dar bien andança perfecta

62 Prol.: Grant cuydado pusieron los sabios gen / tiles en catar qual era el mayor bien / que omne podria alcançar

63 Inc.: Todos desean o galion hermano biujr bienauen / turada mente

95v. Expl.: todas las mares por la mayor parte sobre viene / algunas vezes tormenta.

5. *Libro de las siete artes liberales*

98 Inc.: Deseas saber qual es lo que paresçe de / los estudios liberales

106v. Expl.: mas avn dixieron que no po / demos saber que non sabemos nada.

6. *Libro de los amonestamientos e doctrinas*

107 Inc.: No ay cosa tan mortal a los yngenjos / vmanos commo la luxuria

111v. Expl.: nin sea tu abstinençia delas viandas suzias e viles.

7. *Contra las adversidades de la Fortuna*

112 Inc.: Maguer que tengas el Regaçõ lleno e es / claresçido de todos poetas.

115v. Expl.: e vee en quant pocas cosas se falla esta bien auenturança

8. *Copilación de algunos Dichos de Séneca*

116 Inc.: **seneca en la epistola .lxjx. dize que los que quieren / quitar de sy el amor**

145v.: ca no es cosa que se pueda mandar *que* / calle quien dolor tiene.

9. *Declamaciones*

145v. Inc.: @ Enel libro quarto delas declamaçiones / la declamaçion .iiij°. que se llama la declamaçion de aquel que con las armas

152 Expl.: Ca acaesçe muchas vezes adeujnar omne enlo / que dize por acaesçimiento

Traduttore: D. Alfonso de S. María o de Cartagena.

Bibliografía:

Blüher, p. 134 (n. 67) e 597.

BOOST3, n° 2694 cnum 970.

Bordona, Domínguez, J., *Mss. con pinturas: notas para un inventario de los manuscritos conservados en colecciones públicas y privadas*, Madrid: Centro de Estudios Hitóricos, 1933, 2 voll., n° 1702.

Fernández Pousa, Ramón, "Catálogo de los códices clásicos latinos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca", *Revista de la Universidad de Madrid*, 2 (1942), pp. 185-189.

Fernández Pousa, Ramón, "Libro que fizo Séneca a su amigo Galión contra las adversidades de la Fortuna. Versión inédita de Alonso de

Cartagena según el Ms 607 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca”, Ed. Ramón Fernández Pousa. *Escorial*, 10, 1943a, pp. 73-82.

Gómez Moreno, M., *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, Madrid 1967, p. 244.

Kristeller, IV, 599 (cit. erroneamente con la sign. 609).

Morrás, M., “Repertorio de obras, mss. y documentos de Alfonso de Cartagena”. *Boletín bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 5, [Cuadernos bibliográficos 5], 1991, pp. 221-223.

Simón Díaz, *Bibliografía*, III, n° 4762.

VARIAS BUS Ms. 1813 Olim: Arz. 91; II-318; 2-D-4; Pal VII-F-5 Sec. XV. Scrittura gotica. Varie mani.

Cartaceo; 3 + 222 + 1; 297 × 212 mm., specchio: 155 × 115 mm. (variabile); 24/32 righe; glosse al margine. Numerazione moderna araba a matita; resti di numerazione antica romana, ad inchiostro. Spazi bianchi per le capitali; in bianco le carte: 35r., 38v., 39r.v., 186v., 222r.; Da c. 116v. epigrafi in rosso; c. 206 rotta; nella 222v. prove di scrittura. Segni paragrafali rossi da c. 209 a 221. Mancano 2 fogli iniziali. Filigrana: corno.

Tagli rossi. Legatura: pasta española (pelle marrone).

Dorso: SENECA / SENTENCIAS / MORALES

Prov.: Biblioteca del Rey N. Señor (suo ex-libris).

Alla fine della c. 206 v. si legge una firma: bartolome equecevo(?).

Nel f. 12r. marg. sup.: A mi criado Bartolome de Quezedo en Burgos.

Contenuto:

1. Seneca, *De vita beata*²² o *De Otio*(1-37v.);
2. Seneca, *Libro I de la providencia de dios* (40-59);
3. Seneca, *Libro II de la providencia de dios* (59v.-80v.);
4. Seneca, *Libro I de la Clemencia* (81-109);
5. Seneca, *Libro II de la Clemencia* (109v.-116v.);
6. Seneca, *Declamaciones* (117-127v.);
7. Seneca, *Copilación* (128-186);
8. Seneca, *Amonestamientos e Doctrinas* (187-197);
9. Seneca, *Libro de las artes liberales* (197v.-127v.);
10. Seneca, *cuatro virtudes* (209v.-214v.)
11. Seneca, *Dichos en el fecho de la cavallería* (214v.-221v.)

1. *De vita beata*

1: del termino *que* desea por ende primeramente es de saber *que* es lo *que* / deseamos

37v. Expl.: por la mayor parte / sobre vjene algunas veces tormonta
[sic]

²² Mancando una carta all'inizio, l'opera inizia incompleta.

2. *Libro I de la providencia de dios*

40 Dedic.: [Q]uan dulce es la sçionçia muy catholico / prinçipe
 42 Prol.: [D]e la proujdença deujnal muchos son los / *que* fablaron
 44 Inc.: Cap° primero / [P]reguntaste me luçilo pues el mundo se
 Rige por la proujdença
 59 Expl.: *que* non avedes verguença de temer lu / enga mente lo *que*
 tan ayna se faze

3. *Libro II de la providencia de dios*

59v. Prol.: [C]omo sobre las porfias temporales *quando* se conti /
 nuan se suelen leuantar
 80v. Expl.: este *que* es omne et parte de la Re publica Et del linage
 humanal

4. *Libro I de la Clemencia*

81 Dedic.: [M]uchas cosas son prinçipe muy esclareçido *que* fazen
 / al Rey
 82v. Prol.: [D]os libros fizo seneca dela clemença amos / jntitulados
 83v. Inc.: [A]corde te de escreujr o nero çessar dela virtud / *que* se
 llama
 109 Expl.: cayda de / tenplos o de fuego muy grande e general

5. *Libro II de la Clemencia*

109v.: [E]n este segundo libro dela clemença aun *que* bre / ue
 paresçe Seneca
 110 Inc.: [U]na palabra *que* me mjembra o nero çessar *que* te / oy
 me apremjo
 116v. Expl.: manera *que* lo tuerto e malo se enderesçe e torne dere-
 cho / **Enel libro quinto delas declamaçiones / La declamaçion quar-**
ta *que* se llama la declamaçion de aquel *que* / [...] *que* llaman del
sepulcro / ofensado. / El caso es este /

6. *Declamaciones*

117 Inc. : [U]na çibdat avia guerra con otra e un cavallero
 127v. Expl.: deuen Resplandesçer por / *que* de todos sean acatados.

7. *Copilación*

128 Inc.: **En el tratado del amor cap° primero / Seneca enla epistola**
/ XIX dize quelos / *que* quieren quitar de sy el amor *que* deuen
 186 Expl.: nin enga / ñan a otro e nin ella es engañada.

8. *Libro de Amonestamientos e Dotrinas*

187 Inc.: [N]on hay cosa tan mortal a los jngenjos hu/ manos como
 la luxuria
 197 Expl.: Nin sea tu abstinencia delas viandas suzia e vil.

9. *Libro de las artes liberales*

197v. Inc.: [D]eseas saber *que* es lo *que* paresçe / delos estudios liberales

209 Expl.: *non* podemos saber *que non* sabemos nada.

10. *Libro de las quatro virtudes*

209v. Inc.: de las espeçies de *quatro virtudes* . por sentençia de muchos sabios son difinidas [...] / @ destas. la primera es prudençia.

214v. Expl.: *pier* / da la graçia de la hamabiljdat humana

11. *Dichos en el fecho de la cavalleria*

214v. Inc.: [T]u me cree los Romanos todas las gentes a / ver vençido

221v. Expl.: capitanes e muchas / vezes ovieron victoria.

[sotto in piccolo:] Non ay cosa mas alta que conosçer se el onbre a si mesmo

Traduttore: D. Alfonso de S. María o de Cartagena.

Bibliografia:

Blüher, pp. 134-141, 597.

BOOST3, n° 2737 cnum 969.

Kristeller, IV, 600.

Morrás, M., "Repertorio de obras, mss. y documentos de Alfonso de Cartagena". *Boletín bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 5, [Cuadernos bibliográficos 5], 1991, pp. 221-223.

Simón Díaz, *Bibliografía*, III, n° 4763.

VARIAS BUS Ms. 2197 Olim: 1225; 2-J-2; VII-H-2; Cuenca 274 (vedi c. 2)

Sec. XV. Scrittura gotica.

Cartaceo, 1+192+1; 308 × 210 mm., specchio: 166 × 103 mm., righe: 21/23.

Iniziali a colori rosso e blu. Glosse al margine.

Legatura marrone. Dorso: decorazioni in oro. "SENECA".

Prov.: ex libris della "Biblioteca del Rey N. Señor".

Nella c. 1 nota in basso con altra scrittura: Hernando de Pulgar en sus varones ilustres. fit/ 22 diçe *que* estas obras las traduxo don Alonso de Sta Maria.

Contenuto:

1. Seneca, *Libro I de la providencia de dios* (1-35);
2. Seneca, *De la constancia del sabio* (35-75);
3. Seneca, *Libro I de la Clemencia* (75-122);
4. Seneca, *Libro II de la Clemencia* (122-133);
5. Seneca, *Declamaciones* (133-148v.);
6. Seneca, *Copilación* (148v.-180);

7. Seneca, *Amonestamientos e Dotrinas* (180v.-191);
 8. Seneca, glosa *De la vida bienaventurada* (191v.-192v. incompleto).

1. *Libro I de la providencia de dios*

1: *ibs* / Este es un libro sa / cado del original de / Seneca glosado
 por el / **señor obispo don pablo sacado e glosa / do por mandado**
del señor Rey don Juan / comjença el rasonamiento del señor obi-
spo /

1 Dedic.: Quant dulce es la ciencia muy / catoljco prinçipe aun
 aquel lo / siente

5 Prol.: @ Introduçion / De la proujdencia diujnal muchos / son los
 que fablaron asi catho / licos commo gentiles

7v. Inc.: Preguntasteme luçilo pues el / mundo se rrige por la
 proujdencia

35 Expl.: pues por *que* / non avedes verguença de temer luenga /
 mente lo que tan ayna se faz. @

2. *De la constancia del sabio* (o *Libro II de la providencia de dios*)

35 Prol.: Commo sobre las porfias tenpo / rales quando se continuan
 se sue / len

36v. Inc.: [P]uedo con razon desir o sereno / que tanta diferençia ay
 entre / los estoycos e los otros que se / llaman sabidores

74v. Expl.: este que es *omne* e parte / dela rrepublica e del lnage
 humanal / aquj se acaba el libro segundo de seneca / de la
 proujdencia de dios a sereno /

3. *Libro I de la Clemencia*

75 Colofón: @ libro primero de Seneca de la clemencia / jntitulado
 al emperador nero /

75 Dedic.: Muchas cosas son prinçipe muy es / claresçido que fazen
 al Rey ser / de los suyos bien qujsto

77v. Prol.: Jntroducion / [D]os libros fizo seneca dela clemen / çia

83v. Inc.: [A]corde te de escreujr o nero çessar dela virtud / *que* se
 llama

122Expl.: de cayda de templos o de fuego muy grand / e general @

4. *Libro II de la Clemencia*

122 Prol.: @ libro segundo de seneca al enperador nero @ / @ Jn-
 troduçion @ / En este segundo libro dela clemençia / aun que breue
 paresçe seneca

123v. Inc.: Una palabra que me mjenbra o nero / çesar que te / oy
 me apremjo mucho

133 Expl.: manera commo lo tuer / to e malo se enderesçe e torne
 derecho / aqui se acaba el segundo libro dela clemen / çia de seneca
 al enperador nero çesar

5. *Declamaciones*

117 Inc.: En este quaderno estan algunas declama / çiones la decla-
maçion quarta que / se falla llamase la declaçion de aquel que con
las armas / [...] / el caso es este / una çibdad avia guerra con otra
148v. Expl.: los benefiçios de / uen Resplandesçer por que de todos
sean acatados.

6. *Copilación*

148v. Inc.: E todos estos capitulos que se siguen fueron sacados dela
copilaçion del / alphabeto do [sic] seneca los escriujo en su original.
/ Seneca en la epistola lxi dize que los que / quieren quitar de si
el amor

180 Expl.: altamente cahe la virtud grandiosa / Aqui se acaban una
breue copilaçion de [...] / en çiertos logares quel / señor rrey man-
do @

7. *Libro de Amonestamientos e Dotrinas*

180v. Inc.: 1º libro de seneca filosofo de amonestamientos / e dotri-
nas sacado de su mismo original / Non hay cosa tan mortal a los
engenhos / humanos como la luxuria

191 Expl.: por la casa mas a la casa por el señor / Aqui se acaba el
libro de senca de amonesta / mjentos e dotrinas

8. glosa *De la vida Bienaventurada*

191v. Inc.: @ esta es una glosa [...] sacada de un libro de seneca
llamado bien aventurança / @ pues este libro se llama de la vida
bien aventurada es de oyr / aqui en fin

192v. Expl.: que en esta vida auer enla contenplaçion es [incompleto]

Traduttore: D. Alfonso de Santa María o de Cartagena.

Bibliografia:

BETA, Manid 3318.

Blüher, p. 134, 597.

Morrás, M., "Repertorio de obras, mss. y documentos de Alfonso de
Cartagena". *Boletín bibliográfico de la Asociación Hispánica de Litera-
tura Medieval*, 5, [Cuadernos bibliográficos 5], 1991, pp. 221-223.

VARIAS BUS Ms. 2683 Olim: 2-H-4; VII-H-2; 928

Sec. XV. Scrittura gotica.

Cartaceo, 3 + 72 + 3; 300 × 210 mm.; specchio: 184 × 118 mm.;
righe: 33/37.

Iniziali rosse con decorazioni blu. Glosse al margine. Numerazione
araba a matita, moderna.

Legatura: marrone su tavola.

Dorso: SENEC DE PROVI [in oro]

Contenuto:

1. Seneca, *Libro I de la providencia de dios* (1-13v.);
2. Seneca, *Libro II de la Povidencia de Dios* (13v. -26v.);
3. Seneca, *Libro de la vida bienaventurada* (26v.-48v.);
4. Seneca, *Libro I de la Clemencia* (48v.-63v.);
5. Seneca, *Libro II de la Clemencia* (63v.-67);
6. Seneca, *Libro de las artes liberales* (67-72v.);

1. *Libro I de la providencia de dios*

1: **Aqui comjença el libro de Seneca que se llama / dela prouidencia de dios el qual fue trasladado de / latin en lenguaie por mandado del muy alto e es / claresçido Rey don Jhoan /.**

1 Dedic.: **Prologo en la / traslacio /** Quant dulce es la sciencia muy ca / tholico prinçipe aun aquel lo sien / te que nunca aprendio

3 Prol.: @ Introduction: **De la prouidencia diuinal muchos son los que fa / blaron asy catho / licos como gentiles**

4 Inc.: Preguntasteme luçillo pues el mundo se rige por / la prouidencia de dios

13v. Expl.: pues por que avedes de temer luenga / mente lo que tan ayna se faze.

2. *Libro II de la providencia de dios*

13v. Prol.: Como sobre las porfias temporales quando se conti / nuan se suelen

14 Inc.: Puedo con Razon dezjr o sereno que tanta differencia / ay entre los estoycos

26v. Expl.: este que es home e parte dela Republica e del linage humanal

3. *De la vida bienaventurada*

27 Dedic.: Si los bienes mundanos prinçipe muy poderoso pu / eden dar bien andança perfecta non se qujen mejor / saber

27v. Prol.: Grant cuydado pusieron los sabios gentiles en catar qual era el mayor bien

28v. Inc.: Todos dessean o galion hermano beujr bien auenturada / mente

48 Expl.: pues en todas las mares por / la mayor parte sobre viene algunas vezes tormenta/

48v.: **Aquj se acaba el libro de seneca que se llama dela ujda / bien auenturada**

4. *Libro I de la Clemencia*

75: **e comiença el libro primero de Seneca / que se llama el primero dela clemencia que se endereça / al emperador nero / Prologo en la traslacion**

75 Dedic.: Muchas cosas son prinçipe muy esclareçido / que fazen

al Rey ser delos suyos bien quisto /

49 Prol.: Dos libros fizo seneca dela clemen çia amos intitutados a nero

50 Inc.: Acorde te de screujr o nero cesar dela virtut que se lla / ma clemençia

63v. Expl.: de cayda de templos o de fuego muy grande /

Aqui se acaba el libro primero dela clemencia

5. *Libro II de la Clemencia*

63v. Prol.: **e comiença el libro segundo a si mesmo dela clemen çia**

64 Inc.: Una palabra me mjenbra o nero çesar que te oy me / apremio mucho ate escreujr dela virtut que llama / mos clemençia

67 Expl.: que lo tuerto e malo se enderesce e torne derecho. /

Aqui se acaba el libro segundo dela clemençia e /

6. *Libro de las artes liberales*

67 Inc.: **e / comiença el libro de Seneca que se llama delas ar / tes liberales. en la translacion deste non se fizo / prologo njn jntroduction /**

Desseas saber qual es lo que me paresçe delos studi / os liberales et para dezirte verdat yo non tengo

72v. Expl.: mas aun dixieron que non podemos saber que non sabemos / nada.

Qui scripsit scribat semper cum domino vivat /

[più in piccolo:] Sancta et immaculata / virginitas [...] / [...] tuo gremio obtulisti / deo gracias

Traduttore: D. Alfonso de Santa María o de Cartagena.

Bibliografia:

BETA, 2683.

Blüher, p. 134, 597.

Morrás, M., "Repertorio de obras, mss y documentos de Alfonso de Cartagena". *Boletín bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 5, [Cuadernos bibliográficos 5], 1991, pp. 221-223.

PROVERBIOS BUS Ms. 1848 Olim: 2-e-3; VII-E-4; 421; Cuenca 168

Tit. lat.: *Proverbia*.

Sec. XV. Scrittura gotica.

Cartaceo, 1 + 157 + 1; 284 × 203 mm.; specchio: 174 × 129 mm.; 28 righe. Iniziali, segni paragrafali e rubriche in rosso. Le carte sono numerate sia al retto che al fino alla 122, dalla 123 la carta è numerata solo al retto, sempre con la stessa mano; numerazione araba ad inchiostro, dell'epoca. Manca una c. tra 24-27 e 2 carte tra 46-51. Rare note al margine.

Legatura: marrone con macchie verdi. Tagli: rossi.

Prov.: ex-libris "Biblioteca del Rey N. Señor"

c.1 con altra scrittura si legge: este libro le tengo inpreso en la ciudad de Çamora sabado a treinta del mes de / Agosto de 1482 / i el Dr. Pero Diaz comento tambien los Proverbios / del Marques de Santillana. comiença. fijo mio mucho amado para / mienses de 2 los tengo de mena. oy a iij de Junio MDCXXXI. [e più in basso:] dela Bibliotheca del Maitr[?] de Cuenca

c. 147v. sotto il proverbio "dan lugar de mal dezir las multiplicadas bodas" c'è una nota: hernan perez de guzman / muger que faz casamiento / non pensando de engendrar / que ley confrente [?] tasar [?] / tal burla sin escamjento

c. 157v.; 159v.; 184; 193; 195. una firma al rovescio [copista?]: Don alonso / deme lo

Dorso: SENECA / PROVERB/. decorazioni in oro

Contenuto: incompleto alla fine

1: Introduçion alos proberuios / de seneca por el doctor pero diaz al muy alto e muy illustre virtuo / sso señor soberano al señor rrey don juan de castilla e de leon./

Muy alto e muy ilustre / rrey e señor . comun dotrina es delos filosofos / quela filosofia se departe

6-22: [tavola dei proverbi]

14 Inc.: @ **Agena cosa es lo que deseando viene.** /

Para entendimjento deste prouerbio es de pero suponer / lo que aristotiles dize en el primero libro de sus eticas / que los bienes se departen en dos maneras

196 Expl.: **abras zelo de dios. e non delos on / bres. Ca zelar a los onbres viçiosa e mala cosa es:/** [...] que la violan. e rronpen en otros @ aunque pares [incompleto]

Traduttore: tradotti e commentati da Pero Díaz de Toledo.

Menéndez y Pelayo, parlando in generale dei *Proverbia* afferma che già dai tempi di Petrarca²³ si sapeva che non erano opera di Seneca ma erano tratti dal *Formula vitae honestae* di San Martín de Braga. Suo è anche il *De Moribus* a cui si riferisce nella dedica il Dr. Pedro Díaz de Toledo, con il nome di *Libro de las costumbres y hechos*. Zarco²⁴, p. 318: "En la Tipografía del P. Méndez se lee la siguiente

²³ Menéndez y Pelayo cita le parole di Petrarca nella Ep. IV, libro II delle *Seniles*: "Senecae libellus, nolenti non dubitem datus est, cui titulus est *De quatuor virtutibus*. [...] nam is quidem liber Martini cuiusdam est episcopi, ad Myronem quemdam regem, ab authore suo inscriptus 'Formula vitae honestae', quae omnia, non libenter errantibus [...]"

²⁴ ZARCO CUEVAS, Julián, *Catálogo de manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, 3 voll., Madrid, Imprenta Helénica, 1926-1929.

nota de Floranes acerca de este libro: *Contra la vulgaridad de llamar Proverbios de Séneca los 363 de esta colección glosada por el Dr. Pedro Díaz de Toledo, de orden del rey don Juan II, a quien la dedica ...*, se ha de advertir que no son de Séneca, sino de Martín Bracarense, sacados, por qualquiera que haya sido el colector, de su *Formula vitae honestae o Differentiae quatuor virtutum...*"

Bibliografía:

BETA, cnum 2516.

Blüher, p. 598.

BOOST3, n. 2741.

Marcos Rodríguez, Florencio, "Los manuscritos pretridentinos hispanos de ciencia sagradas en la Biblioteca Universitaria de Salamanca", *RHCEE*, 2 (1971), p. 379.

Kristeller, IV, p. 600.

ABSTRACT

The research consists in the study and catalogation of the XIV-XV century's manuscripts that contain translations from Latin and Italian to Castilian that are now in the Biblioteca Universitaria in Salamanca. This research is a part of a bigger project, begun with a doctorate's thesis in which about 300 manuscripts content in the Madrid Libraries and in that of El Escorial Monastery have been catalogued.

KEY WORDS

Castilian translations in the XIV-XV centuries. Manuscripts. Biblioteca Universitaria in Salamanca.

Pia Masiero Marcolin

THE THREEFOLD DESTINY,
HAWTHORNE'S 'MISTY ROMANCE':
AN ANALYSIS IN (GENERIC) PERSPECTIVE

Il romanzo, non appena affermatosi come genere autonomo, rivela chiare tendenze egemoniche e aspira a inglobare in qualche modo gli altri generi, diventando più che genere guida, genere totale.

CESARE SEGRE

And just as the relationship between promise and unfulfillment eventually develops towards some form of identity, such as the one single point of original fall or rise, or simply of misplaced hopes, so the achievement of allegory lies in the capacity to sustain complexity by making successful changes. American allegory, therefore, is a mode of thought in which transformation takes place.

OLAF HANSEN

The whole point of allegory is that it does not need to be read exegetically: it often has a literal level that makes good enough sense all by itself. But somehow this literal surface suggests a peculiar doubleness of intention. and while it can, as it were get along without interpretation, it becomes much richer and more interesting if given interpretation.

ANGUS FLETCHER

[Allegory] cannot be other than spoken consciously.

SAMUEL TAYLOR COLERIDGE

Dealing with the question of genres in literature is a hard task for a critic. Punning on the meaning of the term, we might say that generic considerations run the risk to be a generic mapping out of literary productions somewhat abstracted and isolated from their essential co-ordinates of time and space.

In his contribution to *Interpretation: Medieval and Modern*, Ansgar Kelly makes an interesting distinction concerning generic interpretation. He writes:

In this paper I wish to extend my approach [...] to genres in general. I am restricting myself to two kinds of situations: to cases of authorial awareness of genres in composing their own works. I call this the interpretation *of* genres; and to cases where writers apply generic categories to already existing works – this is interpretation *by* genres.

Some lines on Kelly reinforces the distinction:

For a work to qualify as an interpretation of a genre in the sense that I am using it here, it is not enough for its author to call it by a generic name; he must be consciously using it in a generic sense¹.

Kelly's clear distinction provides us with a useful starting point to approach Nathaniel Hawthorne's work from a generic perspective. In fact Hawthorne belongs to the category of those writers who have an "awareness of genres in composing their own works". Hawthorne's awareness of genres goes beyond an easy and superficial generic labelling well into the perception and recognition of generic dilemmas. Hawthorne's interest in the distinction between novel and romance is well known and much written upon. Many of his most famous prefaces hinge upon this generic distinction which may be considered a sort of underlying and founding element in his whole production. In all of these theoretic frames the romance seems to prevail as Hawthorne's most cherished genre, that is a genre which allows the writer a special "latitude". The generic power of representation is at stake here.

Tentatively I would suggest that Chaucer and Hawthorne in their literary experimentation lived a parallel and yet reversed difficulty concerning the boundaries of the romance mode. In spite of their macroscopic differences, their interest in the dynamics of the romance mode stems back from the question of the relationship between reality and its fictional representation-representability.

In *The Canterbury Tales* Chaucer challenged the genre romance directly in two tales: "Sir Thopas" and "The Squire's Tale". As the former is told by Chaucer's own fictional self and the latter by a character, the squire, who is recognisable as the most explicit embodiment of the writer's alter ego, I think we can consider these two tales as a clear voicing of Chaucer's view on the romance mode.

"Sir Thopas" sounds as a veritable parody of the romance

¹ KELLY 111.

mode. Whereas on the one hand Chaucer seems to adhere to the dictates of the mode employing typically romantic elements, namely, the quest and a chivalric scenario, on the other hand, he inserts realistic and ironic details which do not fit into the romantic construction. These details create a sort of transversal undercurrent which undermines the mode from within.

In "The Squire's Tale" Chaucer introduces a much more subtle commentary on the romance and addresses the problem of the genre romance as a usable literary form directly. As "Sir Thopas", "The Squire's Tale" is, structurally speaking, a typical interlaced romance based on the constitutive elements of this mode. Yet, the undermining of the genre is not due to an ironic and parodic tone, as in "Sir Thopas", but to an experimental (and disruptive) handling of the element of the "marvellous". Chaucer does not treat it as an untouchable and unexplainable given but as an empirically verifiable scientific product.

Chaucer's need to introduce the possibility of a rational approach to the "marvellous", which has to be considered a crucial element of romantic constructions, short-circuits the romance mode. In Chaucer's view thus this mode frustrated the writer's need of representation of reality insofar as it did not allow him to represent all the subjects he considered worthy of representation. The traditional boundaries of the romance mode dwarfed the writer's power of representation of a changing reality which could not be read through the interpretational grid of the typical romance categories any longer.

Almost five centuries later, Hawthorne's literary world offered to the prose writer aware of generic distinctions an interesting perspective – two genres, the novel and the romance, different as to their representational powers and constitutive elements. Hawthorne's dilemma as it is stated in his prefaces echoes Chaucer's reflections on the appropriate representation of reality. Hawthorne in fact asks himself which of the two is the best form to represent the subjects worthy to be written upon. The discussion concerning the subjects 'worthy' of literary treatment would lead us too far into the question of the materials at the American writers's disposal². It should be enough for the moment to highlight the fact that Hawthorne

² For a clear treatment of the problem concerning either the density or sparseness of "American" materials, see PEROSA 14-17.

considered of the utmost importance to be able to represent not only the reality dependent upon verifiable data but even that "supernatural" reality which defies the categories of verifiability.

Both Chaucer's and Hawthorne's formal and generic choices, though crucially divergent, stem from the same need of representing the largest (and deepest) range of life possible.

In this paper I would like to reflect on Hawthorne's debts to the tradition of romance starting from one of his earlier tales, "The Threefold Destiny" published in 1838. I would argue that this sketch which has not received much critical attention is not a mere *divertissement* as the narrator himself seems to suggest at the very beginning of the tale. I think this sketch contains an interesting early version of Hawthorne's reflections on the romance mode and on the role of the writer of romances. In fact I would argue that this "legendary" sketch which seems apparently to be reducible to an allegory of straightforward equivalences of the kind $x = y$ hides under this allegorical surface important clues to the understanding of Hawthorne's "romanticism" and of his reinterpretation in American terms of this tradition. By means of a close reading of the sketch I will thus try "to dig" in search of the romantic treasure of the text.

The tale proper begins "in the twilight of a summer eve" when Ralph Cranfield, the hero of the tale, treads the streets of his native village, unrecognized, after a ten years' absence. We are told that Ralph Cranfield had left his village in romantic quest of his high destiny, which he "from his youth upward had felt himself marked out for". The Ralph Cranfield we see returning home is a disillusioned and weary man whose roaming in the world has been fruitless in the expected gifts, who trusts to "regain somewhat of the elasticity of youth in the spot where his threefold fate had been foreshown him" (600). The three marvellous events of his life – the discovery of "the maid, the treasure and the venerable sage, with his gift of extended empire"(600)³ – have apparently not been disclosed to him through the three respective and unmistakable signs – a jewel in the shape of a heart on the maid's bosom, "a hand

³ All quotations from "The Threefold Destiny" are from the complete edition of Hawthorne's tales edited by Literary Classics, New York, 1982. Further page references are given in parentheses in the text.

with the fore-finger pointing downward and beneath it the Latin word EFFODE and three venerable men claiming audience of him" (599).

At first sight "The Threefold Destiny" hinges upon a typically romantic theme – the quest. The hero leaves his family and land behind and sets forth for a voyage around the world which is expected to advance him in social status, in the knowledge of the world and of himself. This voyage has two dimensions – the horizontal/geographical and the vertical/spiritual which proceed hand in hand, the one the figure of the other. The voyage-quest thus marks a sort of rite of passage which ushers the hero into knighthood or (in more modern periods) into manhood. The adventures this voyage-quest entails mark the widening and deepening of the hero's consciousness and constitute a proof of his destiny⁴. Yet if we consider in more details the constitutive elements of the theme of the quest we realize that Ralph Cransfield's one cannot be explained away easily.

In his seminal book *Anatomy of Criticism* Northrop Frye writes in the section on romance:

As soon as romance achieves a literary form, it tends to limit itself to a sequence of minor adventures leading up to a major or climateric adventure, usually announced from the beginning, the completion of which rounds off the story. We may call this major adventure, the element that gives literary form to the romance, the quest.

Then he sums up: "*Agon* or conflict is the basis of archetypal theme of romance, the radical of romance being a sequence of marvellous adventures"⁵.

I think there are some major differences worth investigating.

"The Threefold Destiny" is certainly built as to lead to a climax. The climateric moment is expected from the beginning to be the unraveling of the mystery concerning the three signs which are presented as the access keys to the treasures Ralph Cranfield sees inscribed in his fate. Both the protagonist's and the reader's expectations (and consequent quests) are directed toward this disclosure. Yet the reader realizes immediately that the climateric moment is not, using Frye's term, "a major adventure", as the moment of the voyage-quest proper is strictly

⁴ HONIG 82.

⁵ FRYE 187, 192.

speaking closed with Ralph's return and pertains the unnarrated space preceding the tale. To be more precise we would say that the end of the voyage does not coincide with the end of the quest.

The adventurous element is just hinted at, at the beginning of the tale when Ralph appears on the streets of his village and on the stage of the tale:

The staff, on which this traveller leaned, had been his companion from the spot where it grew, in the jungles of Hindostan; the hat, that overshadowed his sombre brow, had shielded him from the suns of Spain; but his cheek had been blackened by the red-hot wind of an Arabian desert, and had felt the frozen breath of an Arctic region. Long sojourning amid wild and dangerous men, he still wore beneath his vest the ataghan which he had struck into the throat of a Turkish robber. (598)

With this description of Ralph Cransfield's apparel the narrator takes heed to create for the reader what we may aptly call a hero's necessary *curriculum adventurae*. It seems as if the narrator wants to pay homage to the legendary voyages of romantic heroes: this geographical catalogue is to be considered a veritable romantic catalogue insofar as it contains an almost mythical geography undetermined and indeterminable because of the persistent usage on the narrator's part of generic plurals (the jungles of Hindostan, the suns of Spain) and indeterminate articles (an Arabian desert, an Arctic region). It generically touches the extremes of the earth and in thus doing it suggests elliptically a myriad of minor adventures. I think it is furthermore worth noting that the only carelessly inserted crude detail, Ralph's killing a Turkish robber striking an ataghan into his throat, is the only episode which can be considered as belonging to the category of *the agon*. This legendary catalogue does not dispel the mist on Ralph's adventures but subtly thickens it: the ellipsis is definitely the figure which dominates the protagonist's ten years' world-wandering. All we know about these so called minor adventures is that they have changed Ralph's New England characteristics giving him an outlandish aspect.

The adventurous side of the quest is thus done away with quickly by the narrator and never referred to again. It strikes the romance reader for its absence from the text. We, as readers, are treated by the narrator as Ralph treats his mother; we share the same fate: both Ralph and the narrator scarcely hear

and vaguely answer our thousand questions about travels and adventures⁶.

There had been few changes in the village; for it was not one of those thriving places where a year's prosperity makes more than the havoc of a century's decay. [...] Few seemed to be the changes here"

As contrasted to the variety of the legendary places and to Ralph's own changed aspect, the insistence on the unchanged aspect of the village stresses the passage from unknown to recognized geography. Ralph lives this passage as figure of his unsuccessful quest. "He had come back," the narrator explains, "*but only for a time*, to lay aside the pilgrim's staff" (600, my emphasis). At this point in Ralph's expectations his quest cannot exist disjoined from the voyage, the disclosure of the mystery cannot find a fertile soil in the realm of the known; in Ralph's romantic mind the "three marvellous events" ask for a marvellous setting to be shown to him. The return marks thus for Ralph a moment's rest in view of diving again in search of his three fated pearls. The protagonist considers his quest suspended in the moment he enters his native village. He is thus completely unequipped for what is going to happen to him. The equipment for the quest, symbolically represented by the pilgrim's staff, is laid aside for the moment.

The initiation Ralph has to go through requires an apparently different space and time: the precincts within the narrow boundaries of the New England village and three days' time. Both on the spatial and temporal levels there is a sort of condensation which shifts the focus of Ralph's quest from a horizontal/geographical dimension agonistically oriented to a vertical/spiritual dimension cognitively oriented. From this moment on Ralph's quest will not be directed toward *the discovery* of the three signs but toward *the interpretation* of the different signs he will be confronted with.

Ralph's unpreparedness for this symbolic voyage based on an interpretative quest is immediately evident when he is confronted with a familiar but curiously changed object:

⁶ The exact quote is: "Ralph Cranfield sat all day in the cottage, scarcely hearing and vaguely answering his mother's thousand questions about his travels and adventures" (604). This is, by the way, the only time the word adventure is used in the text.

He made friends again with his childhood's friend, the old tree against which he leaned; and glancing his eye adown its trunk, beheld something that excited a melancholy smile. It was a half-obliterated inscription – the Latin word *EFFODE* – which he remembered to have carved himself in the bark of the tree. [...]. It might be accounted a rather singular coincidence, that the bark, just above the inscription, had put forth an excrescence, shaped not unlike a hand, with the forefinger pointing obliquely at the word of fate. Such at least was its appearance in the dusky light. 'Now a credulous man' said Ralph Cranfield carelessly to himself, 'might suppose that the treasure which I have sought round the world, lies buried, after all, at the very door of my mother's dwelling. That would be a jest indeed!' More he thought not about the matter [...].

Ralph's comment paired with the melancholy smile which accompanies his remembering an adolescent gesture of his are evidence of Ralph's ironizing on the possibility of a romantic local quest, of an unravelling independent from a search around the world. And yet, the third voice narrator's description of the excrescence on the bark, on the one hand insinuates the possibility of the coexistence of the marvellous within the precincts belonging to familiar objects and, on the other, introduces another important aspect concerning the interpretation of reality, namely, the problem of the possibility of an objective and verifiable vision. The narrator seems in fact to consider the possibility that the dusky light be the cause of the singular appearance "not unlike a hand" of the excrescence. The double negative here used suggests furthermore that the observing eye can shape its own forms and interpret them according to an inward (and thus subjective) and not and outward (and objective) modeling.

As Sacvan Bercovitch explains: "to have choice (in Hawthorne's fiction) is to keep open the prospects for interpretation on the grounds that reality never means either one thing or another, but rather is meaning fragmented by plural points of view"⁷. The uncertainty on the actual appearance of the excrescence ushers us in the realm of ambiguity: the presentation of possible interpretations of an object or event in which the discriminating factor is not the unchanged object but the observing (which thus becomes shaping) eye⁸. As it is Ralph's

⁷ BERCOVITCH 210.

⁸ The most famous example is probably the interpretation of the two letters "a" – the first on Hester's dress, the second in the sky – in *The*

voice which comments out loud the appearance of the bark and not the narrator's, we must infer that Ralph's eye is at stake here. I think it better leaving aside for the moment any further consideration on Ralph's vision and defer it after the analysis of Ralph's first night.

The first night the protagonist spends beneath his mother's roof, "in the well-remembered chamber – on the pillow where his infancy had slumbered" (602), that is, in the very heart of the precincts of known and familiar objects, turns out to be, in stark contrast with the familiarity of the environment, "wilder than ever in an Arab tent, or when he had reposed his head in the ghastly shades of a haunted forest" (602)⁹. This night which begins the last three days of Ralph Cranfield's fated wandering and wondering swarms with "the crowd of [Ralph's] early visions" strengthening in his mind the images of the three premonitory signs. The incredulous Ralph who had just a few hours before commented ironically on the possibility of interpreting the bark excrescence as one of the three signs begins to give way to a more uncertain man who doubts of his firm belief in the clear distinctions between the romantic realm of the quest indissolubly linked to the voyage and the familiar realm of known objects associated to the quietness of a rest.

It is interesting to note how many times from this visionary night on the term "familiar" is used in association with terms pertaining to the semantic field of the marvellous. Just two telling examples: the first comment after the restless night is: "the same *phantoms* [...] still flitted about the cottage, and mingled among the crowd of *familiar faces*" (602, my emphasis). After the visit of the three village dignitaries who seem to fit perfectly into the messengers of the second of the expected signs – three venerable men and the brandishing of a staff in the air on the chief's part – the narrator comments:

Scarlet Letter in which Hawthorne masters the possible interpretations of these two signs brilliantly.

⁹ This is not the only comparison of this kind. There is another one which goes in the same apparently paradoxical direction. It is worth noting that it is once more introduced by a remark on the unchangedness of familiar objects: "Every crook in the pathway was remembered. Even the more transitory characteristics of the scene were the same as in bygone days. A company of cows were grazing on the grassy road-side, and refreshed him with their fragrant breath. 'It is *sweeter than the perfume which was wafted to our ship from the Spice Islands*'". (605, my emphasis).

To Cranfield's fancy their images were still present, and became more and more invested with *the dim awfulness of figures which had first appeared to him in a dream*, and afterwards had shown themselves in his waking moments, assuming *homely aspects among familiar things*. (604 [my emphasis]).

Ralph's sleep and wakefulness become progressively alike. Fancy images and familiar things possess the same homely aspect for Ralph's perceiving eye. The concept of homeliness acquires thus a new significance in Ralph's life; its scope is in fact widened as to incorporate the things of the imagination, that is, the things of dream-land and generically speaking of fairyland. The key to this process of progressive redefinition of the two categories which we may call, using Freud's terminology, of the *heimlich* (homely) and of the *unheimlich* (unhomely)¹⁰ is clearly the protagonist's fancy.

Il nascosto è l'altra faccia di una presenza. Il potere dell'assenza ci riconduce al potere che detengono certi oggetti reali, i quali designano dietro di loro, uno spazio magico, sono l'indizio di qualcosa che non sono. [...] Questo strano potere dipende in un certo senso, da una insufficienza da parte dell'oggetto: in luogo di trattenerci, esso si lascia superare in una prospettiva immaginaria e in una dimensione oscura. Ma gli oggetti non possono apparire insufficienti se non in risposta a un'esigenza del nostro sguardo, il quale, risvegliato al desiderio di una presenza allusiva, e non trovando nella cosa visibile l'impiego di tutte le sue energie, va oltre e si perde in uno spazio nullo, verso un aldilà senza ritorno¹¹.

These comments are part of the introductory remarks of Starobinski's *L'occhio vivente* in which the author analyses the fantastic in literature. Starobinski's analysis stems from a conception of the fantastic as standing at the crossroads between two distinct and yet interdependent elements that allow the passage from the real and verifiable object to the beyond: the eye and imagination. These concepts provide an illuminating interpretational grid for the analysis of the dynamics of Ralph Cranfield's romantic character.

From the very beginning of the tale the reader is reiterately told that if Ralph was "marked out for a high destiny" he was marked out for possessing a fervid imagination as well. In the

¹⁰ For a discussion of these two Freudian concepts in literature see RELLA (a cura di), *La critica freudiana*, Milano 1977.

¹¹ STAROBINSKI 6.

first of a series of five catalogues¹² containing a list of typically romantic situations or objects, the narrator suggests that one of the possible explanations for Ralph's imbibing this idea of a high destiny may be "his brooding fancy" – the other alternatives being a revelation by witchcraft and a dream of prophecy. Just a few lines later we read that "perhaps the one [of the three fatalities] on which *his youthful imagination* had dwelt most fondly, was the discovery of the maid" (599, my emphasis). Again it is "in the flush of his *imaginative youth*" (600, my emphasis) that Ralph sets forth for his fated quest. The catalogues that I just referred to have thus a double motivation. From a narratorial point of view, they represent a homage paid to the typical *topoi* of romantic narratives: by means of quick lists the narrator both acknowledges and takes possession of this romantic lore which thus becomes a legendary background to Ralph's quest even when it will turn out to be a local quest. These lists, furthermore, strengthen the presentation of Ralph as a romantic hero: he may not know which of the possibilities these catalogues foreshadow will be the actual one, but he certainly knows *the existence* of these different alternatives. The young Ralph seems thus to be already well versed in romantic knowledge.

In following Starobinski's suggestions we are confronted with the problem of the place occupied by real objects in Ralph Cranfield's situation. The kind of objects the Russian critic refers to contain an intrinsic power to entice the viewer away from their superficial appearance and to instill in him the need to go beyond them in their "magic space". The example Star-

¹² The presentation of each single sign is amplified by a catalogue. The first sign – the woman wearing on her bosom a jewel in the shape of a heart – is thus commented: "whether of pearl, or ruby, or emerald, or carbuncle, or a changeful opal, or perhaps a priceless diamond, Ralph Cranfield little cared, so long as it was a Heart of one peculiar shape". The second sign – the hand pointing downward – is thus expanded: "whether carved of marble, or hewn in gigantic dimensions on the side of a rocky precipice, or perhaps a hand of flame in empty air, he could not tell". The treasure may consist of gold in coins or ingots, of precious stones or of something else. The third sign concerning his future glory may indicate a future as "a king, and founder of an hereditary throne, or the victorious leader of a people contending for their freedom, or the apostle of a purified and regenerated faith" (600). I suggest considering these catalogues as a sign of Hawthorne's generic awareness. They in fact encompass the possible alternatives typical of the romantic lore.

obinski provides is Poppea's veil (considering Hawthorne's production we may think of the minister's black veil) the obvious desire it kindles to lift it and the consequent work of the imagination. The work of Ralph's imagination does not seem triggered by special real objects.

If we picture Starobinski's model as a rectangle in which the basis is represented by the suggestiveness of these special objects and the height by the power of the eye, Ralph's situation should be represented by a rectangle with a minimized basis – the objects – and a maximized height – the eye. This geometrical metaphor should suggest a sort of inversely proportional relationship: the more the object possesses the intrinsic power of suggestiveness Starobinski refers to, the less there is the need for a desirous eye and vice versa. The interplay between these two variant factors create the space of the imagined beyond metaphorically represented by the invariant area of the rectangle.

I thus suggest considering Ralph's case the latter of the two possibilities. In contrast with the absence of these objects, the narrator's insistence on details pertaining to the protagonist's eyes and his way of looking is evident.

After the first night Ralph is bid welcome ("for his mother's sake"!) by some neighbours. This is how they find him: "a tall, dark stately man, of foreign aspect, courteous in demeanor and mild speech, yet with *an abstracted eye*, which seemed often to *snatch a glance at the invisible*". Later on during the interview of the three dignitaries "Cranfield *gazed fixedly* at the speaker, as if *he beheld something mysterious and unearthly* in his pompous little figure" (602 and 603, my emphasis).

The protagonist's fixed gaze abstracts him from the surface of things and allows him to cross the threshold of the visible world and snatch "a glance to the invisible". This gaze does not only allow this crossing but seems to be able to transform the visual input data into something confused: "his mind [read 'his mind's eye'] dwelt upon the features of the Squire, till they grew confused with those of the visionary sage, and one appeared but the shadow of the other" (604).

The joined work of the imagination and the eye has the power to discard the distinction between real and imagined worlds or at least to blur their boundaries. If the true figure and the imagined figure are one the shadow of the other, that is, they are one the reflection, the doubling, of the other, we

may go as far as to say that either the two worlds have the same status of reality or they have the same status of unreality¹³.

The consequence of Ralph's mode of vision is the undermining of categories which were presented as distinguished at the beginning of the tale, namely, sleep and wakefulness, familiar and mythical objects, visible and invisible worlds. The quest is definitely disjoined from the voyage and the fertile soil for a romantic adventure becomes identified with Ralph's mental and visionary world. As we have already suggested it has not always been so in the protagonist's life.

The insufficiency in the objects Starobinski speaks of can certainly be considered Ralph's initial problem and main propeller. Ralph seems in fact to start his quest out of a need that cannot apparently be met among the familiar objects of his native village: it is the eye of his imagination which has created his own special objects – the signs – and thus has awakened a desire for a fated presence.

Ralph's youthful restlessness lied exactly in his inability to find in the objects at his disposal the absorption of all his imaginative energies. His eye was possibly too absorbed in the contemplation of the signs of his own creation to be able to recognize in what was around him the objects corresponding to the invisible signs of his mind. His desire was directed toward a beyond that had to be found in an "elsewhere", that is, a romantic elsewhere. Ralph's going beyond – his ten years' wandering – has thus been a losing himself in an empty (or inexistent) romantic space. The realm of "the misty romance" is thus nothing more and nothing less than Ralph's mental world. It is everywhere and not elsewhere. Here we are figuratively confronted with the core of the romance mode.

At this point I think it worth taking a step back to the introductory remarks that constitute the incipit of the sketch. As Hawthorne himself indicates, prefaces and introductions are the means by which "he [the author] as seen fit to pave the

¹³ At this point I think it worth stressing a comment on the narrator's part which points to a possible disruptive interpretation of Ralph's ten years' wandering: "Yet, summing up all the mischief that ten years had wrought, it seemed scarcely more than if Ralph Cranfield had gone forth that very morning, and dreamed a day-dream till the twilight, and then turned back again. (600-601).

reader's way into the interior edifice of the book" ¹⁴.

I have sometimes produced a singular and not unpleasing effect, so far as my own mind was concerned, by imagining a train of incidents in which the spirit and mechanism of the faery legend should be combined with the characters and manners of familiar life. In the little tale that follows, a subdued tinge of the wild and the wonderful is thrown over a sketch of New-England personages and scenery, yet, it is hoped, without entirely obliterating the sober hues of nature. Rather than a story of events claiming to be real, it may be considered as an allegory, such as the writers of the last century would have expressed in the shape of an eastern tale, but to which I have endeavored to give a more life-like warmth than could be infused into those fanciful productions. (598)

These introductory remarks ¹⁵ together with the final paragraph constitute the frame of the tale. "The Threefold Destiny" belongs to the category of the tales framed externally, that is, it possesses an explicit formal frame that contains the narrative proper. The frame of "The Threefold Destiny" has a conventional form: an opening commentary by a narrator about a story which will constitute the following narrative, and an 'afterword' usually containing the narrator's concluding remarks. The frame is not, however, a simple formal introductory device. It is literally a framing "context (more narrowly, a script or paradigm) for perceptions and expectations. [...] [In a frame] different cultural expectations and generic expectations coexist" ¹⁶. What kind of cultural and especially generic horizon does the frame of "The Threefold Destiny" create? Let's try to analyze it in details.

The first person narrator, an unnamed 'I' who sounds more or less like what we conceive the author to be ¹⁷, tells us a tale

¹⁴ From the Preface to *The Snow Image*, in *Nathaniel Hawthorne's Tales*, Norton & Co., New York and London, 1987, 292.

¹⁵ These remarks sound very Hawthornian. I think it worth quoting part of the preface to *Twice-Told Tales* to stress how "The Threefold Destiny" addresses central issues of Hawthorne's poetics: "[The tales] have the pale tint of flowers that blossom in too retired a shade – the coolness of a meditative habit, which diffuses itself through the feeling and observation of every sketch. Instead of passion, there is sentiment; and even in what purport to be pictures of *actual life*, we have *allegory*, not always so *warmly dressed* in its habiliments of flesh and blood, as to be taken into the reader's mind without shiver" (from the Norton Edition of Nathaniel Hawthorne's *Tales*, 290, [my emphasis]).

¹⁶ THOMPSON 38.

¹⁷ For brevity's sake I have been using (and I will use) in this paper the term narrator instead of the more precise author-narrator. This is obviously

which precedes the tale proper concerning the creative elements which have inspired the writing of the sketch. His main interest seems to pertain generic distinctions. A Hawthorne reader knows very well that he cannot underestimate the intimate relationship between his authorial voice that is hidden under the narratorial one and the structures of narrative. Besides being a paving of the reader's way, a guiding his steps into the interior of the narrative providing him with interpretational coordinates, the contents of the frame work as a sort of resonance box for what follows.

The generic awareness the narrator demonstrates in these first remarks concerns the typically Hawthornian distinction between novel and romance. The enjoyment the narrator confesses to have felt in imagining "the train of incidents" "The Threefold Destiny" is structured upon seems to be amenable to the generic status of the text. "The Threefold Destiny" in fact, is generically speaking a combination of modes.

The terminology the narrator uses is a good indication of this combined strategy. Following the distinction Edgar Allan Poe makes in his reviews of Hawthorne's *Twice-Told Tales* and *Mosses from an Old Manse*, on the one hand we are confronted with a *sketch* which clearly belongs to the larger category of the novelistic genre aiming "at a very minute fidelity, not merely to the possible, but to the probable and ordinary course of man's experience" (see "New England personages and scenery"). On the other, there is a *tale* belonging to the romantic mode in which the truth can be presented "under circumstances, to a great extent, of the writer's own choosing or creation" and which there can be a "very moderate use of the privileges [...] to mingle the Marvellous rather as a slight, delicate, and evanescent flavor"¹⁸ (see "a train of incidents" in the "spirit and mechanism of the faery legend").

It is interesting to note the result of the interplay of these two terms: the combined usage of sketch and tale seems, in fact, to give birth to a tale. Schematizing we may tentatively

not true for all narrators but it is a quite pertinent generalization in Hawthorne's case. For a detailed and illuminating discussion of this and other concepts related to this issue, see THOMPSON, "Introduction", in *The Art of Authorial Presence*. Thompson's book constitutes the starting point of my analysis of the frame of "The Threefold Destiny".

¹⁸ All the quotes in this paragraph are from the "Preface" to HAWTHORNE, *The House of the Seven Gables*.

say tale + sketch = tale. Following a somewhat tortuous route we have reached the core of the generic discourse as Hawthorne conceives it.

Since the beginning of Hawthorne's reflecting on generic instances ("The Threefold Destiny" dates back to 1838), the romance turns out to be using Cesare Segre's terminology "un genere totale". According to Hawthorne's view, in fact, the romance is the most resilient genre in a writer's hands insofar as it enables him not only to incorporate the traditional strictly romantic instances pertaining to the supernatural world but it is anchored on to the reality of the visible and historically determined world. All this shows that Hawthorne apparently does not revolutionize the romantic genre but conforms to its secular dictates, which he demonstrates to know very well.

"Rather than a story of events claiming to be real", says the narrator, "it may be considered as an allegory". Allegory, which may be considered as a fundamental process of encoding our speech, is certainly one of the constitutive elements of the romance mode. Putting forward this further remark on what will follow, the narrator "causes the reader to anticipate a fairy tale mode, in which a moral is by convention in order"¹⁹. And a moral is what the reader is offered as a close of the romantic sketch.

Would all, who cherish such wild wishes, but look around them, they would oftenest find their sphere of duty, of prosperity, and happiness, within those precincts, and in that station where Providence itself has cast their lot. Happy they who read the riddle without a weary world-search, or a lifetime spent in vain! (606)

This moral, which constitutes the "utile", as contrasted to the "dulce" represented by the creation of a "not displeasing effect", seems to present the interpretative key to the allegory which pervades the whole tale. The correspondences are clarified and the narrator takes a step forward unveiling the didactical aim of the tale. Ralph Cranfield's destiny and the three signs leading to its revelation become very tellingly the Providential plan on each man's life concerning the three spheres of duty, prosperity and happiness. The generalization that closes the final paragraph stresses the didactical intent of the whole allegorical construction.

Yet if we should listen to Hawthorne's own words on these

¹⁹ THOMPSON 66.

moral teachings we would be not as sure of the true essence of the tale. He warns the readers in the preface to *The House of the Seven Gables*: "when romances do really teach anything, or produce any effective operation, it is usually through a far more subtle process than the ostensible one"²⁰.

The form of the narrative on the superficial level does not seem to defeat generic expectations structured as it is with an explicit frame which in its first half – the incipit – suggests an allegorical reading of the tale and in its second half – the explicit – provides it and provides furthermore the reader with the conventional expected moral. This is the literal superficial level that using Angus Fletcher's words "make good enough sense all by itself"²¹. Yet even if the story invites and accompanies the reader in an allegorically structured set of correspondences, the narrative as a whole subtly resists this reading undermining its straightforwardness.

Looking more closely at the interplay between the tale proper and the closing narratorial remarks we notice that Ralph Cranfield, we had left apparently newly equipped for the interpretative quest, in spite of his new understanding of the dynamics of his romantic quest, seems to be shut out both from the actual interpretation of the riddle and from the complete unraveling of the signs.

The threefold acts of interpretations corresponding to the unveiling of the threefold correspondence of visionary signs and existing objects take on progressively the features of a veritable decoding of romantic and allegorical symbols. This decoding, as the climatic moment of the whole sketch makes clear, is an act of interpretation Ralph lives only vicariously. "Faith! Faith! [...] *you* have interpreted my wild and weary dream!" (606, my emphasis), cries Ralph Cranfield eventually unburdened of the weight of the enigma.

Yet "the reading of the riddle", in spite of this sense of liberation is still incomplete. "The Threefold Destiny" seems in fact to fall in the category G.R. Thompson calls "negative apocalypse or negative epiphany". Thompson writes:

In works like "Young Goodman Brown" and "Alice Doane's Ap-

²⁰ "Whenever art uses exaggerated effects of affirmation, such effects serve a strategic purpose and do not constitute a theme in themselves. Their function is, in fact, to negate what they are apparently affirming". Iser 11.

²¹ FLETCHER 7.

peal”, a prophetic revelation seems to constitute the narrative climax, if not also the denouement, but the vision is deliberately qualified, undercut, or incomplete. Sometimes Hawthorne creates a series of revelations, each one seemingly the ultimate unveiling of the truth, but each turning out to be only a kind of permanently penultimate apocalypse: the promised final meaning is always deferred²².

Literally speaking the reading of the third part of the riddle, namely, the treasure, remains out of the tale proper. This disclosure is, in fact, offered to the reader through the narrator's voice who, in the frame, nicely sums up the threefold destiny unveiling the allegorical correspondences. Out Of Ralph Cranfield's fictitious scope, the revelation is as in *The Scarlet Letter*²³, not ultimate but “penultimate”, or using a Hawthornian term, “twice-told”.

I suggest considering this interplay between the narrator's and the protagonist's respective scopes a subtle undermining of the possibility of finding easy-made allegorical correspondences. The allegory here implied seems to be of a subtler kind, suggestive of the generic problems the writer of romances has to face.

“The Threefold Destiny” seems thus to be a veritable analysis in generic perspective both thematically and structurally. From a thematical point of view the way to achieve a complete self-consciousness as a writer of romances seems to be crucially at stake. Ralph Cranfield's quest triggered by the necessity to discover his high romantic destiny and marked by a progressive development from unknown to known geography, from outer to inner space conjugated in terms of an interplay between real objects, on the one hand, and the eye and imagination on the other, can be viewed as figure of Hawthorne's own search for a fertile soil as a writer of romances.

“The Threefold Destiny” in telling the story of Ralph Cranfield's romantic interpretative quest tells the story of the perils of a generic quest romantically oriented – Hawthorne's.

[The Author's] pleasant pathway among realities seems to proceed out of the Dream-Land of his youth, and to be bordered with just enough of its shadowy foliage to shelter him from the heat of the day²⁴.

²² THOMPSON 14.

²³ The chapter entitled “Revelation” is, in fact, not the ultimate but the penultimate one of the romance.

²⁴ From the Preface to the 1851 Edition of *Twice-Told Tales*, in *Nathaniel Hawthorne's Tales*, Norton & C., New York and London, 1987, 291.

Ralph Cranfield's parable mirrors Hawthorne's: the boundaries of the romantic quest (and mode) have to be physically narrowed down to the precincts of familiar objects and generically enlarged as to embrace the writer's mental and visionary world.

I thus suggest reading two crucial (and already quoted) passages in the tale as referring to the romance writer:

To [the romance writer's] fancy their images were still present, and became more and more invested with the dim awfulness of figures which had first appeared to him in a dream, and afterwards had shown themselves in his waking moments, assuming homely aspects among familiar things. (604).

He sat [...] enveloping their homely figures in the misty romance that pervaded his mental world. (603).

The process of the blurring of the boundaries between real and imaginary Ralph Cranfield has gone through is at the core of the creation of images "more real than shadow" which people Hawthorne's mind.

I furthermore suggest considering the structural construction of the tale as well, as a subtle reflection on the role of the writer in the romance mode: Ralph Cranfield's being shut out from the complete unveiling-interpretation of his threefold destiny can be seen as figure of the writer's impossibility to possess the meaning of reality, both visible and invisible, and his consequent difficulty of representing it in straightforward terms.

The generic quest for a mode that allows the writer the widest latitude possible ends in the recognition of an impossible exhaustive and univocal representation. This 'end' opens up new questions concerning the possible interpretative quests: the romance in Hawthorne's hands turns out to be the privileged mode "to be reminded of the limitations of the mind's place in the world. And in the end it accepts the limitations as the only viable answer to the question of why one should go on asking questions"²⁵.

²⁵ HANSEN 200.

Bibliography

- BERCOVITCH, SACVAN, *The Rites of Assent*, Transformations in the Symbolic Construction of America, Routledge, New York, London, 1993.
- FLETCHER, ANGUS, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1964.
- FRYE, NORTHROP, *Anatomy of Criticism*, Penguin Books, 1990.
- HANSEN, OLAF, *Aesthetic Individualism and Practical Intellect. American Allegory in Emerson, Thoreau, Adams and James*, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1990.
- HAWTHORNE, NATHANIEL, *Nathaniel Hawthorne's Tales*, Norton & Co., New York and London, 1987.
- , *Tales and Sketches*, Literary Classics, New York, 1982.
- HONIG, EDWIN, *Dark Conceit, the Making of Allegory*, Northwestern University Press, Evanston, 1959.
- KELLY, ANSGAR, "Interpretation of Genre and by Genres in the Middle Ages", in BOITANI, PIERO, TORTI, ANNA (eds.), *Interpretation: Medieval and Modern*, The J.A.W. Bennet Memorial Lectures, Eighth Series, Perugia, 1992.
- ISER, WOLFGANG, *The Act of Reading*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980.
- PEROSA, SERGIO, *Teorie americane del romanzo 1800-1900*, Bompiani, Milano, 1980.
- RELLA, FRANCO (a cura di), *La critica freudiana*, Milano 1977.
- STAROBINSKI, JEAN, *L'occhio vivente*. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud, traduzione di Giuseppe Guglielmi, Torino, Einaudi, 1975.
- THOMPSON, G.R., *The Art of Authorial Presence*, Hawthorne's Provincial Tales, Duke University Press, Durham and London, 1993.

ABSTRACT

This paper focuses on Nathaniel Hawthorne's debts to the romance tradition starting from a close reading of *The Threefold Destiny* (1838). This legendary sketch hides under its allegorical surface important clues to an understanding of Hawthorne's usage of the dynamics of the romance mode and of his reinterpretation of this tradition in American terms.

KEY WORDS

Hawthorne. Allegory. Romance.

Marco Rispoli

ALLE ORIGINI DI UNA CRISI: HOFMANNSTHAL
E IL DIARIO DI HENRI-FRÉDÉRIC AMIEL

Cosa spinge un poeta a reprimere il proprio talento lirico per iniziare un faticoso confronto con l'arte drammatica? È questa la domanda che ci si pone considerando lo sviluppo della produzione letteraria di Hugo von Hofmannsthal. Ed è l'ansia di trovare una risposta a questa domanda che ha indotto molti interpreti a dare una lettura fortemente autobiografica di uno dei testi più celebri del poeta viennese, *Ein Brief*. Nel lamento di Lord Chandos, che rinuncia completamente all'attività letteraria e si ritira nello "Anstand des Schweigens"¹, fu possibile leggere il personale lamento di Hofmannsthal, che ormai – siamo nel 1902 – non scriveva più poesie e sembrava destinato a tradire le aspettative di quanti, dieci anni prima, avevano visto in lui "eine vorlaute Weissagung ferner, später Zukunft"². L'abbandono della poesia lirica da parte di Hofmannsthal sarebbe stato cioè il frutto di una decisione improvvisa, dettata da una crisi assai simile a quella descritta in *Ein Brief*³:

¹ Con questa espressione Hofmannsthal sintetizza la vicenda di Chandos negli appunti che vanno sotto il titolo *Ad me ipsum: HUGO VON HOFMANNSTHAL, Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, a cura di Bernd Schöller, Frankfurt a. M., 1979, vol. 10 (*Reden und Aufsätze III. Aufzeichnungen*), p. 601. D'ora in avanti le citazioni dalle opere di Hofmannsthal verranno seguite dal riferimento bibliografico a questa edizione, indicata con la sigla GW e seguita dal numero del volume e della pagina. Ci si attiene all'edizione citata anche per quelle opere, come *Ein Brief*, già pubblicate anche nell'edizione maggiore. Faranno eccezione soltanto alcuni documenti, e in quel caso il rimando bibliografico sarà posto in nota.

² Così HERMANN BAHR celebrò in un articolo del 1892 (*Loris*) l'apparizione di Hofmannsthal sulla scena letteraria austriaca. Cit. da HELMUT A. FIECHTNER (a cura di), *Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde*, Bern, 1963², p. 42.

³ Vedi ad esempio RICHARD ALEWYN, *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göt-

Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu sprechen oder zu denken. (GW 7, 465)

Contro gli eccessi di una simile interpretazione, la critica ha poi messo in evidenza il carattere letterario, finzionale, di *Ein Brief*. A ragione si è allora esclusa la possibilità che Hofmannsthal sia stato colto all'improvviso dalla sfiducia nei segni, dalla scepsi che afferra Chandos. Non perché questa sfiducia sia qualcosa di estraneo al poeta viennese, ma perché le crisi e i dubbi riguardo alla propria attività letteraria rappresentano fin da principio una costante nell'opera e nella vita di Hofmannsthal⁴. Interpretare la denuncia dell'inadeguatezza del linguaggio contenuta in *Ein Brief* come il frutto di una scoperta compiuta nel periodo che immediatamente precede la stesura di questo testo significa in effetti fare torto all'intelligenza e alla precoce maturità dell'autore. Egli stesso rimandava Fritz Mauthner – filosofo del linguaggio desideroso di considerare la lettera di Lord Chandos come la “prima eco letteraria” della sua *Kritik der Sprache* pubblicata nel 1899 – alla consistenza che la riflessione sul linguaggio aveva avuto nella propria produzione giovanile e nella tradizione letteraria: “Der merkwürdige ‘Monolog’ von Novalis [...] ist Ihnen doch gewiß auch bekannt?”⁵ Assai fruttuosa si è quindi rivelata l'indagine sui precedenti letterari che in modo più o meno evidente sono presenti nel testo di Hofmannsthal, a cominciare proprio da Novalis e dal primo romanticismo. Senza dubbio la giovinezza del Lord elisabettiano è caratterizzata dall'esperienza di una “totalità” che si regge sul principio romantico dell'analogia: l'intuizione di un cosmo dove tutto è “Gleichnis” e “jede Kreatur ein Schlüssel der anderen” (GW 7, 464) segue infatti letteralmente l'affermazione di Novalis, secondo cui “Wenn nicht mehr Zahlen und

tingen, 1958, p. 181: “So hat er um die Jahrhundertwende mit einem plötzlichen Entschluß sein Jugendwerk mitten im Zuge abgebrochen – der *Brief* des Lord Chandos gibt darüber Rechenschaft – um Leben und Dichten auf einer anderen Ebene mit anderen Mitteln wieder aufzunehmen.”

⁴ ROLF TAROT, *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*, Tübingen, 1970. Vedi anche WOLFRAM MAUSER, *Bild und Gebärde in der Sprache Hofmannsthals*, Wien, 1961.

⁵ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Sämtliche Werke*, a cura di Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M., 1975 —, vol XXXI (*Erfundene Gespräche und Briefe*), pp. 286-287.

Figuren / Sind Schlüssel alle Kreaturen”⁶. La facoltà di vedere in ogni cosa il simbolo di qualcos’altro era ciò che permetteva al giovane Chandos di credere nella “leggibilità del mondo”⁷, convinto che ogni fenomeno fosse il segno di una lingua universale, come nella teoria del primo romanticismo, per cui – sempre secondo Novalis – l’universo parla (“das Universum spricht”)⁸ e tutti i fenomeni sono legati tra loro da un “Air de famille” chiamato “Analogie”⁹. La crisi di Chandos è allora la rappresentazione del collasso del principio dell’analogia¹⁰, di un crollo del resto già implicito nella giovanile euforia del Lord. Quando infatti, a proposito di esperienze tra loro assai diverse come quelle rievocate nella prima parte della sua lettera, Chandos afferma che l’una era come l’altra (“Das eine war wie das andere” GW 7, 464), ciò sta a indicare che in lui fin da allora era stata coperta la distanza che separa l’ebbrezza di chi riesce a leggere ovunque i segni di una lingua universale dalla disperazione di chi, nelle singole cose, non vede che la manifestazione sempre uguale di un tutto che si fonda ormai soltanto sulla mancanza di differenze e sull’indistinto. Era questo il pericolo legato a un eccessivo uso dell’analogia, individuato da Goethe in una celebre massima (“Folgt man der Analogie zu sehr, so fällt alles identisch zusammen”)¹¹ e intuito dallo stesso Novalis, che in un frammento rifletteva sul carattere ingannevole dei segni (“Trüglichkeit und Alldeutigkeit aller Symptome”)¹², e cioè su quella condizione in cui ogni cosa travalica i propri limiti in virtù del proprio rapporto con l’universo intero e, ciò facendo, viene a perdere quelle caratteristiche peculiari che la distinguono da tutte le altre cose, passando paradossalmente dall’essere gravida di significati all’essere del tutto priva.

⁶ NOVALIS, *Schriften*, Stuttgart, 1960, vol. I, p. 344.

⁷ Il riferimento è al fondamentale studio di HANS BLUMENBERG, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M., 1981.

⁸ NOVALIS, *op. cit.*, vol. III, p. 268.

⁹ *Ibidem*, vol. II, p. 540.

¹⁰ GIULIANO BAIONI, *Rainer Maria Rilke. La musica e la geometria*, saggio introduttivo a RAINER MARIA RILKE, *Poesie*, Torino, 1996, pp. IX-LXXIV.

¹¹ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Sämtliche Werke. Briefe Tagebücher und Gespräche*, Frankfurter Ausgabe, Frankfurt a. M., 1985 —, sez. I, vol. 10, p. 575.

¹² NOVALIS, *op. cit.*, vol. II, p. 610. Su questi aspetti del pensiero di Novalis vedi MANFRED FRANK, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt a. M., 1989, pp. 248 ss.

La maggiore attenzione rivolta al carattere letterario di *Ein Brief* ha poi fatto sì che questo testo non venisse più considerato un documento personale o un saggio, ma, in modo assai opportuno, una “novella epistolare”¹³. Ciò non implica che al suo interno non vi siano elementi autobiografici, solo che questi non risiedono tanto nella rappresentazione della crisi del principio analogico (cosa di cui Hofmannsthal era certo già da tempo consapevole), quanto nella descrizione del difficile processo di maturazione del giovane Lord. *Ein Brief* andrebbe infatti letto anche come la storia del fallimento di una *Bildung*, come un romanzo di formazione in miniatura, dove l’armonioso inserimento del protagonista nell’ambiente sociale che lo circonda¹⁴ si rivela assai problematico. La crisi di Chandos si manifesta infatti sulla soglia tra la giovinezza, contraddistinta da un delirio di onnipotenza ricordato in periodi dove ossessivamente si ripete la formula “Ich wollte...”, e l’età matura, in cui il Lord è chiamato ad adempiere ai doveri di nobile suddito della Corona e di padre di famiglia. Un dettaglio assai importante, e per lo più trascurato¹⁵, è il fatto che il linguaggio si riveli inadeguato proprio nelle situazioni che segnano per Chandos il passaggio dalla giovinezza ai doveri della maturità: quando deve esprimere un giudizio sulle questioni riguardanti la corte o sui fatti accaduti in parlamento (“über die Angelegenheit des Hofes, die Vorkommnisse im Parlament, [...] ein Urteil herauszubringen” GW 7, 465), o ancora quando deve riprendere la figlia per una bugia infantile (“Es begegnete mir, daß ich meiner vierjährigen Tochter Katharina Pompilia eine kindische Lüge, deren sie sich schuldig gemacht hatte, verweisen und sie auf die Notwendigkeit, immer wahr zu sein, hinführen wollte” GW 7, 465). La crisi linguistica è allora strettamente connessa con le difficoltà incontrate da Chandos nel tentativo di inserirsi nelle strutture tradizionali della comunità, accettandone le convenzioni etiche. Si tratta di difficoltà simili a quelle che a più

¹³ CLAUDIO MAGRIS, *La ruggine dei segni*, in Id., *L'anello di Clarisse*, Torino, 1984, p. 39.

¹⁴ Questo è secondo JÜRGEN JACOBS, *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*, München, 1972, p. 271, il fine di ogni *Bildungsroman*. Per un resoconto del dibattito critico sul genere *Bildungsroman* vedi ROLF SELBMANN, *Der deutsche Bildungsroman*, Stuttgart, 1984.

¹⁵ Aver richiamato l’attenzione su questo aspetto della vicenda di Chandos è uno dei molti pregi del libro di MARIE LUISE WANDRUSZKA, *La cantante di Hofmannsthal*, Parma, 1988.

riprese lamenta nei primi anni del secolo Hofmannsthal stesso. In una lettera del febbraio 1902 (quindi di poco precedente la stesura di *Ein Brief*) egli interpreta la propria crisi creativa come qualcosa di strettamente legato a un processo di maturazione (“als den mühsamen Übergang von der Produktion des Jünglingsalters zu der männlichen”) ¹⁶. Hofmannsthal, che nel 1901 sposa Gerty Schlesinger e l’anno seguente diventa padre di Christiane, incontra molte difficoltà nel tentativo di conciliare la propria vocazione poetica con un’esistenza normale e borghese. Egli sente quanto sia paradossale e incomprensibile – “paradox” e “durchaus unbegreiflich” sono le parole che userà ancora in una lettera del 1912 – essere al contempo un poeta e un uomo: “daß man zugleich ein Dichter sein soll und ein Mensch, ein Zeitgenosse, verheiratet, Vater” ¹⁷.

Oltre a essere rappresentazione della crisi del pensiero analogico, la vicenda di Chandos va allora ricollegata a quella scissione tra etica ed estetica che è uno dei temi fondamentali dell’opera di Hofmannsthal. Quest’ipotesi viene confermata dalla natura dei “freudige Augenblicke” (GW 7, 467), di quei felici istanti che ridonano a Chandos l’ebbrezza provata in modo più duraturo prima della sua crisi. Solo negli istanti di mistica solitudine, appartandosi da ogni umano commercio e lasciata cadere ogni responsabilità morale, quando le cose manifestano all’improvviso la loro prepotente bellezza, è possibile a Chandos dimenticare la propria quotidianità decorosa e priva di senso, ed essere felice.

Il contrasto tra gli attimi di solitario godimento estetico e i doveri etici di un individuo inserito in una comunità è avvertito da Hofmannsthal con particolare intensità nei primi anni del secolo, ma, al pari del crollo del principio analogico, non era certo un problema inedito nella produzione del poeta viennese. Con entrambe le questioni che saranno poi al centro di *Ein Brief* Hofmannsthal aveva infatti intrapreso un confronto serrato già agli inizi della propria attività di scrittore. Ciò era avvenuto in forme particolarmente significative quando, all’età di diciassette anni, egli si era trovato a recensire il diario di Henri-Frédéric Amiel ¹⁸. *Das Tagebuch eines Willenkranken* –

¹⁶ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Briefe 1900-1909*, Wien, 1937, p. 67.

¹⁷ HUGO VON HOFMANNSTHAL - OTTONIE GRÄFIN DEGENFELD, *Briefwechsel*, Frankfurt a. M., 1974, p. 226.

¹⁸ L’importanza del saggio su Amiel per il complesso di temi che vengo-

questo il titolo del saggio pubblicato il 15 giugno 1891 sulla "Moderne Rundschau"¹⁹ – costituisce il primo documento di una crisi che assume poi un carattere cronico e condiziona fin da principio, molto prima di qualsiasi presunta e improvvisa "svolta", la vicenda umana e artistica di Hofmannsthal.

Amiel era morto nel 1881, all'età di sessant'anni, senza aver conosciuto la celebrità. Senza eco erano rimasti i saggi e le poesie che aveva pubblicato; senza clamore era trascorsa la sua vita nella città natale, Ginevra, dove aveva fatto ritorno, dopo un soggiorno di cinque anni in Germania, per insegnare estetica e filosofia all'università. Nulla sembrava poter strappare il suo nome all'oblio, almeno fino a quando, nel 1883, non venne pubblicato il primo dei due volumi di *Fragments d'un journal intime*, minima parte di un diario che nelle sue originarie dimensioni supera le sedicimila pagine. Il suo nome iniziò allora a rimbalzare da un centro all'altro della cosmopolita *koinè* letteraria di fine secolo. Sono i tempi "où le Journal intime d'Amiel faisait fureur", come ricorderà poi André Gide in *Si le grain ne meurt*²⁰. Nel giro di dieci anni il diario conosce ben sei edizioni, viene tradotto in inglese (1884) e in russo (1893), e alcuni dei maggiori intellettuali dell'epoca – da Ernest Renan a Paul Bourget, da Walter Pater a Lev Tolstoj – gli dedicano la loro attenzione critica²¹.

no affrontati dieci anni più tardi con *Ein Brief* è rilevata da GIULIANO BAIONI, *op. cit.*, pp. VIII ss.), ai cui stimolanti consigli e suggerimenti questo lavoro è in larga misura debitore. Un cenno all'importanza di Amiel in relazione a *Ein Brief* viene fatto anche da ROBERTA ASCARELLI, *Il senso di una fine*, saggio introduttivo a HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Lettera di Lord Chandos*, Pordenone, 1992.

¹⁹ Su questa rivista vedi MARIA TERESA DAL MONTE, *Alle origini di Das Junge Wien: Moderne Dichtung-Moderne Rundschau*, in "Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere Ca' Foscari", vol. 19 (1980), n. 1, pp. 21-38 e n. 2, pp. 31-49.

²⁰ *Oeuvres complètes d'André Gide*, a cura di L. Martin Chauffier, Paris, 1932-38, vol. X, p. 237.

²¹ La prima edizione del diario di Amiel, curata da Edmond Scherer, fu pubblicata a Ginevra nel 1883. Nel corso del tempo si susseguono altre edizioni parziali, fino a quando nel 1976 non si comincia a lavorare, presso l'editore L'Age d'Homme di Losanna, a un'edizione integrale del diario in 12 volumi, curata da Bernard Gagnebin e Philippe M. Monnier e portata a termine nel 1994. Una parte del diario di Amiel è stata tradotta in italiano

Quale fu il motivo di tanto interesse? In Amiel era certo possibile trovare “aptitudes philosophiques tout à fait éminentes” e “vraies qualités littéraires”²², ma a suscitare l’attenzione di critici così illustri fu soprattutto la singolare circostanza per cui Amiel, nonostante le doti letterarie di continuo riscontrabili nel suo diario, non era riuscito a produrre nulla di apprezzabile. Certo, nel campo della scrittura diaristica egli era stato tutt’altro che sterile, ma il diario è un genere che sembra non richiedere grande sforzo creativo al suo autore: per i criteri di allora, e come dirà poi Robert Musil, non è arte e non deve esserlo (“es ist nicht Kunst. Es solls nicht sein”)²³. Le ipertrofiche dimensioni raggiunte dal suo *Journal intime* non sono allora che la conferma dell’impotenza creatrice di Amiel. Il diario, scrive Renan nel suo saggio, è un “un genre dangereux, quelquefois malsain [...] sur lequel [...] doit peser à priori une certaine condamnation”²⁴. Il diario comporta uno spreco di energia e la sua stesura, come suggerisce Béatrice Didier, ha i tratti di un’attività onanistica²⁵, secondo un’analogia che non era sfuggita allo stesso Amiel:

J’ai quelquefois pensé que la rédaction de ces pages était un remplaçant de la vie, était une variété de l’onanisme²⁶.

da Cristina Baseggio (*Frammenti di un giornale intimo*, Torino, 1931) e, più recentemente, da Francesco Cirafigi (*Diario intimo 1847-1881*, Roma, 1992). Uno dei primi contributi critici sul diario di Amiel è quello di ERNEST RENAN (*Oeuvres*, Paris, 1947-61, vol. II, pp. 1140-1161), del 1884. Nel 1885 Bourget pubblica i suoi *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, in cui è contenuto il saggio su Amiel (PAUL BOURGET, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, 1937, pp. 257-332). Nel 1887 esce l’articolo di Pater su “The Guardian” (WALTER PATER, *Essays from “The Guardian”*, London, 1920, pp.17-37), nel 1894 l’introduzione di Tolstoj alla traduzione russa del diario (LEV N. TOLSTOJ, *Predislovie k dnevniky Amielja*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva, 1954, vol. 29, pp. 209-212).

²² RENAN, *op. cit.*, p. 1140.

²³ ROBERT MUSIL, *Tagebücher*, a cura di Adolf Frisé, Reinbeck bei Hamburg, 1983, vol. I, p. 11. Sul diario, con particolare riferimento a Musil, vedi ENRICO DE ANGELIS, *Sul diario come genere letterario*, in Id., *Robert Musil. Biografia e profilo critico*, Torino, 1982, pp. 5-12.

²⁴ RENAN, *op. cit.*, p. 1141.

²⁵ “Le journal suppose et entraîne un retour sur elle-même de la pulsion créatrice. Il y a un aspect masturbatoire dans le journal – et qui est très sensible chez le diaristes qui ne sont que diaristes, chez Amiel, bien sûr.” BÉATRICE DIDIER, *Le journal intime*, Paris, 1976, p. 115. Sul diario vedi anche PETER BOERNER, *Tagebuch*, Stuttgart, 1969 e soprattutto RALPH-RAINER WUTHENOW, *Europäische Tagebücher*, Darmstadt, 1990.

²⁶ Appunto del 13 luglio 1860. Per non appesantire ulteriormente l’ap-

Leggere il diario di Amiel significa quindi interrogarsi sulla sua cosiddetta improduttività. Su questo problema convergono le critiche di Renan, Bourget, Pater, per i quali la sterilità di Amiel era dovuta a un conflitto interiore. Amiel appare a Renan “trop hybride pour être fécond”: il riferimento è alla filosofia tedesca, che nell’influenzarlo con “ses manières compliquées de penser [...] le rendit incapable d’écrire”²⁷. Il tema del contrasto tra la cultura francese e lo spirito germanico viene ripreso da Bourget, per il quale “Amiel sentait se heurter en lui un penseur allemand et un écrivain français”²⁸. Pater invece individua un più generico contrasto tra “the man of disillusion”, uno spirito votato a una pessimistica rassegnazione, e una natura positiva, “far stronger person”²⁹, dotata di talenti ma continuamente impedita nel loro uso pratico. In ogni caso viene ravvisata in Amiel l’incapacità di guardare con interesse e amore a tutto ciò che vi è di finito e concreto, una sorta di “constitutional shrinking, through a kind of metaphysical prejudice, from the concrete”³⁰.

Quali furono però le cause che indussero Amiel a vedere nei fenomeni concreti nient’altro che un’ingannevole fantasmagoria? Bourget, nella terza parte del suo saggio, fornisce la spiegazione più dettagliata di questa disposizione d’animo che avrebbe condannato Amiel non soltanto alla sterilità ma anche all’abulia (“La maladie de la volonté” è il titolo, poi ripreso da Hofmannsthal, del capitolo). Nel far questo, Bourget pone l’accento sui meccanismi del pensiero analogico che permettevano ad Amiel di vedere l’intero universo in “une fleur qui pousse sur une haie”³¹. Di qui inizia un processo simile a quello cui si è fatto cenno a proposito della crisi di Chandos, un processo

parato di note del presente lavoro, le citazioni dal diario di Amiel verranno seguite, nel testo, dall’indicazione della data. Esse sono comunque tratte in buona parte dalla prima edizione del diario (HENRI-FRÉDÉRIC AMIEL, *Fragments d’un journal intime*, Genève, 1908), in alcuni casi però anche da alcuni studi critici dedicati ad Amiel: Marcel Raymond, *Le promeneur solitaire*, e GEORGES POULET, *Souvenir et Oubli chez Amiel*, entrambi in “La revue de Belles-Lettres”, Genève, vol. 98 (1974), n. 2-3, pp. 77-89 e 91-113; PHILIPPE M. MONIER, *Amiel ou le triomphe de Protée*, in *Du Romantisme au Surnaturalisme. Hommage à Claude Pichois*, Neuchâtel, 1985, pp. 259-270.

²⁷ RENAN, *op. cit.*, pp. 1143-1144.

²⁸ BOURGET, *op. cit.*, p. 279.

²⁹ PATER, *op. cit.*, p. 24.

³⁰ *Ibidem*, p. 33.

³¹ BOURGET, *op. cit.*, p. 290.

che dall'euforia del poeta capace di vedere nelle singole cose il segno dell'assoluto conduce alla disperazione di chi nelle cose non riesce a vedere altro che inganni. Abbandonandosi davanti a un oggetto qualsiasi "à d'interminables associations d'idées"³², il soggetto giunge a confondersi nel flusso delle idee, nel momento in cui "cette innombrable suite d'idées qu'un objet quelconque éveille en nous" viene accostata, "par analogie", alle infinite forme che la natura ha prodotto. È così che il tempo svanisce ("le temps s'abolit") e l'individuo si libera dei propri limiti grazie a "la vue soudaine de l'universelle connexité"³³. Inevitabile diviene allora riconoscere la vanità di tutte le forme concrete, che si confondono in una totalità che si dà ormai soltanto come assenza di differenze e di individuazioni, e coincide quindi pericolosamente con il nulla:

Nous entrons alors dans un troisième état, consécutif au précédent, et qui consiste à sentir que, prises en leur substance, les formes qui peuplent le monde n'ont guère plus de solidité durable que les images qui peuplent notre cerveau. Ne sont-elles pas, comme ces images, sans cesse en train de s'effacer pour être remplacées par des nouvelles? Que restera-t-il, après un peu de temps, des unes et des autres, sinon le même résidu d'ombre et de nuit? [...] tout s'évanouit et se confond dans l'intelligence, que noie une vapeur et qui s'abîme dans un néant à la fois torturant et délicieux³⁴.

Nella descrizione del processo che porta Amiel dall'euforia alla disperazione è molto importante l'accenno fatto allo svanire del tempo e al dissolversi del soggetto nel flusso delle cose e dei pensieri. Il diario di Amiel è infatti anche la testimonianza di un io che non riesce a trovare una salda identità e deve fare esperienza del carattere discontinuo della propria coscienza. Il problema di Amiel allora non è tanto il conflitto interiore tra due istanze opposte, ma quello di essere in balia di sensazioni e pensieri che non durano più a lungo di un istante:

Mes observations, impressions, pensées, lectures sont fugitives comme des météores et traversent ma conscience sans y laisser presque de trace. (29.4.1870)

Costretto ad attraversare infinite metamorfosi, Amiel fornisce con il proprio diario un impressionante documento del più

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem*, p. 291.

³⁴ *Ibidem.*

radicale impressionismo. Una notte è per lui sufficiente a scavare “un abîme entre le moi d’hier et celui d’aujourd’hui” (13.1.1879), e una giornata di sole basta a fargli provare “la prodigieuse influence du climat sur l’état de l’âme”, a fargli dimenticare le sue origini per essere “italien et espagnol” (16.4.1855). L’incapacità di trovare un’identità definita conduce Amiel a sperimentare in ogni istante la caducità dell’uomo, e il suo diario diviene così un’ossessiva lamentazione sulla “loi impassible et implacable de la nature”, per cui “tout passe et nous passons” (23.3.1861). Per arginare il consumo di sé che lo porta a “mourir tous les jours” (23.3.1861), Amiel cerca di imporre coerenza e continuità alla propria esistenza attraverso l’esercizio della memoria, unica facoltà in grado di assicurare un’individuazione e di contrastare quella tendenza all’oblio che lo porta a “mutiler son âme”, a “dessécher son coeur” e a “cesser d’être homme” (19.6.1851).

Se il diario di Amiel diviene così in primo luogo il documento di una lotta disperata contro la propria disposizione alla dimenticanza, non mancano però pagine in cui questa facoltà di dimenticare appare sotto una luce completamente diversa. L’oblio sembra allora la premessa necessaria per riacquistare vigore e vitalità, per provare “la sensation mordante de la renaissance” (12.1.1867). Emerge così una singolare consonanza tra simili passaggi del diario di Amiel e quell’ostilità verso il passato e la memoria storicistica che trova nel Nietzsche di *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* il più geniale interprete. In quest’opera Nietzsche sostiene infatti che è impossibile vivere senza dimenticare (“es ist aber ganz und gar unmöglich, ohne Vergessen überhaupt zu leben”) ³⁵, e in modo simile Amiel annota nel suo diario: “Il faut oublier” (17.7.1852). Tuttavia, mentre per Nietzsche la capacità di dimenticare è necessaria all’agire (“Zu allem Handeln gehört Vergessen”) ³⁶ e deve condurre l’individuo a delimitare il proprio orizzonte (è questo ciò che Nietzsche chiama “das Unhistorische”) ³⁷, per Amiel l’oblio è innanzitutto oblio di sé, è cioè tutt’uno con la capacità di allargare a dismisura il proprio sguardo nell’istante di mistica chiaroveggenza. Privo di identità, Amiel può descri-

³⁵ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Sämtliche Werke*, a cura di Giorgio Colli e Mazino Montinari, München, 1988, vol. I, p. 250.

³⁶ *Ibidem*, p. 250.

³⁷ *Ibidem*, p. 330.

vere se stesso come un “nouveau-né perpétuel” (3.7.1874) che stipula ogni mattino “un contrat nouveau” con l’esistenza (2.4.1852), ma questo non è in lui premessa all’agire, è piuttosto la condizione necessaria per una passiva contemplazione dove è possibile valicare i confini del proprio io e assistere alla rivelazione dell’armonia universale:

J’étais touché par le doigt de la fée, et je comprenais le langage des choses et des êtres. (31.1.1854)

La mistica ebbrezza provata nel comprendere il “linguaggio delle cose” – lungo la via tracciata dal primo romanticismo tedesco, secondo cui ogni fenomeno è il segno di un linguaggio universale – in Amiel si capovolge però subito nel riconoscimento del carattere ingannevole delle cose stesse. L’oblio conduce Amiel a quella condizione che Nietzsche chiama “überhistorisch”, ove si raggiunge certo un alto grado di saggezza, ma si è poi anche immancabilmente portati a provare disgusto (“Ekel”) davanti al mondo e alle sue cure³⁸. Il presente assoluto che negli attimi felici si impone ad Amiel in tutta la sua magnificenza non può, per sua natura, affermarsi come uno stato duraturo, ma è solo una fugace apparizione nell’orizzonte del costante consumo di sé. La dissoluzione dell’io nel flusso incoerente del tempo appare così caratterizzata da una drammatica ambivalenza: da un lato essa permette di esperire l’armonia dell’universo, dando alla sensazione estatica la dignità di “une prière” (31.1.1854), dall’altro porta a sentire con particolare intensità, nello stillicidio degli attimi, il carattere dolorosamente transitorio dell’esistenza umana.

Amiel rappresenta quindi per più di un verso, come scrive Bourget, “un exemplaire accompli d’une certaine variété d’âmes modernes”³⁹. La sua sterilità lo rende un tipico dilettante, quella figura d’artista mancato codificata alla fine del Settecento in Germania da Karl Philipp Moritz: nel saggio *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) questi aveva descritto i pericoli legati a una sensibilità (“Empfindungsvermögen”) che per il suo eccessivo sviluppo trae in inganno il soggetto, lo spinge a credersi in possesso d’energia creatrice (“Bildungskraft”) e lo porta così a turbare la pace del suo animo (“durch tausend mißlungne Versuche, seinen Frieden mit sich selbst zu

³⁸ *Ibidem*, p. 256.

³⁹ BOURGET, *op. cit.*, p. 259.

stören")⁴⁰. Proseguita da Goethe e Schiller con gli appunti per un saggio mai realizzato (*Über Dilettantismus*), la riflessione sul dilettantismo era divenuta un momento centrale nella cultura tedesca dell'Ottocento⁴¹. Il diario di Amiel mostra però anche come la figura del dilettante venisse per molti versi a coincidere, nell'Europa del secondo Ottocento, con il tipo dell'esteta. A questo proposito è opportuno cercare nella straordinaria descrizione dell'esistenza estetica data da Kierkegaard con *Enten Eller* il più adeguato commento al diario di Amiel. Kierkegaard definisce infatti l'esteta come colui che, escluso da ogni dimensione etica perché incapace di una scelta, "è nel momento" ed espone la propria persona a "spaventose oscillazioni"⁴², venendo così a essere simile a un "moribondo" che muore "giorno per giorno"⁴³, proprio come Amiel, che nel diario registra il proprio incoerente passare da uno stato d'animo all'altro, e quindi, portato in questo modo a infiniti trapassi, descrive se stesso come una persona obbligata a "mourir tous les jours".

Dilettante ed esteta, Amiel offriva quindi con il suo diario l'opportunità di osservare da una prospettiva insolita gioie e dolori di un tipo umano che sul finire del secolo fu oggetto di numerose rappresentazioni letterarie: si pensi ad esempio ai racconti giovanili di Thomas Mann, a *Der Bajazzo* o a *Tristan*, a quella galleria di esteti dilettanti che, dotati di una grande sensibilità per le cose d'arte, non riescono a dare forma plastica alle proprie raffinate sensazioni e si bamboleggiano con l'infinità dei possibili, senza riuscire a vivere, simili a un fanciullo, a un "nouveau-né perpétuel" che però reca in sé i germi della decadenza e della putredine, ed è quindi anche, come il protagonista di *Tristan*, "ein verwestes Säugling"⁴⁴.

⁴⁰ KARL PHILIPP MORITZ, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, a cura di Hans-Joachim Schrimpf, Tübingen, 1962, p. 79.

⁴¹ Sulla figura del dilettante vedi HANS RUDOLF VAGET, *Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe*, München, 1971. Dello stesso autore vedi anche *Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte*, in "Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft", Stuttgart, vol. 14 (1970), pp. 131-158. Vedi poi anche il saggio introduttivo di Enrico De Angelis a JOHANN WOLFGANG GOETHE - FRIEDRICH SCHILLER, *Il dilettante*, Roma, 1993, pp. VII-XXXVI.

⁴² SØREN KIERKEGAARD, *Enten-Eller*, tr. italiana a cura di Alessandro Cortese, Milano, 1989, tomo V, p. 114.

⁴³ *Ibidem*, p. 70.

⁴⁴ THOMAS MANN, *Gesammelte Werke in 13 Bänden*, Frankfurt a. M., 1960, vol. VIII, p. 223.

Il successo europeo dei *Fragments d'un journal intime* rese possibile l'incontro tra Hofmannsthal e il diario di Amiel, e influenzò in modo evidente la riflessione critica suscitata da quest'incontro. È infatti molto probabile che l'allora giovanissimo poeta viennese sia venuto a conoscenza del *Journal intime* grazie al saggio di Bourget⁴⁵. Per Hofmannsthal Amiel non è però soltanto "un exemplaire accompli d'une certaine variété d'âmes modernes"⁴⁶. Non è difficile infatti osservare alcune significative affinità tra Amiel e il giovane Hofmannsthal. La discontinuità della propria coscienza, così spesso registrata nel diario di Amiel, non era un fatto sconosciuto al giovane poeta che in un appunto del giugno 1891 osservava come la coscienza di un individuo non andasse oltre l'istante ("Wir haben kein Bewußtsein über den Augenblick hinaus, weil jede unsrer Seelen nur einen Augenblick lebt." GW 10, 333). Anche l'intuizione "de l'universelle connexité", ciò che aveva indotto Amiel a spregiare gli oggetti concreti nella sua ricerca d'assoluto, non era estranea al giovane viennese: il 30 gennaio 1891 egli annotava che tutte le diversità nel mondo dei fenomeni sono le facce di una stessa verità ("alle Verschiedenheiten der Erscheinungswelt nur verschieden klar erkannte Seiten einer Wahrheit" GW 10, 321). Al giovane Hofmannsthal non mancava poi neppure la tendenza, così sviluppata in Amiel, ad analizzare gli impercettibili moti del proprio animo, e in una lettera a Bahr del 2 luglio 1891 egli confidava di voler fondare "die Bakteriologie der Seele", essendosi abituato a guardare il tempo al microscopio e a osservare, nella scomposizione delle settimane in attimi, quanti pensieri e quante sensazioni vi siano al loro interno ("wie viel in solchen 3 Wochen drinsteckt an Gedanken die auftauchen, verrückt herumwimmeln und zergehen, an Farben, Bildern, Fragen, Zweifeln, Versen, Anfängen, Überwindungen, Sensationen und Sensatiönchen")⁴⁷. Anche per questo il

⁴⁵ Vedi SRDAN BOGOSAVLJEVIĆ, *Der Amiel-Aufsatz: zum Dilettantismus- und Décadence-Begriff des jungen Hofmannsthals*, in "Hofmannsthal-Forschungen", vol. 9 (1987), pp. 207-235. Sull'importanza di Bourget per il giovane Hofmannsthal vedi ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS, *Der Tod des Dilettanten. Über Hofmannsthal und Paul Bourget*, in *Aufstieg und Krise der Vernunft*, a cura di M. Rössner e B. Wagner, Wien-Köln-Graz, 1984, pp. 181-195; JOËLLE STOUPY, *Hofmannsthals Berührung mit dem Dilettantismusphänomen. Ergänzende Bemerkungen zur Begegnung mit Paul Bourget*, in "Hofmannsthal-Forschungen", vol. 9 (1987), pp. 237-264.

⁴⁶ BOURGET, *op. cit.*, p. 258.

⁴⁷ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Briefe 1890-1901*, Berlin, 1935, pp. 18-19.

saggio di Hofmannsthal, al pari delle sue poesie e dei suoi drammi lirici, partecipa di quel "furchtbar Autobiographisches", a cui Hofmannsthal fa cenno a proposito della propria opera giovanile (GW 10, 623). Scrivere il saggio su Amiel significava per lui quindi non soltanto analizzare i modi e le cause della sterilità e dell'infelicità del diarista, ma anche aprire un confronto critico con la propria persona e indicare a se stesso un programma e un principio a cui attenersi per evitare di ripetere la fallimentare esperienza di Amiel. Per questo motivo sarebbe molto strano se *Das Tagebuch eines Willenkranken* fosse davvero, come pure qualcuno ha suggerito, opera di plagio nei confronti del saggio di Bourget⁴⁸. L'influenza di quest'ultimo è innegabile, ma l'accusa di plagio, come vedremo, non può trovare fondamento. Il saggio su Amiel rappresenta piuttosto il primo manifestarsi di temi che diventeranno una costante nell'opera del poeta viennese e, nel suo carattere di riflessione autobiografica, doveva basarsi in primo luogo sulle esperienze dettategli dalla sua precoce sensibilità. Che poi queste esperienze risentissero delle più disparate suggestioni culturali è senza dubbio vero, ma in questo senso gli influssi più significativi provengono allora da Goethe e da Nietzsche.

L'antitesi tra cultura latina e cultura germanica, di importanza centrale nell'analisi di Renan e soprattutto in quella di Bourget, viene comunque ripresa da Hofmannsthal. Fin dall'inizio Amiel è descritto come un uomo in possesso di caratteristiche peculiari a entrambe le culture, è dotato cioè di una tendenza all'osservazione e all'analisi di sé di origine francese ("französische Selbstbeobachtung und Zerlegungsucht" GW 8, 106), ma anche di un'illimitata ricettività di origine germanica ("deutsche grenzenlose Aufnahmefähigkeit" GW 8, 106). Dietro a questa antitesi però si delinea già, nel testo di Hofmannsthal, un'opposizione ben più radicale: quella tra la modernità e il passato. Il diario di Amiel gli appare infatti come un documento di quella tendenza regressiva, tipica della cultura europea del secondo Ottocento, che vorrebbe recuperare ciò che non può tornare ("Rückkehr zum Unwiederbringlichen"), e cioè

⁴⁸ SCHULZ-BUSCHHAUS, *op. cit.*, p. 183; GISELA BRIESE NEUMANN, *Ästhet Dilettant Narziß*, Frankfurt a. M., 1985, p. 336. Contro questa tesi vedi STOPY, *op. cit.*, p. 258, n. 36.

l'ingenua capacità di credere e di amare (GW 8, 106). All'interno di questo più ampio schema i due estremi dell'antitesi franco-tedesca, la tendenza all'analisi minuziosa e la passiva ricettività, appaiono come due fenomeni strettamente imparentati, come risulta già da un appunto del 30 gennaio 1891:

Amiels Versinken in die Unendlichkeit der Ursachen; verwandt damit das willenlose Hinfluten des modernen Menschen in der Empfindung. Demgegenüber Pflicht sich zu beschränken. (GW 10, 321)

Il "perdersi nell'infinità delle cause" corrisponde al dilagare della tendenza analitica della cultura francese, così come "l'abulico fluttuare nella sensazione" è l'estrema ma inevitabile conseguenza della disposizione ricettiva tipica della cultura tedesca. Entrambi i fenomeni sono moderni, come Hofmannsthal riconoscerà due anni più tardi nel primo dei suoi saggi dedicati a Gabriele D'Annunzio⁴⁹:

Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. [...] modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Skrupels; und modern ist die instinktmäßige, fast sonnambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbenakkord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie. (GW 8, 176)

Tra la tendenza ad analizzare la propria vita interiore fino a frantumare gli atomi e la ricettiva sensibilità che si offre in modo incondizionato alla sensazione non vi è opposizione ma affinità: esse sono gli aspetti complementari di una modernità che ha perduto il senso della misura e non avverte più il dovere di porsi un limite ("Pflicht, sich zu beschränken" GW 10, 321).

Non è allora l'incontro tra mondo tedesco e mondo francese ad aver provocato il fallimento di Amiel, anche perché la mescolanza tra queste due culture caratterizzava l'intera Svizzera, senza per questo produrre così nefaste conseguenze. La

⁴⁹ Interessante è la prima traduzione italiana di questo saggio, fatta dallo stesso D'Annunzio e inserita nel numero a lui dedicato della rivista "Tavola rotonda". Nel tradurre il testo di Hofmannsthal il poeta italiano si concesse notevoli licenze, sicché ad esempio la definizione di "*nervöser Romantiker*" fu resa con "modernissimo artefice". Su questa vicenda vedi ROBERTA ASCARELLI, *Hugo von Hofmannsthal's "Gabriele D'Annunzio" in der Übersetzung von Gabriele D'Annunzio*, in "Hofmannsthal-Jahrbuch", vol. 3 (1995), pp. 169-213.

Svizzera assume anzi, nella descrizione di Hofmannsthal, i tratti di un idillio premoderno: essa aveva infatti saputo preservare la propria identità dagli influssi dei potenti vicini grazie a una secolare indipendenza politica e religiosa (GW 8, 108) e aveva mantenuto viva la coscienza della propria tradizione, ed era quindi l'opposto della Germania moderna, dipinta da Hofmannsthal come un luogo dove non può più esistere veramente una tradizione perché vi convivono, sovrapponendosi e relativizzandosi a vicenda, tutte le tradizioni. È insomma già la Germania dello storicismo e dell'eclettismo:

Das Deutschland, das er betrat, war [...] stolz darauf, jeder Zivilisation, jeder Epoche, jeder Eigenart volles, selbstvergessenes Verständnis zu bieten. Damals vor allem hieß deutsch sein kosmopolitisch denken und weltumfassend träumen, Milieu, Zeit und Eigenart vergessen, jedes Alter, jede Erscheinungsform annehmen können. (GW 8, 109)

Il saggio di Hofmannsthal diviene così un severo confronto con la cultura tedesca dell'Ottocento, che, in questa descrizione, appare paradossalmente caratterizzata dalla mancanza di carattere. Non vi sono limiti, nella Germania dell'Ottocento, al recupero filologico di stili e tradizioni diversi, ma si tratta di un recupero che si fonda sulla capacità di dimenticare il proprio stile e la propria tradizione, così come per l'esteta dilettante non vi sono limiti alla facoltà di assumere ogni forma possibile, dimenticando se stesso. Lo stesso cosmopolitismo, sorto per Bourget dall'incontro tra lo spirito latino e quello germanico, è per Hofmannsthal una prerogativa della Germania dell'Ottocento. Così, mentre Bourget si era limitato a indicare il carattere "complexe et synthétique" dello spirito germanico, Hofmannsthal, nel descrivere la cultura tedesca, fornisce per molti versi una definizione del dilettantismo. L'affinità tra cultura tedesca e dilettantismo è rilevata ancora più chiaramente in un appunto che verrà in gran parte ripreso nel saggio e che compendia molti aspetti della critica di Hofmannsthal:

Berufsdilettantismus: Vorliebe für das werdende, flutende, den anklingenden Ton, die kaum gefühlte Stimmung; Abneigung gegen Ansichten, Grundsätze, gegen eigentliche Kunst, überhaupt gegen alle Form; will göttlicher als Gott sein, der ja, indem er seinen Ideen in der Schöpfung feste Form gab, damit eigentlich in eine Lüge verfiel, denn jedes Gewordene, Feste ist eine Lüge. Das Halbe, Fragmentarische aber, ist eigentlich menschliches Gebiet: Beruf, Gesinnung, Neigung, Gewohnheit, Eigenart, Geschmack, ja Kultur und Epoche, alles dies macht uns einsei-

tig und beschränkt uns in gewissem Sinne, aber diese Beschränkung ist uns wohlthätig (tätigen Mannes Behagen ist Parteilichkeit), verwandt damit die Stil- und Kulturlosigkeit des gegenwärtigen Deutschland; die Glaublosigkeit der Gegenwart und der damit empfundene Aberglaube, das Anempfinden jedes Glaubens. Charakteristisch für eine romantische Zeit. (GW 10, 321-322)

Individuando l'essenza del dilettantismo nella predilezione per ciò che è in continuo divenire, nell'ostilità verso i principi e le forme, Hofmannsthal abbozza una definizione di questo fenomeno che risente senza dubbio dell'esempio di Bourget, che aveva descritto il dilettantismo come una "disposition de l'esprit, [...] qui nous incline tour à tour vers les formes diverses de la vie et nous conduit à nous prêter à toutes ces formes sans nous donner à aucune"⁵⁰. Tuttavia, nel riconoscere un carattere in continua metamorfosi non soltanto al dilettante, ma più in generale alla cultura tedesca, Hofmannsthal riprende alcune importanti considerazioni di Nietzsche. Questo è evidente soprattutto quando si parla della "Stil- und Kulturlosigkeit" della Germania contemporanea, riecheggiando palesemente le osservazioni critiche contenute all'inizio della prima delle *Unzeitgemäße Betrachtungen (David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller)*. Qui Nietzsche aveva scritto:

Kultur ist vor allem Einheit des künstlerisches Stiles in allen Lebensäusserungen eines Volkes. Vieles Wissen und Gelernthaben ist aber weder ein nothwendiges Mittel der Kultur, noch ein Zeichen derselben und verträgt sich nöthigenfalls auf das beste mit dem Gegensatze der Kultur, der Barbarei, das heisst: der Stillosigkeit oder dem chaotischen Durcheinander aller Stile.

In diesem chaotischen Durcheinander aller Stile lebt aber der Deutsche unserer Tage⁵¹.

La caotica convivenza di tutti gli stili criticata da Nietzsche è un tratto caratteristico di quell'eclettismo storicistico che Hofmannsthal in un saggio del 1893 non esita a definire la "Kunstkrankheit des Jahrhunderts" (GW 8, 523). Si tratta di un fenomeno che è tanto più pericoloso perché, oltre a rendere impossibile l'affermarsi di uno stile, espone l'uomo a un relativismo culturale che si traduce in scetticismo. Nel trovare, l'uno accanto all'altro, tutti gli stili e tutte le culture, l'uomo

⁵⁰ BOURGET, *op. cit.*, p. 55.

⁵¹ NIETZSCHE, *op. cit.*, vol. 1, p. 163.

moderno non riconosce più quale sia la propria cultura e non crede più a nulla, oppure – ma è lo stesso – crede a qualsiasi cosa grazie alla sua empatica ricettività (“das Anempfinden jedes Glaubens”).

Nello stesso appunto Hofmannsthal dichiara anche che la mancanza di cultura è “caratteristica di un’epoca romantica”. Viene così di fatto suggerita un’affinità tra dilettantismo estetico e romanticismo che, all’incirca un mese più tardi, nella recensione a *Die Mutter* di Hermann Bahr, pubblicata nel marzo 1891, è sancita in modo perentorio:

Denn Romantik ist ja gar nichts Selbstständiges, sie ist Krankheit der reinen Kunst, wie der Dilettantismus, das Anempfindungsvermögen, Krankheit des Empfindungsvermögens ist. Und die beiden, Romantik und Dilettantismus, sind immer zusammengegangen. (GW 8, 102)

La condanna del romanticismo risente certo della polemica antiromantica condotta da Goethe e più in generale dell’ostracismo critico a cui furono sottoposti i romantici nel corso dell’Ottocento⁵². Tuttavia Hofmannsthal qui non fa riferimento a un preciso movimento culturale come fu il primo romanticismo tedesco, al cui massimo esponente, Novalis, egli più tardi ammetterà di essere legato da un “sentimento fraterno”⁵³. Con il termine *Romantik* Hofmannsthal ha in mente soprattutto l’epigonale romanticismo di una generazione, la sua, che, come osserva in una lettera a Schnitzler, sembra destinata a essere una copia deforme del romanticismo d’inizio secolo:

unendlich vieles aus der Iten Hälfte des Säculums besitzt im zweiten ein Gegenbild, manches eine Carricatur; namentlich sehe ich mit halb schauerndem Staunen, wie völlig sich die Producte der jüngsten Strömungen, in denen ich ja auch mit einer Fußspitze stehe, der Romantik als Kugel-spiegelbild, halb verschrumpft, halb aufgedunsen, gegenüberstellen⁵⁴.

⁵² Sulla critica al romanticismo nell’Ottocento vedi KARL HEINZ BOHRER, *Die Kritik der Romantik*, Frankfurt a. M., 1989.

⁵³ “Mit Novalis hat mich immer ein brüderliches Gefühl verbunden.” L’affermazione viene riportata da CARL BURCKHARDT, *Begegnungen mit Hugo von Hofmannsthal*, in “Die neue Rundschau”, vol. 65 (1954), p. 357. Più in generale, sui rapporti di Hofmannsthal con Novalis e il romanticismo vedi ALEXANDER STILLMARK, *The significance of Novalis for Hofmannsthal*, in *Deutsche Romantik und das 20. Jahrhundert*, a cura di H. Castein e A. Stillmark, Stuttgart, 1986, pp. 61-83; STEVEN C. SCHABER, *Novalis’ “Monolog” und Hofmannsthal’s “ein Brief”: Two Poets in Search of Language*, in “The German Quarterly”, vol. 47 (1974), pp. 205-214.

⁵⁴ HUGO VON HOFMANNSTHAL - ARTHUR SCHNITZLER, *Briefwechsel*, Frankfurt a. M., 1964, p. 40.

Uno dei motivi per cui l'avventura intellettuale del primo romanticismo risulta irripetibile, se non in forme caricaturali, è il collasso di quell'universale sistema di segni che si fondava sul principio analogico. Hofmannsthal, vi si è già fatto cenno, fornirà poi una figurazione poetica di questo trauma culturale nella vicenda di Chandos, ma già nel saggio su Amiel è possibile trovare la descrizione di questa crisi. Hofmannsthal segue infatti Amiel nei suoi anni formativi in Germania, dove egli fa l'esperienza dell'infinito rapportarsi di tutto a tutto ("Beziehen von allem auf alles" GW 8, 110) secondo il principio dell'analogia, e paragona questo processo a una rivelazione che porta il giovane letterato ginevrino a pensare con il cuore e sentire con lo spirito ("er dachte mit dem Herzen und fühlte mit dem Geist" GW 8, 110). L'abuso del principio analogico si traduce però, in Amiel, nella rivelazione di un assoluto che si dà ormai soltanto come un nulla indistinto, davanti al quale le forme e le parole svelano il loro carattere ingannevole. Esse diventano una "tausendfältige Verführung", perché non hanno più alcun rapporto con l'assoluto, ma solo una serie pressoché infinita di rapporti tra loro. I meccanismi linguistici non sono più – come sosteneva Novalis nel suo *Monolog* – qualcosa che è sì autonomo, e che però, in virtù della propria autonomia ("in ihren freien Bewegungen") e grazie alle relazioni analogiche che percorrono l'intero cosmo, riesce a dare voce alla "Weltseele" e a rivelarsi "Maßstab und Grundriß der Dinge"⁵⁵. Il mondo delle parole diviene qualcosa di autonomo e basta: un mondo a sé, come Hofmannsthal scrive in una lettera a Karg von Bebenburg il 18 giugno 1895, riecheggiando il *Monolog* di Novalis e tuttavia distanziandosene significativamente. L'arte del poeta diviene allora paragonabile a quella di un "meraviglioso giocoliere" ("schließlich kann man sich auch einen wundervollen Jongleur denken, der [...] uns mit aller Sehnsucht, Rührung und tausendfacher Erregung erfüllte")⁵⁶. È un'arte che non ha perso il suo fascino: anche Chandos, dopo la sua crisi, riuscirà ancora ad apprezzare gli armoniosi periodi di Seneca e Cicerone, che appaiono come splendide fontane che giocano con sfere dorate ("wie herrliche Wasserkünste, die mit goldenen Bällen spielen" GW 7, 466). Si tratta però di un'arte che non può

⁵⁵ NOVALIS, *op. cit.*, vol. II, p. 672.

⁵⁶ HUGO VON HOFMANNSTHAL - EDGAR KARG VON BEBENBURG, *Briefwechsel*, Frankfurt a. M., 1966, p. 83.

più essere strumento di verità e saggezza, e per questo, nella lettera citata, Hofmannsthal arriva a fare un'affermazione che, in bocca a un poeta, suona blasfema e disperata: "es gibt nichts geschriebenes, das man glauben darf"⁵⁷.

Come per Chandos la crisi non si manifesta però soltanto nella rinuncia a un'attività, quella letteraria, rivelatasi vana seduzione e gioco fine a se stesso, ma soprattutto nella consapevolezza che il sistema di valori che dovrebbe dare un senso all'esistenza umana è, al pari del linguaggio, il frutto di una convenzione, così anche per Amiel il crollo del principio analogico travolge non soltanto la fiducia nei segni, ma anche la possibilità di collocare saldamente la propria persona in una comunità retta da principi di carattere etico. La stessa individualità appare ad Amiel priva di senso, come egli scrive con termini non a caso tratti dalla linguistica: "Je ne suis plus que [...] un signe sans chose signifiée" (10.5.1859).

Non riconoscendo più i limiti della propria individualità, Amiel poteva essere visto da Renan, da Bourget e poi anche da Hofmannsthal (GW 8, 111) come un'esemplificazione della dottrina filosofica di Schopenhauer, secondo cui il soggetto giunge a una "tiefe Einsicht in das Wesen der Welt"⁵⁸ quando si libera del principio di individuazione e cessa quindi di essere un individuo. Lo stesso Amiel era d'altra parte conscio della propria involontaria adesione alle teorie di Schopenhauer, anche se questo non rappresentava per lui un motivo di orgoglio, al contrario: nel filosofo tedesco egli vedeva qualcuno che, vantando "l'impersonnalité, l'objectivité, la contemplation pure", approvava quelli che erano i suoi "défauts" (29.8.1869). Pur allontanando l'individuo dall'armonia dell'universo, l'affermarsi della propria individualità appariva ad Amiel qualcosa di necessario per raggiungere una dimensione morale; e se per lui la "volupté" consisteva nel "n'être pas individuel", il dovere risiedeva invece nel "faire sa petite besogne microscopique", nell'accettare "son petit rôle" e nello svolgere con dignità anche "la plus mesquine des occupations" (28.8.1875). Hofmannsthal mette quindi nel giusto risalto l'attaccamento al dovere da parte del diarista svizzero, il suo disperato tentativo di adempiere ai rassicuranti doveri della vita borghese, che appaiono

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ ARTUR SCHOPENHAUER, *Sämtliche Werke*, Frankfurt a. M.-Stuttgart, 1960, vol. I, p. 261.

come un'ancora di salvezza nel mare magno dell'indistinto e del transitorio:

Er liebt die Pflicht, jede Pflicht Er liebt sie wie ein Zauberwort, mit dem er jeden schlimmen Zweifel, jedes allzufeine Fragen verscheuchen kann; er will sie lieben; er klammert sich an dieses Wort; er spricht es aus wie ein geängstigtes Kind, das sich durch den Klang der eigenen Stimme mutig machen will; [...]. Er sehnt sich nach den höheren, nach den Pflichten des Gatten und Vaters, nach immer neuen, immer schwereren, sich darin zu vergraben, wie der Strauß den Kopf im Sand vergräbt: vor der qualvollen Angst, dem Alpdruck der Verantwortlichkeit. (GW 8, 112)

È importante prestare attenzione a questo passaggio, non tanto perché, trattando un tema che nel saggio di Bourget viene trascurato, esso allontana, se ancora ve ne fosse bisogno, il sospetto di plagio dal testo di Hofmannsthal, ma perché esso tocca una delle problematiche più sinceramente personali del poeta viennese, e cioè la sua continua tensione verso l'eticità dell'esistenza. Il caso di Amiel era in questo contesto significativo, perché mostrava l'impossibilità di aderire alle forme tradizionali del dovere. Al pari di tutte le altre forme, esse rivelavano il loro carattere ingannevole ed erano ormai incomprensibili, erano "tote unverständliche Pflichten" (GW 8, 107). Il fallimento morale di Amiel stava quindi a indicare come l'attaccamento al dovere fosse insufficiente per raggiungere veramente una dimensione etica e come un atteggiamento del genere fosse anzi un modo per sfuggire a una vera determinazione morale, aggirando "l'incubo della responsabilità". È qui opportuno fare nuovamente riferimento a Kierkegaard, che ancora una volta fornisce il più appropriato commento al caso di Amiel. Per il filosofo danese richiamare di continuo se stessi ai propri doveri non è infatti un segno di moralità, ma il suo opposto, poiché "tanto più a fondo uno ha eticamente disposto la sua vita, tanto meno si sentirà attratto a parlare del dovere ad ogni istante, ad angosciarsi ad ogni istante se lo adempie, a consultarsi ad ogni istante su quello che pur sia il suo dovere"⁵⁹.

Il riferimento a Kierkegaard è d'altra parte opportuno anche perché la rigorosa critica dell'esistenza estetica presente in *Enten Eller*, che pure Hofmannsthal in questi anni non poteva ancora conoscere, è per più di un verso affine a quella critica

⁵⁹ KIERKEGAARD, *op. cit.*, p. 147.

dell'esteta dilettante che rappresenta il grande tema dell'opera giovanile del poeta viennese⁶⁰. Mentre però nel filosofo il rigore etico è inconciliabile con l'esistenza dell'artista e si spingerà conseguentemente fino alla condanna di ogni forma d'arte⁶¹, l'opera di Hofmannsthal è segnata invece dall'ostinato tentativo di conferire un valore morale all'arte.

Il desiderio di conciliare arte e etica si manifesta già nel saggio su Amiel, quando, dopo aver mostrato il fallimento morale del diarista, Hofmannsthal sottopone a un inclemente giudizio le sue ambizioni poetiche. Nell'indagare le cause della sua impotenza creatrice, egli in un primo momento riconosce ad Amiel molte qualità tipiche dell'artista:

Amiel hat zum großen Künstler nur eines gefehlt. Die tiefen Schmerzen gewiß nicht, die vibrierende Feinheit der Empfindungen gewiß nicht, noch auch der Mut der schärfsten Zergliederung, Suggestionkunst, l'art d'évoquer, die große Herrenkunst, hätte er vielleicht nie errungen; er läßt sich beherrschen, ist Saitenspiel und empfindliche Platte; aber er hat die zweite Poetengabe, die Proteusgabe: aus dem erhaschten Duft wird ihm Pflanze und Wald, der Landschaft lauscht er ihre zarteste Stimmung ab und empfindet sich hinein in die Seelen der Dinge (GW 8, 113)

Si tratta però di caratteristiche che sono tipiche anche del dilettante che vive al di là delle determinazioni etiche ed è sempre pronto a risuonare empaticamente a ogni nuovo stimolo. Se questo elenco sembra suggerire una contiguità tra artisti e dilettanti, la reale intenzione del giovane Hofmannsthal è quella di distinguere nettamente il dilettantismo dalla vera arte. Egli giudica le velleità poetiche di Amiel con una severità che invano si cercherebbe nei saggi dedicati in quegli anni a questo scrittore. Di lui Bourget aveva ad esempio scritto: "oui, poète, il l'était, et puissamment et profondément"⁶². Hofmannsthal in-

⁶⁰ È possibile che Hofmannsthal sia venuto a conoscenza di Kierkegaard nel 1896, grazie al professore di filosofia Raoul Richter. Rimane tuttavia difficile stabilire quando e quali opere di Kierkegaard avesse letto il giovane Hofmannsthal. I primi documenti certi in questo senso risalgono al 1905. Vedi MICHAEL HAMBURGER, *Hofmannsthals Bibliothek. Ein Bericht*, in "Euphorion", vol. 55 (1961), pp. 15-76.

⁶¹ Secondo WALTER REHM, *Kierkegaard und der Verführer*, München, 1949, p. 324, Kierkegaard sarebbe giunto "fast zum fanatischen Kunsthaß."

⁶² BOURGET, *op. cit.*, p. 282.

vece non esita ad affermare che mai uomo fu meno degno delle gioie dell'artista creatore ("Ihrer war nie ein Mensch weniger würdig" GW 8, 110). L'elencazione delle qualità che avrebbero forse potuto fare di Amiel un artista, ma che lo hanno invece reso un esempio davvero tipico di dilettante, ha allora all'interno del saggio una precisa funzione retorica. Essa serve ad accentuare il fatto che Amiel, "der dilettantische Dichter" (GW 8, 110), non poteva essere artista:

Fast eine Künstlerseele; eines fehlt: Können (GW 8, 114)

Amiel non può essere poeta proprio a causa di quelle qualità che Hofmannsthal ha elencato in precedenza. La vibrante sensibilità e il passivo impressionismo di Amiel, sempre pronto a donarsi in modo incondizionato alla sensazione del momento, a proiettare se stesso dentro "l'anima delle cose", innescano quel processo di consunzione che porta all'abulia e alla paralisi di ogni energia creatrice:

Dieser Überreichtum ist eigentlich Mangel; dieses Alleswollen nichts als die hilflose Unfähigkeit, sich zu beschränken. Kritischer, nicht schöpferischer Geist dünkt sich künstlerischer als der könnende, göttlicher als Gott, der ja die Welt, ein Unvollkommenes, zu schaffen sich entschloß; formloses Fluidum, der Gestaltung unfähig, dünkt sich eben darum aller Formen, der unendlichen Mannigfaltigkeit des Möglichen, voll und verachtet den gestalteten Marmor, weil jeder Meißelstoß ein Verzichtleisten, ein Einengen der Möglichkeiten, ein Unfreiwerden ist. (GW 8, 114)

La dilettantesca "Vorliebe für das Werdende", che nell'ap-punto preparatorio citato in precedenza era messa in diretta relazione con la pretesa di "essere più divini di Dio", conduce a provare ostilità verso qualsiasi forma e impedisce ad Amiel di abbandonare un'illusoria onnipotenza, ingannevole miraggio che appare a chi non sa e non può fare una scelta. Alla tendenza a considerare ogni parola scritta e ogni colpo di scalpello un'in-delebile offesa alle infinite possibilità, fa poi riscontro sul piano umano la tendenza di Amiel a essere "susceptible de toutes les passions" (6.11.1852) e ad amare "un peu toutes les femmes" (4.9.1861), senza tuttavia riuscire a provare una sola vera passione e ad amare una sola donna, e quindi senza amarne veramente nessuna. In questo senso si può dire che nel suo saggio Hofmannsthal stia già cercando di negare l'antinomia tra vita e arte, tra l'ambito etico e quello estetico. Con la sua critica egli fornisce una dimostrazione del nesso che li lega: in

entrambi gli ambiti deve infatti vigere quel dovere di porsi un limite ("Pflicht sich zu beschränken"), che, come giustamente osserva Srdan Bogosavljević, percorre il saggio come un *Leitmotiv*⁶³.

In questo contesto è possibile rilevare l'importanza di Goethe per il giovane Hofmannsthal⁶⁴. L'intero saggio potrebbe addirittura essere letto come un'ostinata allusione a Goethe: affermando in maniera quasi ossessiva l'impossibilità del dilettante a trovare un limite e a operare una rinuncia, riconoscendo per converso nella *Beschränkung* l'unico rimedio all'impressionistico logorio della personalità, Hofmannsthal riprendeva infatti in modo esplicito alcuni aspetti fondamentali del pensiero goethiano. Partendo dai suoi studi di morfologia, osservando lo sviluppo delle forme viventi, limitate eppure perfette in sé, Goethe aveva infatti proclamato che la perfezione era possibile soltanto nella limitatezza ("Denn nur also beschränkt war je das Vollkommene möglich")⁶⁵, e su questo principio, così come sulla necessità dell'*Entsagung*, aveva edificato il proprio umanesimo classico. Il giovane Hofmannsthal non aveva quindi bisogno di cercare a lungo nell'opera di Goethe per trovare autorevoli conferme alla "Pflicht, sich zu beschränken" (GW 10, 321). In una delle sue poesie più celebri Goethe aveva decretato quali fossero i *Limiti dell'umanità*, mettendo in guardia contro la dilettantesca pretesa di essere "più divini di Dio" (GW 10, 321):

Denn mit Göttern
Soll sich nicht messen
Irgendein Mensch.
Hebt er sich aufwärts
Und berührt
Mit dem Scheitel die Sterne
Nirgends haften dann
Die unsicheren Sohlen,
Und mit ihm spielen
Wolken und Winde⁶⁶.

⁶³ BOGOSAVLJEVIĆ, *op. cit.*, p. 220.

⁶⁴ Sull'importanza di Goethe per Hofmannsthal vedi MARTINA SCHMIDT, "Wo ist dein Selbst zu suchen?" - Zur Funktion der Verweise auf Goethe in Hofmannsthal's Essays, tesi di dottorato presentata presso l'Università di Vienna, 1988.

⁶⁵ GOETHE, *op. cit.*, sez. I, vol. 2, p. 499.

⁶⁶ *Ibidem*, sez. I, vol. 1, p. 332.

La necessità del limite era d'altronde in Goethe non soltanto un principio generalmente valido per l'esistenza umana, ma anche una condizione indispensabile alla produzione poetica, come veniva affermato nel "Glaubensbekenntnis" contenuto in una lettera a Schiller del 3 aprile 1801:

Die Dichtkunst verlangt im Subjekt, das sie ausüben soll, eine gewisse gutmütige, ins reale verliebte Beschränktheit, hinter welcher das Absolute verborgen liegt. Die Forderungen von oben herein zerstören jenen unschuldigen produktiven Zustand und setzen, für lauter Poesie, an die Stelle der Poesie etwas, das nun ein für allemal nicht Poesie ist⁶⁷.

In Goethe Hofmannsthal trova quindi un esempio di quella conciliazione tra vita e arte, tra l'etico e l'estetico, a cui aspira, e nella plasticità della poesia goethiana può certo soddisfare quella "Sehnsucht nach Begrenztem, nach scharfen Konturen" che la lettura del diario di Amiel aveva acuitizzato (GW 10, 332). Se nel diario dello scrittore svizzero, ma certo anche in molta letteratura contemporanea, Hofmannsthal vede la scomparsa del principio della forma, è infatti attraverso Goethe che egli potrà raggiungere, come lapidariamente annota il 21 maggio 1891, "die Erkenntnis der Form" (GW 10, 327).

Bastava però davvero ricordare l'esempio di Goethe per correggere la propria inclinazione al dilettantismo? Ovviamente no. E per comprenderlo non c'era che da leggere con attenzione il diario di Amiel. Anch'egli infatti aveva intuito il valore salvifico della rinuncia e del limite, e lo aveva fatto guardando proprio a Goethe:

In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister, dit Goethe. – Mâle résignation, c'est aussi la devise des maîtres de la vie: mâle, c'est-à-dire courageuse, active, résolue, persévérante. (26.4.1852)

La saggezza di Goethe non aveva tuttavia aiutato Amiel a liberarsi dal fatale impulso a voler essere tutto e a non poter rinunciare a nulla. L'esperienza del diarista metteva in guardia circa la vacuità dei tentativi di recuperare la cultura del classicismo tedesco nel secondo Ottocento. Non a caso nel saggio di Hofmannsthal alla contrapposizione tra cultura latina e spirito germanico va sostituendosi quella tra passato e modernità. Smarrita la capacità di credere nelle forme, il recupero dell'arte

⁶⁷ *Ibidem*, sez. II, vol. 5, p. 142.

delle generazioni passate non può che essere il frutto della passiva ricettività di un io incapace di filtrare i più disparati influssi, e quindi costretto a riprodurre in sé la mancanza di stile e di cultura tipica dell'eclettismo. Il passato e le sue testimonianze vengono assorbiti in modo morboso e illimitato, sì da minacciare l'integrità e l'autenticità del singolo, ma non possono essere capiti pienamente. A differenza di quanto avviene con il diario di Amiel, che proprio nell'assenza di ogni plasticità può essere "compreso del tutto" (GW 8, 106), l'arte dei secoli passati appare a Hofmannsthal, nel suo articolo sulle celebrazioni mozartiane dell'anno 1891, qualcosa di incomprensibile e irraggiungibile per i contemporanei:

Ein Zurück zu Mozart ist ebenso unmöglich wie zu den Griechen; uns fördert heute nur Lebendiges, werdend wie wir, ringend, stammelnd, wechselnd wie wir. Gewordenes können wir nicht verstehen. (GW 8, 517)

È in questo contesto che, accanto a Goethe, emerge la presenza di un'altra guida intellettuale cui Hofmannsthal si appoggia per correggere la propria tendenza al diletterismo estetico: Nietzsche. Spesso sottovalutato dalla critica – anche in base a un giudizio di Rudolf Kassner, secondo cui Nietzsche non sarebbe mai stato al centro dell'interesse di Hofmannsthal ("Nietzsche hat ihn nie beschäftigt oder gar beunruhigt")⁶⁸ – l'influsso del filosofo è invece, almeno in questi primi anni, di grande rilievo. Lo documentano in primo luogo gli appunti, in cui Hofmannsthal annota la lettura di diverse opere di Nietzsche⁶⁹,

⁶⁸ RUDOLF KASSNER, *Im Gespräch*, in "Die neue Rundschau", vol. 65 (1954), p. 511.

⁶⁹ Il 21 maggio 1891 Hofmannsthal inizia a tradurre in francese, a mo' di esercizio, *Jenseits von Gut und Böse* (GW 10, 329). In una lettera a Richard Beer-Hofmann del 9 luglio 1891 afferma di essere impegnato nella lettura di *Menschliches Allzumenschliches* (HOFMANNSTHAL, *Briefe 1890-1901*, cit., p. 20), circostanza poi confermata da un appunto di quei giorni (GW 10, 335). Per maggiori dettagli riguardo all'influsso di Nietzsche sul giovane Hofmannsthal vedi HANS JÜRGEN MEYER-WENDT, *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*, Heidelberg, 1973. Sul significato di Nietzsche per Hofmannsthal vedi anche HANS STEFFEN, *Schopenhauer, Nietzsche und die Dichtung Hofmannsthal's*, in H. STEFFEN (a cura di), *Nietzsche. Werk und Wirkungen*, Göttingen, 1974, pp. 65-90; INGRID HENNEMANN BARALE, *All'ombra di Nietzsche. George, Hofmannsthal, Rilke*, Pisa, 1981; KATHARINA MOMMSEN, *Loris und Nietzsche. Hofmannsthal's Gestern und frühe Gedichte in neuer Sicht*, in "German Life and Letters", vol. 34 (1980), n. 1, pp. 49-

ma lo documentano anche e soprattutto i saggi, a cominciare da quello su Amiel, in cui l'influsso di Nietzsche si manifesta fin dall'inizio, nel momento in cui Hofmannsthal alle tendenze regressive presenti nel diario oppone il "gutes Europäertum" (GW 8, 106) vagheggiato dal filosofo in *Jenseits von Gut und Böse*⁷⁰. Ancor più evidente è la presenza di Nietzsche in altri momenti della critica ad Amiel: non solo quando, con chiaro riferimento alla prima delle *Unzeitgemäße Betrachtungen*, viene sottoposta a dura critica la cultura tedesca del secondo Ottocento, ma anche quando viene deplorata l'apatia e la mancanza di volontà di Amiel. La *Willenskrankheit* diagnosticata da Hofmannsthal costituisce infatti un esplicito riferimento non solo al saggio di Bourget, ma anche a Nietzsche, che in *Jenseits von Gut und Böse* aveva denunciato il diffondersi, nella cultura europea, della "Willenslähmung"⁷¹. Indicando nella *Beschränkung* il rimedio alle dispersive inclinazioni di Amiel (ma anche alle proprie), Hofmannsthal riprende poi non soltanto un elemento centrale del pensiero di Goethe, ma anche la dottrina della "Verengerung der Perspektive" esposta da Nietzsche sempre in *Jenseits von Gut und Böse*. La delimitazione del proprio orizzonte di vita equivale in un certo senso alla stupidità ("Dummheit"), ma è per Nietzsche una condizione indispensabile alla vita e alla crescita ("Lebens- und Wachstums-Bedingung")⁷².

Grandissima importanza ha però soprattutto la critica di Nietzsche al tentativo di dare una rappresentazione artistica dell'assoluto, a quell'aspirazione cioè che aveva portato Amiel al rifiuto di qualsiasi forma concreta. L'ambizione dell'artista ansioso di cogliere l'eterno e l'assoluto viene infatti denunciata in tutta la sua vanità in *Menschliches Allzumenschliches*:

Die Aufgabe, das Bild des Lebens zu malen, so oft sie auch von Dichtern und Philosophen gestellt wurde, ist trotzdem unsinnig: auch unter den Händen der grössten Maler-Denker sind immer nur Bilder und Bildchen aus einem Leben, nämlich aus ihrem Leben, entstanden – und nichts Anderes ist auch nur möglich. Im Werdenden kann sich ein Werdendes nicht als fest und dauernd, nicht als ein "Das" spiegeln⁷³.

63; ADRIAN DEL CARO, *Hugo von Hofmannsthal. Poets and the Language of Life*, Baton Rouge, 1993.

⁷⁰ NIETZSCHE, *op. cit.*, vol. 5, p. 180.

⁷¹ *Ibidem*, p. 138.

⁷² *Ibidem*, pp. 109-110.

⁷³ *Ibidem*, vol. 2, p. 387.

Il pensiero di Nietzsche si presta quindi a fornire un antidoto alla paralisi della volontà e all'illusoria onnipotenza del dilettante. Quando Hofmannsthal contrappone all'ansia di assoluto di Amiel la "freie Unbefangenheit des Schaffenden" (GW 8, 114), ha senza dubbio in mente la gioia che l'artista prova nel creare senza chiedersi – almeno in quel momento, "im Rausch des Schaffens" (GW 8, 114) – se la propria creazione sarà immagine dell'eterno o soltanto bella, ingannevole apparenza. La gioia della creazione artistica non ha allora più nulla a che fare con la rappresentazione dell'assoluto: si fonda invece su un atto di volontaria manipolazione della materia, il cui esito per Nietzsche non è la rivelazione della verità ma il suo contrario, dal momento che l'unico piacere che è dato provare ai veri artisti è quello di falsificare ("fälschen") l'immagine della vita⁷⁴.

La scissione tra arte e verità così affermata, così come la radicale critica di Nietzsche a ogni metafisica e a ogni morale tradizionale, sono certo funzionali al tentativo di liberarsi della vana pretesa di rappresentare l'assoluto, ma al contempo rendono impossibile e addirittura priva di senso quella conciliazione tra attività artistica e dimensione etica perseguita da Hofmannsthal. Per questo l'influsso di Nietzsche porta il giovane poeta a dubitare del senso dell'arte, ponendolo davanti a un dilemma. Da un lato infatti, anche attraverso il caso di Amiel, egli acquista consapevolezza del fatto che l'anelito verso l'assoluto, l'ansia di totalità, l'ambizione a fare della propria poesia il segno di un'armonia universale sono aspirazioni destinate a capovolgersi, nella modernità, in un dilettantesco inseguire le sensazioni; dall'altro egli riconosce però anche che la ricerca di un limite e di una personalità, l'esigenza di stile e di plasticità, condizioni necessarie alla vita e alla creazione artistica, non possono essere altro che un'operazione arbitraria e soggettiva, un inganno necessario alla vita, ma non per questo meno mendace, in un'epoca in cui ogni forma è menzogna ("Jedes Gewordene ist Lüge").

Il tentativo di uscire da questa crisi porta il giovane Hofmannsthal a interrogarsi sul valore dell'arte nel suo tempo, a cercare di definire quale sia "Der Sinn des künstlerischen Lebens", come recita il titolo di un'opera concepita nel 1893, che avrebbe dovuto essere una "philosophische Rechtfertigung" (GW

⁷⁴ *Ibidem*, vol. 5, p. 78.

10, 360) e che però non fu mai realizzata. In questa ricerca l'evidente influsso di Nietzsche si stempera attraverso il richiamo alla tradizione della *Goethezeit*, dando luogo ad affermazioni altamente ambigue se non addirittura contraddittorie. Così ad esempio nel marzo del 1891, certo anche per allontanare il più possibile da sé l'esempio negativo di Amiel e il suo desiderio di assoluto, Hofmannsthal afferma la necessità di un'arte che rinunci preventivamente a qualsiasi pretesa di eternità e verità:

Die neue Kunst will nicht die wahre heißen, auch nicht die ewige oder einzige oder große: sondern nur die lebendige. (GW 10, 323)

Un'arte che rinuncia a qualsiasi pretesa di verità è però un'arte che non ha più valore assoluto e non ha più valore morale e attraverso di essa non può verificarsi l'auspicio che Hofmannsthal manifesta in un appunto del 1893, secondo cui "die Grundlage des Ästhetischen ist Sittlichkeit" (GW 10, 362). Proprio per evitare questa inaccettabile conseguenza Hofmannsthal si affretta allora a completare questo appunto recuperando quelle categorie di verità e di totalità che nella prima parte erano state negate:

Wer etwas Ganzes, Wahres, Lebendiges tut, auf welchem Gebiet immer, wird auch für das Allgemeine wirken. (GW 10, 323)

Significativamente questa seconda parte dell'appunto riecheggia un'osservazione di Goethe, che durante il suo viaggio in Italia aveva individuato "der alten Künstler Wesen" nella loro capacità di creare "etwas wahres etwas lebendiges"⁷⁵. Hofmannsthal si aggrappa alla tradizione classica, per non dover giungere a considerare l'arte un effimero inganno. Con maggiore coerenza Nietzsche aveva invece fatto discendere dalla rinuncia a rappresentare verità eterne e universalmente accettate la perdita di valore dell'arte:

Es ist wahr, bei gewissen metaphysischen Voraussetzungen hat die Kunst viel größeren Wert, zum Beispiel wenn der Glaube gilt, daß der Charakter unveränderlich sei und das Wesen der Welt sich in allen Charakteren und Handlungen fortwährend ausspreche: da wird das Werk des Künstlers das Bild des *ewig Beharrenden*, während für unsere Auf-

⁷⁵ GOETHE, *op. cit.*, sez. II, vol. 3, p. 145.

fassung der Künstler seinem Bilde immer nur Gültigkeit für eine Zeit geben kann, [...] welche Stellung bleibt nach dieser Erkenntnis jetzt noch der Kunst? Vor Allem hat sie durch Jahrtausende hindurch gelehrt, mit Interesse und Lust auf das Leben in jeder Gestalt zu sehen und unsere Empfindungen so weit zu bringen, daß wir endlich rufen: "wie es auch sei, das Leben, es ist gut!"⁷⁶

Benché Hofmannsthal non perda mai di vista la rassicurante tradizione goethiana, in questi primi anni sembra ancora prevalere in lui l'influsso di Nietzsche, la cui lettura gli avrebbe donato "ein reiner Begriff vom schaffenden Künstler"⁷⁷. È così possibile trovare, in un appunto del 1893, l'affermazione secondo cui l'arte è "Äußerung des Machtstrebens" (GW 10, 360) ed è la risposta dell'uomo all'impenetrabile indifferenza della natura ("Antwort des Menschen auf die undurchdringliche Rücksichtslosigkeit der Natur" GW 10, 361). L'artista sarebbe allora colui che è in grado di trasformare, falsificandola, la realtà, fondando – come aveva scritto Nietzsche in *Die fröhliche Wissenschaft* – un "Cultus des Unwahren", senza il quale non sarebbe sopportabile "die Einsicht in die allgemeine Unwahrheit und Verlogenheit"⁷⁸. L'artista, per Hofmannsthal, può dare un significato e infondere vita alle cose che giacciono senza senso, e in questa facoltà trova la sua ragione di essere, come viene affermato nel saggio dedicato a Eleonora Duse:

Denn dazu, glaube ich, sind Künstler da: daß alle Dinge, die durch ihre Seele hindurchgehen, einen Sinn und eine Seele empfangen.[...]

Die lebendigen Künstler gehen durch das dämmernde sinnlose Leben, und was sie berühren, leuchtet und lebt. (GW 8, 478)

Anche questo tentativo di chiarire quale sia il senso dell'arte non è però privo di ambiguità. Prova ne è il suo essere stato oggetto di interpretazioni assai diverse da parte della critica. Secondo Bruno Hillebrand vi si trova una chiara eco del primo romanticismo e dell'idealismo trascendentale, mentre per Hans Jürgen Meyer-Wendt vi sarebbe invece un segno evidente dell'influsso di Nietzsche⁷⁹. Nel primo caso Hofmannsthal avreb-

⁷⁶ NIETZSCHE, *op. cit.*, vol. 2, p. 185.

⁷⁷ Così annota Hofmannsthal al termine della lettura di *Zur Genealogie der Moral*. Cit. da MEYER-WENDT, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁸ NIETZSCHE, *op. cit.*, vol. 3, p. 464.

⁷⁹ Nell'introduzione alla raccolta di testi e studi sull'influsso di Nietz-

be voluto dire che le cose possiedono un senso in sé, e il compito dell'artista consiste semplicemente nello svelare agli uomini questo senso, liberandole, romanticamente, da un'avversa magia. Nel secondo caso il brano di Hofmannsthal significherebbe che le cose non hanno alcun senso, e soltanto l'intervento attivo e arbitrario dell'artista riesce a donare loro uno splendore che non ha però alcun fondamento ed è quindi un inganno necessario a sopportare l'insensatezza del mondo e della vita. Quanto detto finora rende assai più verosimile questa seconda ipotesi; tuttavia sarebbe ingenuo voler stabilire una volta per tutte quale delle due interpretazioni sia quella giusta. Si tratta piuttosto di preservare e anzi di evidenziare il carattere ambivalente dell'affermazione di Hofmannsthal, così come si è trattato di mettere in rilievo la contraddizione presente nell'appunto sulla "neue Kunst". In queste ambiguità e in queste contraddizioni si manifesta infatti quel dissidio che caratterizza la riflessione sull'arte condotta dal giovane Hofmannsthal. Da un lato vi è l'esigenza di un'arte che, pur senza cadere in un dilettantesco "Alleswollen", abbia valore al di là del soggetto e delle sue "terribili oscillazioni" nel fluire degli istanti, dall'altro la consapevolezza che la creazione artistica, in un orizzonte privo di ogni metafisica e di ogni morale che non sia mera convenzione, può essere soltanto l'espressione di una volontà soggettiva che non trova giustificazione al di fuori di sé.

È anche in questa precoce crisi che vanno allora ricercati i motivi che spinsero Hofmannsthal ad abbandonare la poesia lirica per l'arte drammatica. Assai più della lirica, questa, nel suo carattere di "Spiel vor der Menge" (GW 3, 103-106), poteva essere per Hofmannsthal lo strumento capace di parlare a una comunità sottratta al soggettivismo e poteva quindi essere il tramite di valori stabili e universalmente riconosciuti, assicurando un ruolo preciso e moralmente decisivo al poeta. Soltanto questo tipo di arte poteva sciogliere il dubbio del giovane poeta sul "senso della vita artistica" e fuggare la sua grande

sche nella letteratura tedesca da lui stesso curata Hillebrand commenta così questo passo: "Das ist frühromantisch gedacht, im Sinne jenes transzendentale Idealismus eines Novalis": BRUNO HILLEBRAND (a cura di), *Nietzsche und die deutsche Literatur*, Tübingen, 1978, vol. I, p. 25. Per un'interpretazione che invece privilegia l'influsso di Nietzsche vedi MEYER-WENDT, *op. cit.*, p. 69.

paura, quella di vivere in un mondo dove l'arte non ha più alcuna legittimazione:

Lebensangst. Zweifel an der Existenzberechtigung der Kunst gegenüber dem Elend der Welt. (GW 10, 363)

ABSTRACT

Hofmannsthal's essay on Amiel (1891) is not only one of the most important documents of the critical interest which Amiel's *Journal intime* aroused among many writers (Renan, Bourget, Pater) at the end of the XIX Century. It was also one of the first attempts made by Hofmannsthal to resolve, drawing mainly on Goethe and Nietzsche, his doubt about the meaning of poetry in the modern world. Dealing with issues such as the spread of aesthetical dilettantism in European culture and the crisis of Romanticism and its analogical thinking, this early essay anticipates themes that will be developed in some of Hofmannsthal's later writings (as the famous Chandos-Brief) and contributes elements that can help us to understand the crisis which will lead him to give up lyrical poetry for dramatic art.

KEY WORDS

Amiel. Dilettantism. Hofmannsthal.

Federica Simone

LA SENSIBILITÀ GIAPPONESE NELL'IMMAGINARIO
POETICO DI MICHAEL DONAGHY

Osservando le prime due raccolte di poesia di Michael Donaghy – *Shibboleth* ed *Errata*¹ – il lettore si imbatte in una quantità disorientante di temi che gli richiedono uno sguardo elastico, pronto a spaziare nelle prospettive culturali più diverse. Il generoso piacere dell'esplorazione nella memoria individuale e collettiva sostiene la ricerca di un *trait d'union* tematico che si percepisce sfuocato nell'ampiezza dello sguardo e del materiale poetico. Nell'acclimatarsi alla visione estetica e filosofica dell'autore si acquista sensibilità verso tematiche ricorrenti, suggerite o insistite che siano. Comprendendo uno dei filoni percorsi se ne scopriranno tracce evocative disseminate un po' ovunque.

Il fenomeno è particolarmente evidente per quanto riguarda la ricreazione di ambienti poetici legati alla cultura e agli scenari naturali del Giappone. Le riproduzioni d'ispirazione nipponica sottintendono un codice letterario implicitamente pattuito tra il poeta – americano, di origini irlandesi e naturalizzato londinese – e un lettore di formazione occidentale. Lo sforzo di adattamento alla nuova prospettiva presenta come effetto l'immersione in un piacevole straniamento. Resta viva la consapevolezza della condizione di partenza di autore e lettore, la propria *forma mentis*. Questa diventa una condizione da integrare anziché ripudiare *in toto* – come spesso accade a neofiti delle religioni orientali – attraverso il viaggio poetico. Non a caso, interrogato sul rapporto tra le storie che racconta e le sue esperienze biografiche, Donaghy risponde:

Would the words on the pages of my books be magically transformed

¹ *Errata* (d'ora in poi *E*) e *Shibboleth* (d'ora in poi *S*).

if you discovered I was, in fact, Japanese? For me the answer is a qualified “no” because my poems are not about me. They’re about you, the reader, and the reader’s reaction (...). There’s a margin where the facts of one’s biography and the expectations of the reader bleed together into the context of the work. That’s where the poem really exists – in that space between ².

Le aspettative divengono dunque una componente attiva. Al contributo individuale del lettore si aggiunge un criterio organizzatore che si rivela come primaria scelta stilistica: la versificazione secondo precise forme metriche. La “negotiation with form” diventa veicolo di un

unconscious effect of form on the poet [which helps him] compromise what [he] originally intended to say – which is more likely to be full of self-deception, prejudice, and cliché (...). It helps (...) keep the poem fluid so “the better idea can reveal itself” ³.

In questo programma c’è una richiesta di autodisciplina finalizzata ad un effetto di spontaneità. Una posizione che richiama non solo uno dei pilastri del buddismo zen, ma più in generale, un atteggiamento culturale che contraddistingue la mentalità orientale e che Donaghy condivide e ritrova soprattutto nella scelta poetica dell’haiku, di cui crea un’interpretazione contaminata ed originale.

Una delle maggiori attrattive dell’assumere la visione orientale e le sue tipologie letterarie è sicuramente il poter ritrarre le dimensioni culturale e naturale mentre si intrecciano, restando al contempo distinte. Si crea così uno spazio popolato da figure umane dal profilo sfuggente, e paesaggi che si animano in corrispondenza con il sentimento rappresentato, ma senza divenirne un semplice sfondo, un’appendice romantica, senza lasciarsi simbolizzare, investire di senso umano ma stimolando un silenzio contemplativo. Questo fenomeno è evidenziato dalla massima poetica del poeta Bashô, l’iniziatore del genere dell’haiku:

Come è ammirevole
colui che non pensa:
“La vita è effimera”
vedendo un lampo ⁴.

² *Conversation with John Wall*, p. 65.

³ *Ibidem*, p. 67.

⁴ In K. SHUICHI, *Storia della letteratura giapponese*, p. 38.

Questa breve composizione sintetizza l'imbarazzo esegetico in cui si trova il lettore di fronte all'haiku, il che lo spinge a rivedere la propria relazione con l'ambiente, abbandonando gli schemi con cui era solito entrarvi in contatto. Recupera così il pulsare dei ritmi vitali, scanditi dalle stagioni più che da una parcellizzazione convenzionale del calendario:

Anche lo scenario squisitamente artificiale sembra seguire le linee sinuose della natura e rifugge dal disegno geometrico e astratto. I colori sono come le linee del disegno, mai entità astratte. Si sente che il motivo fiori e chiaro di luna non è un cliché puramente letterario. Le comitive eleganti affrontano crude notti d'inverno per contemplare i riflessi della luna sui rami coperti di brina, e vi si soffermano ore e ore incuranti del freddo. I temporali e le grandinate, la tormenta, fra quelle pareti così leggere e aperte a tutti i venti diventano avvenimenti di cui si parla per giorni di seguito⁵.

La fusione che si viene a creare tra le dimensioni umana e naturale si concreta nell'onnipresente oggetto dell'attenzione lirica e filosofica di Donaghy: l'amore, potere agito e contemplato, che permette all'autore, di educazione cattolica, di cogliere induttivamente l'incanto universale senza aderire incondizionatamente ad una filosofia orientale, come nel caso di suoi illustri compatrioti⁶. Sebbene non avvenga una scelta radicale, il fatto di dare una veste giapponese all'immaginazione propone la riscoperta di aspetti, spirituali o comportamentali, nascosti o trascurati in un approccio occidentale. Alan Watts, maestro ed ambasciatore Zen negli USA molto vicino agli esponenti della Beat Generation, illumina le modalità di attrazione di una mente occidentale per le discipline orientali.

È molto più che sentimentale il fascino che l'occidentale desideroso di reintegrare uomo e natura subisce ad opera del naturalismo zen (...) di un'arte al tempo stesso spirituale e secolare, che concepisce il mistico in termini di naturale, che anzi non ha mai nemmeno immaginato una loro rottura. È una visione del mondo che conferisce un senso profondamente innovatore di interesse a una cultura dove spirituale e materiale, conscio e inconscio, sono stati disastrosamente scissi⁷.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Mi riferisco a nomi come Walt Whitman, Richard Wright, Anne Sexton, H.W. Longfellow, Amy Lowell, Ezra Pound, Kenneth Rexroth, Gary Snyder, Richard Wilbur, ma, soprattutto, agli autori della cosiddetta Beat Generation, in particolare Jack Kerouac ed Allen Ginsberg (v. S. KODAMA, *American Poetry and Japanese Culture*).

⁷ A. WATTS, "Zen 'Beat', Zen 'inquadrato' e Zen", pp. 90-91.

Queste considerazioni gettano luce su ciò che caratterizza l'autore rispetto ai suoi predecessori.

Ma l'occidentale attratto dallo Zen che voglia comprenderlo a fondo deve avere un requisito fondamentale: deve capire la propria cultura tanto da non farsi più condizionare inconsciamente dalle sue premesse. Deve davvero aver raggiunto un accordo col Signore Iddio Geova e con la propria coscienza giudaico-cristiana per poterla prendere o lasciare senza paura o ribellione. Dev'essere libero dalla mania di giustificarsi. Altrimenti, il suo Zen sarà o "beat" o "inquadrato", o una rivolta contro la cultura e l'ordine sociale o una nuova forma di grettezza e rispettabilità⁸.

Nel tracciare un percorso conoscitivo il poeta fa ripercorrere al lettore "iniziato" il proprio disorientamento e la gioia della scoperta, indicando la via del contrasto. L'amore ricomponne in un quadro unico le contraddizioni emerse, come suggerisce Octavio Paz.

L'amore è stato ed è la grande sovversione d'Occidente (...). Non nega l'altro e non lo riduce a ombra, ma al contrario nega la propria sovranità. Questa autonegazione ha il suo contrappeso: l'accettazione dell'altro. Le immagini s'incarnano: l'altro non è un'ombra, ma una realtà carnale e spirituale. Posso toccarla, ma anche parlare con lei. E posso ascoltarla – e ancor più: bermi le sue parole. Ecco allora la transustanziazione: il corpo diventa voce, significato; l'anima è corporale. Ogni amore è eucarestia⁹.

Una volta compreso il punto di vista e le intenzioni del poeta si riescono ad individuare ricostruzioni fedeli dell'ambiente nipponico oppure inserzioni descrittive "all'orientale", che del Giappone recano solo un'impronta stilistica. Affinando la percezione sulle prime si sarà in grado di riconoscere elementi di suggestione nipponica anche in poesie che a prima vista sembrerebbero non contenerne. Trova dunque il suo compimento il progetto di coinvolgere il lettore, cui viene permesso di cogliere autonomamente i nessi interni ed esterni tra i componimenti.

Già a un primo sguardo si può notare come il Giappone evocato sia quello dei momenti di passaggio, segnati da una malinconica, inesorabile decadenza. Si parte dalla raffinatezza cortigiana del periodo Heian nella incontaminata capitale Kyo-

⁸ *Ibidem*, p. 91.

⁹ O. PAZ, *La duplice fiamma: amore ed erotismo*, p. 98.

to (X-XI secc.) descritta con fiera amarezza in "The Incense Contest"¹⁰ – le confessioni che una cortigiana ripudiata lascia affiorare in un chiaroscuro di ricordi esaltati e sfumati nel torpore dell'oppio. Si passa poi al termine del periodo dello Shogun Tokugawa – in auge fino alla restaurazione dell'imperatore nel 1868 – dominato da una incessante gara tra feudatari e condottieri rivali, nel culto della forza e del valore militare; la sua meteora discendente viene tracciata in "The Noh"¹¹, preceduto da un'epigrafe esplicativa.

After 1868 when the Shogunate was overthrown and the Noh fell out of favour, the costumers and mask makers who had previously produced so many rich effects became careless in their productions, offering only a few crude variations (Yamashiro, *A History of Noh*).

Nei confronti di questo mondo si sottolinea un senso di perdita artistica, ma soprattutto umana. Si tratta della perdita dell'amore e del favore, come nel sopra citato "The Incense Contest" ma anche della vita stessa: quella sacrificata con dura rassegnazione in "The Last Tea of Rikyu"¹², cronaca dell'harakiri di un coraggioso samurai "slandered without grace or respect, / Condemned by a dull and intolerant patron". In maniera simile in "Banzai"¹³ viene paventato un possibile avvelenamento inscritto in uno scambio diplomatico, una temibile prova di forza calibrata sulla parola. L'epigrafe lo suggerisce inquietante: "Our cooking depends upon shadows and is inseparable from darkness" – Jun'ichiro Tanizaki). Infine, legato ad una morte imminente è l'esperimento più apprezzato dalla critica: "Seven Poems from the Welsh"¹⁴ in cui Donaghy si fa divulgatore dei brevi componimenti del poeta di corte Sion Ap Brydyd, decapitato nell'inverno del 1360 per adulterio.

Dopo aver favoleggiato dei virtuosismi formali e compositivi dell'autore – il suo "uso ossessivo di forme difficili" ("obsessive use of difficult forms") e "la sua descrizione dell'interno di un uovo di airone di trentamila parole (...) due colonne di rima obliqua avvolta attorno al testo verso dopo verso in una perfetta struttura a doppia elica" ("his 30,000-word description

¹⁰ *E*, pp. 13-14.

¹¹ *S*, p. 46.

¹² *S*, p. 45. Cito qui vv. 6-7.

¹³ *E*, p. 48.

¹⁴ *S*, pp. 41-43.

of the interior of a heron's egg (...) two columns of slant rhyme weaving through the text line by line in a perfect double helix pattern"), Donaghy lascia spazio alle composizioni "ricevute" alla vigilia dell'esecuzione.

Sono degli *englynion*, sorta di moderni haiku in inglese, scritti in "un misto di gallese poetico 'mandarino' e volgare arcaico" ("a mixture of poetic 'mandarin' Welsh and early demotic"), come sottolinea il nostro autore in veste di traduttore, filologo e selezionatore. La sua qualifica tende a fugare i sospetti di una beffa letteraria anche se l'impronta, delicata e gaudente nel trattare argomenti esplicitamente erotici sembra proprio la sua. L'autore riesce ad essere presente ed occultarsi al contempo. Assume più ruoli, compiendo il percorso anche da lettore, mostrandone il ruolo attivo che secondo lui dovrebbe esserci affinché la poesia diventi esplorazione. Il meccanismo esprime l'essenza di una frase di Eliot cui Donaghy fa spesso riferimento nel descrivere il suo uso delle forme metriche classiche: "You don't inherit a tradition, you achieve it"¹⁵. La conquista vale naturalmente, ma non unicamente, per la propria cultura.

Il genere dell'haiku richiamato da queste composizioni è tuttora vivo nel panorama letterario, giapponese e non solo (come dimostrano Imagists ed altri poeti del Novecento americano ad esempio). È rimasto da sempre fedele all'impianto formale originale, nella sovrapposizione di impressioni visive ed acustiche compresse in una rigida successione metrica di terzine di cinque, sette ed ancora cinque sillabe. Nel diciassettesimo secolo, si nota però un'evoluzione tematica il cui fattore distintivo è l'introduzione di situazioni e figure umane, inizialmente escluse dai quadri naturalistici. Donaghy assorbe questa tendenza più recente, rendendo l'uomo non più una figura simbolica, ma dotandolo di un'identità che convoglia e si fa travolgere dalle emozioni. Egli non rinuncia dunque ad uno scavo psicologico, all'affermazione dell'io, ma, sottolineando il momento del passaggio, crea un percorso verso l'indefinito, seguendo la via verso la morte che è, appunto, spersonalizzazione. Lo è, perlomeno, in una mente occidentale che, per concretizzare l'essere ad un passo dal vuoto, sceglie appunto una forma poetica priva di connotazioni, portata a cogliere l'es-

¹⁵ M. DOYLE, "Wordsmiths of Wisdom".

senza in sé affermata ma affrancata da un senso, come spiega Roland Barthes:

Decifranti, formalizzanti o tautologiche, le vie dell'interpretazione, destinate qui da noi a *svelare* il senso, cioè a farlo entrare con l'effrazione – e non a scuoterlo, a farlo cadere, come il dente del rimasticatore d'assurdo, quale deve essere l'apprendista zen (...) – le vie dell'interpretazione non possono dunque che sciupare lo haiku: perché il lavoro di lettura che vi è connesso è quello di sospendere il linguaggio, non di provocarlo¹⁶.

L'impianto metrico originale non viene volutamente riprodotto, in quanto risulterebbe snaturato nella lingua d'arrivo.

I'm exclusively interested in poetry that takes its direction and rhythm, like all traditional poetry, from the voice. (...) I do believe verse is an aural form (...) for me it's a musical form. So I don't even count syllables, we hear beats. There's something absurd about syllabics in English. The haiku may be a great form in Japanese, but in English you have to forego the natural rhythms of English for a Dalek-like monotony¹⁷.

Del resto Barthes mostra come quella che lui definisce "emorragia del soggetto" sia intrinseca alla stessa struttura sintattica e alla rappresentazione linguistica del giapponese.

In giapponese, la proliferazione dei suffissi funzionali e la complessità delle enclitiche implicano il fatto che il soggetto avanzi nell'enunciazione grazie a precauzioni, riprese, ritardi e insistenze, il cui volume finale (...) fa appunto del soggetto un grande involucro vuoto della parola, e non quel nucleo pieno che si presume diriga le nostre frasi, dall'esterno e dall'alto; di modo che ciò che ci appariva come eccesso di soggettività (il giapponese, suol dirsi, enuncia delle impressioni, non delle constatazioni) è invece piuttosto un modo di diluizione, di emorragia del soggetto, in un linguaggio frazionato, parcellizzato, diffratto sino al vuoto¹⁸.

Il soggetto è necessariamente postulato come io narrante, in realtà sdoppiato in due poeti celtici – narratori per tradizione – resi coevi dalla scrittura di Donaghy. Elemento caratterizzante è anche il legame tra le composizioni, parti di un testo organico che si offre come testamento estetico e spirituale.

¹⁶ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 84.

¹⁷ *Interview with Arthur Morley*, p. 2, e *Interview with Conor O'Callaghan*, p. 3.

¹⁸ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 12.

Le poesie si inseriscono nel quadro di una vicenda precisa abbozzata nella premessa, con l'intento di stimolare nel lettore il possibile stato d'animo dell'ultima notte di un condannato. La premessa si sofferma sulle modalità di composizione, fornendo una sorta di guida alla lettura che induca a considerare la condizione esistenziale più che la veste letteraria. Nel fare questo Donaghy costruisce una teoria suggestiva che attribuisce al vero autore:

These short poems were not composed in the sense in which that term applies to the writing of English poetry. Rather, they were thought to have obtained, as the complete and inevitable response to a split second of painfully acute perception. To the objection that the preconceived form of the poem shapes that perfection, Sion would answer that during such moments neither poet, poem nor subject, can be distinguished one from the other. In this mysterious way, he believed all his englynion were faint echoes of a single unwritten poem which, if pronounced, would so perfectly unite the souls of author and listener that they would inhabit each other's bodies and exchange destinies¹⁹.

La narrazione di una storia (di un mito, attenendoci alla tradizione platonica che l'autore spesso cita) assume una portata comunicativa efficace e diretta per Donaghy, sostenitore di un ritorno all'auralità del verso quale veicolo delle tradizioni di una comunità²⁰.

¹⁹ Introduzione a "Seven Poems for the Welsh", *S*, p. 41.

²⁰ Donaghy si riferisce al potere del verso come pure della comunicazione (ed educazione) attraverso le storie, di cui recupera la portata comunicativa attraverso la forma del *dramatic monologue* polemizzando contro il lirismo imperante negli ultimi decenni, causa dell'impopolarità della poesia contemporanea. "This is why Plato threw poets out of his Republic, because the form reaches you below the conscious level. Prose is the language of doubt and circumspection, and verse is the hypnotist's watch. The struggle for poets is how to use the hypnotist's tools to wake up the reader." (*Interview with Conor O'Callaghan*, cit., p. 3). Ancora sul rifiuto attuale della poesia, "Part of the reason why poetry is the way it is now, is because the novel took over some things that poetry did in English literature in the 19th century: the great long poems by Byron and Tennyson, long narratives; it was very popular as well. People were interested in the stories. I'm thinking about what John Greening, a critic, affirmed - but I always felt it as well - that modernism partly was a kind of snobbish or elitist reaction to the fact of cheap editions being available to the public. The clerks and the lower middle classes were reading work that only the privileged had met before in university education. (...) It's become such a closed-up academic and elite thing over the years; American poetry constantly battles with these two poles - populist and elitist-academic (...) here's an audience in America for the novel, an intelligent, literate audience, and here in Britain there's a large audience too, but the same people don't read poetry and why not?"

I requisiti necessari per un avvicinamento tra autore-protagonista-narratore e lettore nella comune esplorazione dello spazio poetico costituiscono il principio essenziale dell'haiku. Come spiega Leonardo Vittorio Arena, a proposito dello spirito di questa forma poetica:

Per coglierlo si deve entrare nella situazione descritta dal poeta, immedesimandosi in essa. (...) Ci si deve calare nella realtà, contemplandola come un processo, una serie di eventi estremamente fluidi. Il poeta non se ne allontana mai, per attingere una postazione privilegiata da cui contemplarla, ma vi penetra completamente, identificandovisi fino in fondo. D'altro canto, invece, la produzione letteraria occidentale mira generalmente ad accentuare le distanze tra il lettore e l'autore, per esaltare le prerogative di quest'ultimo nei confronti dell'osservazione della realtà²¹.

La traccia culturale espressa in queste dichiarazioni diviene sorprendente se, accondiscendendo al patto letterario, ci si convince che le poesie siano davvero state scritte da quel bardo, emblema delle profonde radici di Donaghy, le cui origini sono appunto irlandesi. Può forse non sembrare insolito che in un autore contemporaneo, vissuto in un contesto multietnico possa crescere un fascino più o meno conscio per una cultura minoritaria o lontana (com'è appunto quella giapponese per Sion). Lo diventa se il presunto autore delle poesie – che ricordano così da vicino un genere letterario sviluppato in un arcipelago isolato dall'altra parte del mondo – è vissuto oltre tre secoli prima della nascita di quel genere. Il voluto anacronismo può sembrare trascurabile eppure è sintomatico dell'atteggiamento goliardico che inscena una beffa con mezzi raffinati all'interno del suggestivo *pastiche*. La leggera ironia di Donaghy si tinge però d'amaro se colta in relazione alla sua personale esperienza come dottorando in letteratura:

Because poetry doesn't give them the same satisfactions: it's like a little tiny craft like origami, glass blowing, or a little tiny craft all by itself; it's left so many people out." (*Small Talk with the Poet*, p. III).

Tra i suoi modelli di riferimento Donaghy cita particolarmente "Derek Mahon and behind him Mc Neice, a voice that engaged the whole of one's consciousness without resorting to any theories or manifestoes. It used a richly varied diction and syntax. It could be witty and ride a razor edge of irony, and in the next line break your heart or fill you with wonder. And in these islands poets never quite renounced traditional form to the extent they did in America. That means a lot to me, the singing line". (*Conversation with John Wall*, pp. 66-67).

²¹ L.V. ARENA, *Haiku*, "Caratteri dello yugen", pp. 8-10.

I began to think of theory as the opposite to literature. I thought I'd do a degree in literature because I loved literature, then I realized that my colleagues hated literature. It's like saying that I decided to do vivisection because I loved animals. (...) As writers we have no illusions about ourselves. We're ordinary men. We're not bards or special people. And yet when a writer is in a room with a critic, the critic develops an inferiority complex that he tends to over-compensate. The critic thinks "I am a real scholar, this person is a paid entertainer"²².

Questa testimonianza può fornire un'ulteriore motivazione psicologica, per quanto parziale, riguardante la scelta di una forma, come l'haiku.

Ciò che sparisce nello haiku, sono le due funzioni fondamentali della nostra scrittura classica (millenaria): da una parte la descrizione (...); d'altro lato sparisce la definizione (...) lasciata andare alla deriva verso una sorta di efflorescenza inessenziale, eccentrica dell'oggetto (...)²³.

Si ritrova ancora una volta un atteggiamento comune spiegato da Alan Watts:

L'uomo ideale del buddismo indiano è chiaramente un superuomo, uno *yogi* assolutamente padrone della propria natura, che corrisponde perfettamente all'ideale fantascientifico dell' "uomo al di là del genere umano". Ma il budda o uomo risvegliato dello Zen cinese è "normale e niente di speciale"; è comicamente umano. (...) l'esperienza *satori* del risveglio alla nostra "inseparabilità originaria" dall'universo sembra sempre, per quanto inafferrabile, appena dietro l'angolo. Capita addirittura di incontrare persone che hanno avuto quest'esperienza (...). Sono esattamente come noi, solo si sentono molto più a casa loro nel mondo, e trascorrono più agevolmente sull'oceano della precarietà e dell'insicurezza²⁴.

Una mescolanza di *gravitas* e spudoratezza è l'atteggiamento presente nei "Seven Poems". La situazione estrema, di soglia, dà valore agli ultimi pensieri che fotografano impressioni subitane miscelate a ricordi intensi e fugaci.

I
Morfydd, daughter of Gwyn,
The dells are bright with snow.

²² *Interview with Conor O' Callaghan*, cit., p. 1.

²³ R. BARTHES, *op. cit.*, pp. 97-98.

²⁴ A. WATTS, *op. cit.*, p. 91.

Driven with cruel purity,
They'll take you for one of their own²⁵.

Nelle coordinate della prima poesia compaiono un'ambientazione celtica e l'immagine della neve, elemento assai diffuso nell'iconografia giapponese. La freddezza spietata si dà tanto come purezza di sentimento quanto come coordinata del tempo in cui si svolge il racconto, orientata sul tempo atmosferico. La lucentezza dominante cede spazio ad una percezione olfattiva nell'ideale proseguimento (la seconda poesia):

II
Cloves and cedar smoke in the air,
Swarms of dragonflies in the long grass.
I unlaced her muslim gown.
No help from her²⁶.

Lo scenario improvvisamente estivo assimila le vesti alle ali delle libellule in un gioco di leggere trasparenze che suscitano un'alta tensione erotica sottolineata da una passiva compostezza. L'immagine riproduce una soavità strutturale, un'interpretazione e riedizione della bellezza della natura da parte del nobile giapponese, che nel fiorente periodo cortigiano animava il suo palazzo di una poesia letteralmente dinamica con

[poesie] tracciate ogni giorno su fogliolini sparsi che riempivano l'atmosfera di corte come uno sciame di farfalle; (...) poesie per ogni evento (...) della vita quotidiana²⁷.

Un principio estetico riscontrabile anche nell'architettura e nel giardinaggio.

In ogni libro d'arte sull'ikebana, ciò che viene prodotto è la circolazione dell'aria, in cui i fiori, le foglie, i rami non sono altro che le pareti, i percorsi delicatamente tracciati secondo un'idea di *rarefazione*, che noi, da parte nostra, dissociamo dall'idea di natura, come se soltanto la profusione *comprovasse* la naturalezza²⁸.

Il fumo impalpabile di cedro ed incensi si rapprende in una rappresentazione tattile. Nella poesia successiva, l'omogeneo pallore del latte è contenuto in un otre liscio come l'incavo

²⁵ S, p. 42.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ AA.VV., *Diari di dame di corte dell'antico Giappone*, pp. XIV-XV.

²⁸ *Ibidem*.

della coscia della donna. Contenente e contenuto si confondono poi nell'immagine della torba. Il caratteristico combustibile irlandese veicola l'idea di un materiale giovane, in quanto fosile ad uno stadio poco avanzato. L'immagine si connota anche di un senso materno, di terra feconda e generosa che racchiude un senso di umidità e l'idea del calore insieme.

Smooth the skin on a bowl of milk
And on the warm hollow of her thigh.
The warm turf is slow to warm,
And after this shallow breathing²⁹.

La percezione del suo lento riscaldarsi sfuma nel respiro affannoso creando un *continuum* metamorfico dal ritmo incalzante. In seguito al recupero del connubio uomo-natura, mantenuto nelle prime due sequenze, si compie un'elevazione tutta umana, nell'architettura di un fremito che si srotola creando una spirale sempre più ampia.

The moment you touch the whorl of my ear
With the tip of your tongue
Is a gold dome over itself.
So is the moment after³⁰.

Il distanziamento dalle cose terrene rivela una saggezza tutt'altro che spassionata. Non vi è uno sguardo, ma un vero e proprio sprofondare in un'emozione dissezionata, riconquistata attraverso fotogrammi che vengono bloccati e lasciati poi scorrere nella mente del narratore e del lettore senza più bisogno di essere trascritti. Ciò che viene comunicato non è più un'illuminazione nel senso di rivelazione od intuizione dal sapore religioso, ma una sospensione dal linguaggio al termine di una forma breve – lo spazio dell'haiku – esatta espressione di un pensiero breve, che trova il proprio valore nell'ordinarietà. Il suo spazio è quello del

flash (...) di una fotografia che si scatta con molta cura (appunto alla giapponese) ma avendo ommesso di caricare l'apparecchio con l'apposita pellicola³¹.

L'incantesimo della riunione delle anime suggella i pensieri di un narratore che parla come già non fosse più ed un lettore

²⁹ S, p. 42.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 98.

indefinito, compagno ideale degli ultimi pensieri, simbolo dell'attaccamento ad una vita ormai spoglia, consumata in miseria e prigionia.

XXIX

Say this rhyme, reader aloud to yourself.
Gladly I'd hear your senility and incontinence,
Let you warm this bed of hay,
Rattle these chains, write these lines ³².

La morte è vinta dalla dignità ma non evocata come liberazione dallo stato di abiezione. La sublimazione è già avvenuta attraverso l'espressione più fisica e più vera della poesia: la lettura a voce alta di una poesia che sta a metà tra la formula magica e la preghiera. Attraverso questo tipo di lettura si offre la liberazione della parola scritta.

Venendo meno la retorica occidentale che impone il dovere di rendere sproporzionato il significato e il significante si ristabilisce una misura esatta che non ammette sbavature, che possiede "qualcosa di musicale (musica di significati, non necessariamente di suoni): lo haiku ha la purezza, la sfericità e il vuoto stesso di una nota musicale" ³³. Donaghy conquista dunque l'effetto dell'haiku privandolo delle sue peculiarità più restrittive, mantenendone però la caratteristica comunicatività universale.

In "Quorum", che non si svolge in uno scenario nipponico, viene contrastata la caducità della parola orale. Si realizza una poetica del frammento nella misura in cui una sola parola è in grado di risvegliare un'intera civiltà.

Oqürum
The only surviving word of Khazar,
(...)
Oqürum, meaning "I have read".

The original pronunciation is lost forever,
But I weigh three syllables in my palm
(...)
(...) I have read

An entire literature,
And enacted all that it describes.

³² S, p. 43.

³³ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 88.

On a winter morning,
 In an ochre room that we can never enter the resonance
 of those imaginary consonants³⁴.

Il riferimento alla Great Soviet Encyclopaedia richiama una sezione de *L'Aleph* di Borges, in cui l'affascinante racconto del territorio fantastico di Uqbar, mondo alternativo depositario di una saggezza ultramana, è inserito indebitamente in una voce di alcuni fascicoli della British Cyclopaedia. L'amore per la burla culturale su cui si fondavano i "Seven Poems" riemerge quale espediente artistico e conoscitivo. L'elaborazione teorica che ha per fine il puro godimento di una bellezza fondatrice è affermato con chiarezza da Donaghy.

All my life I have harboured a weakness for those wilfully eccentric philosophical and theological precepts valuable for their beauty alone, like Swedenborg's fancy that, in their purity and selflessness, angels create space instead of taking it up, thereby dilating the pin upon which they dance, or the North African Gnostic idea that all material beings are 3D letters in the penmanship of God³⁵.

Si potrebbe addirittura interpretare il "Seven" come un riferimento biblico, un numero chiave che Donaghy carica di riferimenti personali legati al suo *background* religioso. La citazione viene qui, come nei riferimenti a santi e salmi³⁶, vissuta e rielaborata fino a diventare un topico, un segno di riconoscimento che rivela la ricerca del poeta nel proprio passato individuale e storico. La ricerca passa anche attraverso il fascino nei confronti del verosimile oltre che del vero.

The Cabalistic fear that when, in the next great age, the Hebrew letter *shin* grows a four vertical stroke, a new sound will utter from men's mouths, making pronounceable the hitherto unpronounceable name of God – at which precise moment the world will end³⁷.

³⁴ *S*, p. 18, vv. 2-3, 5-7, 10-15.

³⁵ "From the Dance Floor", p. 1.

³⁶ Sono citati nomi di santi in "Liverpool" (*E*, p. 23, vv. 21-24): "that self-same mark of Valentinus, / who was flayed for love, but who never / – so the cardinals now say – existed. / Desanctified, apocryphal, like Christopher" ed in "City of God" (*E*, p. 21, vv. 27-29): "Here was Bruno Street where Bernardette / collapsed, bleeding through her skirt and died, he had heard, in a state of mortal sin".

³⁷ "From the Dance Floor", p. 1.

Il gioco del citazionismo divide chi ammira il procedere (post)modernista che si giova dell'eco, del collage, del richiamo ardito, dell'incastro delle voci narranti da chi invece trova il richiamo pedante ed elitario. Il procedimento si pone come stimolo ad un viaggio poetico in cui il punto di approdo ingloba anche quello di partenza e da esso va misurato. Le vicende presentano un finale comunque aperto, riferito non solo a chi è stato l'attore della vicenda, il personaggio che ha compiuto l'esperienza descritta, ma anche il lettore stesso, cui l'autore trasferisce la sua esperienza rendendo la poesia non uno sfogo individuale ma una sorta di invito alla riflessione in un terreno di scambio. Anche attraverso il potere comunicativo della rima un discorso non si configura come imposizione, ma un'attivazione di forze di simpatia, a volte anche attraverso un'(auto)ironia priva di cinismo. Il meccanismo è particolarmente evidente in "Reader",³⁸ il cui titolo è reso un appello dalla virgola. L'atmosfera è onirica, le sensazioni prevalentemente tattili:

I shuffled through a hemlock thicket
 Breaking bracken underfoot.
 The snapped twig snared me. I went down

Pitching among wet cakes of leaf
 And brushed against soft bark,
 (...) There,

In the wet air, in the cold
 The inviolable purity of new wood
 Stiffened the night against itself:

I coupled with it: there was light
 Like foxfire and on the road the wind twisting
 Voices through the powerlines³⁹.

L'esperienza quasi iniziatica è l'apice del connubio, un amplesso intensissimo tra il protagonista e una natura dagli elementi scatenati; un altro mescolarsi, quello di vento e voci umane, fa da contrappunto. Dal senso di dispersione di questi ultimi versi si passa ad una brusca materializzazione, una contrazione attraverso dei gesti che si costituiscono come un rituale.

³⁸ *S*, p. 40.

³⁹ *Ibidem*, vv. 1-4, 6-12.

Now kneel before the painted brambles,
 In front of the fan with the lights off
 And try to read this page. Just try ⁴⁰.

Il rito si riproduce per mezzo di un gesto di riverenza verso un simbolo, "the fan" – elemento tipico dell'estetica giapponese – per rievocare la forza dell'esperienza. Il lettore diventa custode, attraverso un'iniziazione, una conquista: questo procedimento porta ad un senso della scoperta della realtà ancora una volta molto simile a quello ottenibile nella sintesi descrittiva compiuta dall'haiku, caratterizzato

da intime profondità, inaccessibili a una lettura disattenta. Il tratto essenziale di quest'atmosfera è lo yugen, (...) "profondità misteriosa". Il suo fascino consiste nel non poter mai essere completamente vagliata e svelata. Il termine si riferisce al carattere stesso della realtà, a una semplicità naturale (...). L'haiku esorta alla partecipazione, al godimento di un'ineffabilità mai totalmente rivelata ⁴¹.

Diversamente, la conclusione di "Quorum" non chiarisce l'avvenimento, pur lasciando avvertire la presenza di un significato profondo, anche qui tutto da conquistare. L'ultima, enigmatica immagine risalta come un appiglio cui aggrapparsi per tentare un'interpretazione. In "Reader," vi erano "page" e "painted brambles" ad incarnare il rito, qui si parte dalla concreta lettura, si naviga nella ricostruzione ed infine si "zooma" su di un particolare carico di inquietudine.

The elders whisper over ancient documents
 Flickers the blood bright shadow
 From a glass of tea ⁴².

La rievocazione delle "imaginary consonants" ha il colore del sangue ancora pulsante, che si proietta nell'ombra del bicchiere, utensile ordinario ed, al tempo stesso, insolito, specialmente in relazione al suo contenuto. Questo richiama infatti la codificata cerimonia giapponese del thé. Servire la bevanda in un bicchiere inappropriato può voler significare deterioramento delle tradizioni, specialmente se si considera che il Giappone descritto da Donaghy è sempre in una sorta di decadenza.

⁴⁰ *Ibidem*, vv. 13-15.

⁴¹ L.V. ARENA, *op. cit.*, pp. 7-8.

⁴² *S*, p. 18, vv. 16-18.

L'uso di un oggetto banale ed inappropriato non è casuale se ci si rifà al contenuto: come un comunissimo errore di stampa ("The Guardian" è rinomato per questo) risveglia un'intera civiltà sepolta nel tempo, anche il bicchiere può custodire un segreto, suggerito da quell'ombra che si proietta, o che viene proiettata dallo spettatore. Il messaggio perde importanza rispetto alla suggestione; è importante che il ricordo sia stato risvegliato anche se con inquietudine.

Il bicchiere cattura l'attenzione in quanto elemento stridente, un intruso nella scena. Si può scorgere, tuttavia, il richiamo ad un vero e proprio topic delle poesie di Donaghy: il vetro, metafora della trasparenza, della riflessione (soprattutto nella versione dello specchio), ancora una volta congiunzione tra il naturale e l'artificiale in quanto metamorfosi della sabbia: qui come altrove è materializzato come contenitore, portatore di fluidità.

Ricorrente, e spesso associato ad esso, è anche il mutevole stato dell'acqua, non semplice sfondo descrittivo ma veicolo di messaggi carichi di misticismo, codice di sacralità in grado di far cogliere con immediatezza la relazione tra l'infinitamente grande e piccolo, soprattutto nell'immagine della pioggia:

(...) the waterdrop
 As it falls from the spigot during a summer storm
 A distance of three feet. What does it see?
 The lightning etched forever in the hot slate sky,
 The birds fixed in an eternal V⁴³.

He needed a perfect cathedral inside the head,
 He'd whisper, so that by careful scrutiny
 The mind inside the cathedral inside the mind
 Could find the secret order of the world
 And remember *every drop on every face*
*in every summer thunderstorm*⁴⁴.

Nell'acqua si scorge dunque il segno dell'armonia del creato percepibile in momenti di intensità emotiva e di intuizione intellettuale.

God shines. The tide looks solid in his love.
 And yet it does move⁴⁵.

⁴³ "More Machines", *S*, p. 6, vv. 12-16.

⁴⁴ "City of God", *E*, p. 21, vv. 17-22, [corsivo mio].

⁴⁵ "The Penitent", *S*, p. 49, vv. 14-15.

The composer, locked in a soundproof room in Harvard
Heard his heartbeat and *the sound of Niagara Falls*
*Produced by the operation of his nervous system*⁴⁶.

Ancora è nutrimento amoroso, come nella sublime ed animalesca "Pentecost".

And when you lick the sweat along my thigh,
Dearest, we renew the gift of tongues⁴⁷.

L'immagine dell'acqua è estremamente duttile ed incisiva nel far cogliere il senso della trasformazione, attraverso i fenomeni atmosferici, vari ed incontrollabili ed i liquidi contenibili, controllabili. Nell'esprimere uno stato evanescente, è sostituita dall'alcool, assorbito, sublimato, purificatore.

I'm reading. Gin, white as winter sun
Is blending juniper with oxygen.
(...)
The angels have come early for the miracle.
They've gotten into the bar and drunk it dry⁴⁸.

Tonight I need a party with a bottomless punchbowl
Bringing cool vodka to the lip of the horizon⁴⁹.

Delle proprietà dell'elemento liquido viene esaltata la penetrazione di motilità e stasi come pure la circolarità, la metamorfosi. È significativo questo utilizzo in "Held" ed in "Envoi", apertura e chiusura del secondo volume.

But as we stopped for the sound of the lakefront one morning
Before the dawn chorus of *sprinklers* and starlings⁵⁰.

Go away all that's over.
No more fluttering, squirming, crawling, running.
I've achieved *stillness, clarity*.
Since *the tide* gave up this one rock
And I'm the only point to reckon by
Many of you have taken me for a sign.
Stop. Stay in the deep.

⁴⁶ "Cage," *E*, p. 41, vv. 1-3, [corsivo mio].

⁴⁷ "Pentecost", *S*, p. 2, vv. 23-25.

⁴⁸ "A Miracle", *S*, p.3, vv. 3-4, 9-10.

⁴⁹ "Co-Pilot", *E*, p. 40, vv. 5-6.

⁵⁰ "Held", *E*, p. 2, vv. 5-6, [corsivo mio].

Wing back down *the round sleep of waters*.
Deceive them, tell them it never ends.
Give me peace⁵¹.

Ancora riproduce il fluire del discorso orale:

You'd think each word a stone dropped in a well.

Our land. Splash. Justice long denied.
*Splash. The humble exalted*⁵².

Simile è anche la simbologia dello specchio, una delle funzioni che l'acqua può assumere.

Rivela il desiderio di trasparenza, di purezza, la capacità di poter assumere ogni forma che vi si rifletta. Lo specchio è la staticità che accoglie il movimento come chi ha "achieved stillness, clarity", ricettivo ed espressivo in egual misura. Ancora una volta una condizione realizzata dall'haiku che

rivela uno specchio vuoto. Si iscrive nello spazio senza simbolizzare nulla, e senza la pretesa di avere un significato. È un'immagine opaca, priva di riflessi. Commentare un haiku è dunque impossibile: si può solo dire che, in tutta semplicità, qualcosa avviene, e basta⁵³.

Quest'immagine dello specchio vuoto ricorda il protagonista di "The Heirloom", ovvero "the old full-length antique beveled mirror", oggetto antropomorfizzato cui Donaghy mostra la propria devozione per l'esperienza che ha compiuto esponendosi al mondo che l'ha deteriorato.

Wants to be clear water in a trough,
Still, astringent water in November.

It worked for sixty years, day and night
Becoming the room and its passing faces
(...)
It wants to be the clear window that it was,
Invisible as pleasure or pain,
Framing whatever the day may cause –
The moon. A face. Rain.

⁵¹ "Envoi", *S*, p. 52, vv. 1-10.

⁵² "Ovation", *E*, p. 39, vv. 4-6.

⁵³ L.V. ARENA, *op. cit.*, pp. 16-17.

I'll prop it outside against the skip
 So clouds can ghost across the rust.
 Though I can't see myself in it,
 Still, it's the only mirror that I trust ⁵⁴.

Paradossalmente nel perdere la sua funzione, lo specchio ha cambiato identità acquistando una dignità quasi umana. L'autore vi riversa la sua fiducia proprio perché l'oggetto lo porta ad una riflessione che da fisica diviene metaforica, introspettiva. Ritorna il motivo della purezza associata al freddo e della pioggia, accostata alla luna ed al volto umano, elementi eterogenei e sfuggenti, ma trattenuti da questo specchio, emblema del ricordo. Si tratta di un passato di cui sopravvive un'eredità parziale, mutata ed in fondo avvalorata dallo scorrere del tempo. Ciò accade in "The Noh" ⁵⁵, che si iscrive esplicitamente in un'epopea di decadenza.

Qui le azioni si svolgono per mezzo di una misteriosa e sensuale presenza femminile. Questa conduce la storia all'interno di una serra che funge da cornice narrativa inscrivendo la scena, ma che racchiude altre funzioni. Di questo luogo viene sottolienata ad un livello esteriore la trasparenza, caratteristica, come si è visto, di gran parte degli oggetti-simbolo che Donaghy evidenzia nelle sue poesie. Ad un secondo livello, funzionale alla narrazione, essa ci appare il luogo che "cova" la storia, le permette di crescere. Nella convivenza degli elementi di cui è costruita e che ospita, riemerge ancora una volta il conubio tra uomo e natura. Qui vi è anche un terzo polo che funge da ponte fra i due, un manufatto altamente simbolico, la maschera, che si fa veicolo di un'immagine "classica" del Giappone ed attraverso un'ambiguità sintattica si confonde con la misteriosa donna, quasi il corrispettivo materiale della sua forza ammaliatrice:

She brings you from sleep to where she has tacked
 A mask of wood on a trellis arm
 To seduce you. She *is* abstract.

La descrizione che segue ripropone una sensualità soffusa, che viene preparata (senza poi consumarsi), quel guscio di protezione costituito appunto dalla serra.

⁵⁴ "A Discourse on Optics", I 'The Heirloom', *E*, p. 26, vv. 3-6, 9-16.

⁵⁵ *S*, p. 46.

Thunderstorms tonight, she warns.
No stars suspend above the palms
But gro-lights crackle on the leathery leaves
Tonight, in her arms.

Nella strofa successiva ritorna la forza di una tradizione raffinata che si cerca di recuperare con un senso di grande spiritualità.

Conquer the noble opacity of the mask
Back to its maker...⁵⁶

Il tratto essenziale è l'opacità, intesa nella sua accezione positiva, la stessa che, come si è visto prima, sta alla base del tessuto dell'haiku e, più in generale dell'estetica giapponese. Riferendosi ad una fondamentale manifestazione di culto che caratterizza la cultura nipponica, Mauriello sottolinea aspetti che aiutano a definire questa peculiarità.

I monaci zen ebbero grande influenza nella letteratura. [Lo spirito zen] di conseguenza diventò elemento estetico. I principi fondamentali dello zen (...), austerità, semplicità e fusione con la natura, divennero guide spirituali anche in molte espressioni artistiche: [nelle arti marziali, nell'ikebana, nella contemplazione dei giardini]⁵⁷.

Proprio in quanto immagine della realtà la maschera non possiede un tratto essenziale facilmente individuabile, il che rende difficile interpretarne gli attributi, come la compostezza, appunto. Se per individuarne il significato è d'aiuto inserire quest'oggetto in un contesto culturale più ampio è pur vero che se ne intuiscono le caratteristiche anche nel solo contesto della poesia. Alla tanta sensualità che trasuda dalla scena, è difficile associare impassibilità, distacco o indifferenza. L'autore iscrive nella descrizione messaggi indicatori del *mood*, lo stato d'animo più appropriato per entrare e godere dell'atmosfera. Un esempio è la non-definizione che colloca subito dopo aver introdotto la maschera. La prima descrizione di questa è di proposito spiazzante: "She *is* abstract". Eppure il fatto che la copula sia sottolineata è già una sicurezza. Avviene il riconoscimento di uno statuto ontologico che va al di là della sostanza,

⁵⁶ "The Noh", *S*, vv. 2-10.

⁵⁷ A. MAURIELLO, *Il Giappone dalla A allo Zen*, p. 179.

della forma materiale. Il concetto va delineandosi nella storia del costruttore che cerca di dominare la materia.

Conquer the noble opacity of the mask
 Back to its maker who planed the cheapest wood
 Against the grain and pilfered the design.
 (...)
 His early masks were perfect, so were mine.
 But rules come and go, standards and wood decay⁵⁸.

L'amarezza nel constatare la decadenza si dissipa dopo pochissimo. Si fa strada la fiducia che l'emozione non rimane prigioniera di una forma (ormai deteriorata), poiché la pregevolezza di un tempo, dei primi manufatti "perfetti", è ancora presente in quanto connessa al valore intrinseco della maschera. D'altra parte può essere anche un riferimento al prevalere del teatro Kabuki sul Noh:

Dal XVII secolo il teatro Kabuki (ka - canto, bu - danza, ki - recitazione), porta il divertimento per le strade del paese. Prima a beneficio della nuova classe di ricchi commercianti non più in grado di apprezzare il teatro delle maschere Noh, dai testi pesanti e cerebrali. Poi a beneficio di tutti.⁵⁹

Questa proprietà è assimilabile su un piano più ampio all'uso del frammento e della citazione nel comporre testi ricchi di echi più o meno nascosti. Vi è comunanza anche con la riscoperta dell'effetto liberatorio di forme metriche regolari proprie della tradizione, rivalutazione di cui Donaghy si fa promotore.

Spettacolo totale, ma diviso, il Bunraku esclude beninteso l'improvvisazione: ritornare alla spontaneità significherebbe ritornare agli stereotipi da cui è costituita la nostra "profondità". Come Brecht aveva intuito, qui regna la *citazione*, la presa di scrittura, il frammento del codice, perché nessuno dei promotori del gioco può assumere su di sé il carico di ciò che non è il solo a scrivere. Come nel testo moderno, l'intreccio dei codici, delle referenze, delle constatazioni separate, degli atti antologici, moltiplica la linea scritta⁶⁰.

Come prima andava conquistata la serenità della maschera, ora è la maschera ad animarsi caricandosi di significati, proprio perché rappresenta l'uomo senza limitarsi ad un suo attributo. Il lavoro dell'artigiano va dunque continuato.

⁵⁸ "The Noh", *S*, vv. 9-11, 13-14.

⁵⁹ A. MAURIELLO, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁰ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 61.

You just make do. Unclench your fists.
This delicate cheek and skin of painted pine
Provide your mind for silence by themselves.
He taught no truth to shape who chiselled this ⁶¹.

Nell'ultima scena la sensualità finora accennata prende il sopravvento e la spiritualità s'incarna. Parallelamente alla presa di coscienza che un periodo storico si è concluso dando vita ad uno nuovo, interviene la consapevolezza che anche a livello personale si è chiusa una fase. La poesia si conclude dunque qui, con il ritorno al presente attraverso immagini caricate di una nuova positiva tensione.

The gong tolls classically. It is twelve,
And the drops against the glass become a hiss.
Kiss her. Her rhythmic breathing levels
Beyond her name and beauty to a "yes".
Together leave the greenhouse in silence.

Dopo aver compiuto la fusione, rendendo gli elementi omogenei e consonanti, la serra viene abbandonata, a significare che la situazione è ormai matura. La nuova situazione non necessita più del tessuto connettivo delle parole per essere espressa, anzi, il sostegno verbale risulta inadeguato. Un'interessante riflessione può invece nascere da una modalità tipica della lingua giapponese, che getta luce sul limite indefinito fra la donna e l'oggetto.

Come molte altre lingue, il giapponese distingue l'animato (...) dall'inanimato, particolarmente a livello dei suoi verbi *essere*; ora i personaggi di finzione introdotti in una storia (del tipo *c'era una volta un re*) sono caratterizzati dall'impronta dell'inanimato; mentre tutta la nostra arte si affanna a decretare la "vita", la "realtà" degli esseri romanzeschi, la struttura stessa della lingua giapponese riconduce o trattiene questi esseri nella loro qualità di "prodotti", di segni recisi dall'alibi referenziali per eccellenza, quello cioè della cosa vivente ⁶².

In "The Noh" come nei "Seven Poems", non si percepisce un conflitto tra materiale ed immateriale. Può essere significativo considerare che sono entrambe poesie che descrivono artisti alla maniera giapponese (anche se, come abbiamo visto,

⁶¹ "The Noh", *S*, cito nell'ordine vv. 17-25.

⁶² R. BARTHES, *op. cit.*, p. 12.

non c'è la pretesa di abbandonare completamente il retaggio occidentale). Qui non si pone la scelta obbligata, condizionante, talvolta ossessiva che sembra imporre l'arte nei personaggi occidentali come Paolo Uccello, a cui la moglie si ribella:

Her personal vanishing point,
she said, came when she leant
against his study door
all warm and wet and whispered
"Paolo. Bed".

He only muttered,
gazing down his grid, "Oh,
what a lovely thing perspective is!"
She went to live
with cousins in Madrid ⁶³.

Viene sempre posta in risalto la potenza descrittiva di una sessualità vitale, diapason che sintonizza gli amanti sulla frequenza di una vibrazione universale. Celebrazione di totalità, la coscienza dell'appartenenza all'universo emerge attraverso un rito di ritorno e dissoluzione nella natura in "Pentecost" ⁶⁴.

See? It's something we've always known;
Though we command the language of desire,
the voice of ecstasy is not our own.
We long to lose ourselves amid the choir
Of the salmon twilight and the mackarel sky,
The very air we take into our lungs,
And the rhododendron's cry.

Come per i "Seven Poems" non ha tuttavia luogo un processo di spersonalizzazione ma la conciliazione di natura e cultura nel gioco polisemico del dono delle lingue.

And when you lick the sweat along my thigh,
Dearest, we renew the gift of tongues.

L'energia che l'uomo-microcosmo coglie rarefatta su larga scala e convoglia, forza fisica, nell'intimo è esplicitata in "Ca-

⁶³ "Lives of the Artists", II 'The Discovery and Loss of Perspective'. *E*, p. 43.

⁶⁴ *S*, p. 2, cito nell'ordine vv. 17-25.

denza”⁶⁵. Qui esecutore e melodia interagiscono condizionandosi a vicenda a significare l’appropriazione dell’arte più impalpabile e duttile, la musica, appunto.

L’esordio sottolinea il grado di sublimazione dell’esecuzione, non più condizionata dalla personalità del musicista, ma meccanicizzata a tal punto da staccarsi e godere di una vita autonoma.

I’ve played it so often it’s hardly me who plays

Un istante di intimità (la rivelazione di una gravidanza) riesce a ristabilire la sintonia di una radio non funzionante, che riproduce inaspettatamente un brano di Mozart. Questo diviene colonna sonora, indissolubile dall’evento, motore della sua *reverie*. Il narratore trascrivendo la musica, si appropria di episodio e ricordo.

She’d caught a snatch of Mozart, and was fishing
Through the static for the BBC
But getting bouzoukis...
(...)
“Give it up,” I said, “The tuner’s broken”
(...) Later,
Lying in the curtained light, she whispered
She’d something to tell me. When all at once,
The tidal hiss we’d long since ceased to notice
Stopped. A flautist inhaled. And there it was,
The end of K285a,
Dubbed like a budget soundtrack on our big scene.
Next day I got the music out and learnt it.

Questo processo di assimilazione emancipa la scena da un controllo razionale.

Unsummoned, a tide of musics, cities, voices,
In which I drifted, helpless, disconsolate.

L’automazione, dovuta all’esercizio e all’esperienza profonda si coniuga con una perfezione che sembra giungere naturale ed inconscia, quasi un segnale esterno, un momento di improvvisa armonia dopo una lunga preparazione.

⁶⁵ S, p. 12, cito nell’ordine vv. 1, 7-9, 11, 12-19, 24-25, 36-39.

Consider that radio, drifting through frequencies,
Suddenly articulate with Mozart.
Consider the soloist playing that cadenza,
Borne to the coda by his own hands.

Questo rispecchia la concezione dell'ispirazione per il nostro autore.

L'effetto più interessante delle tecniche poetiche tradizionali è dovuto all'intervento di quella presenza che i poeti erano soliti chiamare la musa. Qualsiasi difficoltà nell'aspetto formale richiede al poeta una negoziazione con il *medium* poetico, un compromesso con ciò che originariamente intendeva dire. Fin qui tutto bene, poiché è più probabile che la reazione spontanea sia dettata dall'autoinganno, da pregiudizi e cliché. Forse molti di noi hanno avuto esperienza di quella sensazione particolare che l'immagine o il verso migliore ci sia semplicemente "venuto così" quasi portato da una presenza invisibile come premio per aver lavorato a lungo e con impegno. Ci viene dall'inconscio, naturalmente. La sensazione di "alterità" è spiegata dal fatto che la percezione di noi stessi è profondamente radicata nella nostra coscienza vigile⁶⁶.

La disciplina finalizzata a cogliere l'essenza della vita e la natura dell'io, è appunto il fulcro del buddismo zen. Donaghy subisce dunque il fascino di questa ricerca che si riconduce alla filosofia che permea tutta la cultura giapponese accanto allo scintoismo, confessione religiosa preponderante nell'impero del Sol Levante. Se questa regola il rapporto con la vita, lo Zen aiuta a comprendere ed affrontare la morte. Non a caso i riti funebri si celebrano con il culto buddista che comunque, nel caso dello Zen, ha una forte componente elitaria che trova la sua realizzazione nel *modus vivendi* del samurai. Lo spiega con fervore e semplicità Yukio Mishima, scrittore che si tolse la vita il 25 novembre 1970 commettendo harakiri in segno di protesta contro il comandante delle forze armate. In *Lezioni spirituali per giovani samurai* egli spiega:

La vita umana è strutturata in modo tale che soltanto guardando in faccia la morte si può comprendere la nostra autentica forza e il grado di attaccamento alla vita. Nello stesso modo in cui per saggiare la durezza di un diamante è necessario sfregarlo contro un rubino o uno zaffiro sintetico, per provare la resistenza della vita è inevitabile scontrarsi con la durezza della morte. Una vita a cui basti trovarsi faccia a faccia con la morte per esserne sfregiata o spezzata, forse non è altro che un fragile vetro⁶⁷.

⁶⁶ "From the Dance Floor" (traduz. mia), p. 6.

⁶⁷ In A. MAURIELLO, *op. cit.*, p. 136.

Donaghy sviluppa il tema della disciplina sotto forma di due esperienze personali molto diverse tra loro. Nel racconto in prima persona di “Banzai”⁶⁸ vi è un risvolto tragicomico (la conclusione è positiva, nell’intreccio tra tensione ed ironia), mentre nella storia di “The Last Tea of Rikyu”⁶⁹ si ritrova un percorso totalmente tragico.

Dipinto con un’ironia molto delicata, quello di “Banzai” è incontro formale – assai rappresentativo – tra la mentalità orientale e quella occidentale. I protagonisti sono un io poetico che ci racconta la sua avventura senza presentarsi meglio precisato “chairman” giapponese, uomo d’affari, forse presidente di una compagnia. Questi viene introdotto da un traduttore-intermediario, secondo il costume nipponico. Il suo importante compito di mediatore linguistico ma, soprattutto, culturale emerge fin da subito, seguendo il filo delle sensazioni del nostro narratore.

“Don’t be nervous. Be hungry”.
Donovan refilled my *sake*.

Nel rassicurante consiglio del traduttore si può intravedere la ricerca di una tranquillità che nasce dall’autocontrollo. L’ansia è sopita dall’assunzione della bevanda che però dà alla tensione una forma ancor più marcata.

The chairman was taller than I expected.
He sat at the head of the table,
Donovan between us to translate.

Looking at Donovan he spoke to me
Of risks, profits and futures, and
When Donovan crossed his fingers and winked,
I made my move, surprising myself.
‘Tell him I want a taste of power’.
Donovan frowned with the effort.

Nel tentativo di sconvolgere l’ordine programmato degli eventi l’interlocutore interviene con una frase ad effetto dalla suggestiva ambiguità. Questa mossa era però già stata preven-tivata. Il tema del cibo s’intreccia con un’oscura previsione, come premesso dall’epigrafe:

⁶⁸ E, p. 48. La poesia è citata più sotto per intero.

⁶⁹ S, p. 45.

A chrysantemum pattern of glassy flesh
Arrived which the chairman had ordered for us,
With gravity, several lifetimes earlier.

L'ineluttabilità degli eventi è paventata dal narratore, quasi assorbito nell'ottica dell'interlocutore di cui implicitamente riconosce la supremazia. La dottrina della reincarnazione viene postulata come certezza, in un quadro che non lascia spazio a possibili ironie.

An expensive, mildly neurotoxic sashimi,
Prepared by licensed chefs. Occasionally fatal.

Di fronte a questa *roulette* russa culinaria, prova di forza e di fiducia, la tensione narrativa cresce e tormenta le nostre aspettative per la sorte del temerario narratore.

He pincerd a morsel, blinked and swallowed.
Slainte he said, speaking to Donovan, looking at me.

Il racconto si chiude, lasciandoci in pensiero per l'incolumità del protagonista nonostante la sua salvezza sia certa, visto che ci ha raccontato l'avventura in prima persona. Probabilmente il seguito non contiene nulla di notevole. È stato quest'incidente il momento saliente, determinante per la creazione di un rapporto. La chiave di volta si può leggere nel fatto che la sfida ha portato i due personaggi a muoversi su di un terreno comune, in cui non sia necessario un codice verbale veicolato da un intermediario. L'evento assume il suo carattere rituale nella centralità della preparazione di quello che Barthes definisce come il "cibo scritto (...) [dal] carattere vivente, (...) [dalla] qualità meno immediatamente visiva, la qualità più profondamente connessa al corpo (inerente al peso e al lavoro della mano che traccia o copre) e che non è il colore, ma il *tocco*"⁷⁰. Il richiamo alla "craftsmanship" di Donaghy trova il suo corrispettivo nell'operato dei cuochi, realmente padroni della vita nella preparazione del pericoloso pesce palla. Il potere di renderlo innocuo li rende depositari di una saggezza che costringe i commensali ad entrare in un rapporto di fiducia e condivisione suggellati dal timore istintivo della prova. L'intervento della conoscenza trasforma il vassoio del pasto "in

⁷⁰ R. BARTHES *op. cit.*, pp. 17.

uno spazio profondo, che dispone in gerarchia l'uomo, la tavola e l'universo. Perché la scrittura è precisamente quest'atto che unisce nella stessa operazione ciò che non può essere afferrato insieme nel solo spazio piatto della rappresentazione" ⁷¹.

L'incontro si spoglia di sovrastrutture razionali (complici il sakè ed il "neurotoxic sashimi") per fruire di una comunicazione fatta di piccole e decise mosse, in uno scambio primitivo che allerta i sensi.

"The Last Tea of Rikyu" ⁷², è la cronaca garbatissima di una morte in diretta presentata con sofisticatezza – per le codificate cerimonie del thè e dell'harakiri – e l'usuale impressione di naturalezza. Lo sfondo paesaggistico è una presenza corale che stabilisce l'atmosfera dell'evento.

Early evening and a summer presence.
A moist wind moves on the roofs of Horyu-Ji
(...)
It is the daily rainstorm.

But we are in the tea hut in Rikyu's garden.
Rikyu, slandered without grace and respect,
Condemned by a dull and intolerant patron,
Is granted a hour of life.

Nelle parole dell' amico coraggioso che racconta in diretta (la scelta del presente storico è efficacissima) il suicidio, si sente una giustapposizione di due piani: l'ordinaria vivacità dell'evento atmosferico, stride con l'eccezionalità dell'evento umano ed emozionale descritto nella scena. Il senso d'ingiustizia espresso dal narratore si oppone chiaramente a quello di serena accettazione del protagonista che però al termine della poesia, fa accettare la propria scelta con saggezza e semplicità da eroe. Anche qui il contrasto culturale viene analizzato coniugando due elementi eterogenei, lo scenario giapponese filtrato da una mente occidentale. Il punto d'approdo è una sorta di conciliazione fra visioni, eventi ed elementi. Si parte con la narrazione (che occupa la prima strofa, in cui prevalgono gli articoli indeterminativi) per proseguire con un'enumerazione che il narratore utilizza in maniera quasi cinematografica, come nel tentativo

⁷¹ *Ibidem*, p. 19.

⁷² *S*, p. 45. Seguono i versi 1-2, 4-8, 9-11, 13-15, 25-28.

di ricostruire un percorso emozionale nella memoria che è legata agli oggetti descritti e al loro impatto sui sensi.

The whirr of insects,
The master's hands, the lanterns,
And the damp hiss of the kettle
(...)
We take our places
"Do not be sad.
We will meet every time there is tea"

And do not see the shock, the body buckling.
This is how it always begins;
A jolt, the world within us,
A raindrop hesitates, then hits the roof.

La morte dell'amico è la dissoluzione dell'uomo che ritorna ad inserirsi nel ciclo biologico. La valenza a livello umano è sintetizzata con maestria da Michael Hamburger.

L'oggettivazione dell'io, l'istante in cui la forma creata assume valore collettivo – e quindi bontà morale – è appunto conseguenza di un vincolo con la morte⁷³.

L'ultima immagine, della mutabile goccia d'acqua, espressione di unicità e molteplicità, sancisce il proseguire del corso naturale ma come segnato dall'entrata di questo nuovo elemento. Nei versi conclusivi diviene naturale anche la proiezione del punto di vista del narratore, a cui la goccia umanizzata sembra esiti a cadere quasi a rendere omaggio alla dedizione dei samurai. L'acqua, come si è visto, si presta a rendere sensazioni molto diverse, ma il suo impiego principale è quello di fungere da "colonna sonora", in quanto melodia inseparabile dall'immagine. La sensibilità verso quest'aspetto auditivo evidenzia il suono della marea in "Cadenza" come la mutazione dello scroscio in voce attuata in "the Noh". La stessa attenzione si ritrova nel "Diario di Sarashina"⁷⁴, dove compare una lode delle quattro stagioni messa in bocca all'uomo incontrato nella notte di pioggia, che presto scompare come un sogno.

Come tanto tenace
t'è rimasto nell'anima il ricordo?

⁷³ M. HAMBURGER, *La verità della poesia*, p. 41.

⁷⁴ AA.AV., *op. cit.*, p. XX.

Quella pioggia sottile fra le foglie
fruscìo per un istante e poi non più.

La pioggia si umanizza anche qui nelle lacrime di un'anima
sospesa fra il mondo vuoto e triste della vita reale e quello
ricchissimo della natura e della poesia:

Continue lacrime – mente annebbiata.
Paesaggi limpidi – ombre di luna.

La forza invasiva del ricordo ritorna in “The Incense Contest”⁷⁵ che offre uno spaccato sociale, secondo un'immagine caratteristica e fedele di un Giappone tradizionale, delle sue usanze in un momento di transizione. In “The Noh” si cercava il recupero degli antichi fasti superando le facili nostalgie, “The Last Tea of Rikyu” stimolava all'accettazione di un ruolo tradizionale improntato su di una virtù superiore ai sentimenti. In questo caso si tratta di rifiuto, una scelta personale compiuta da un personaggio interno al contesto sociale che descrive. L'appartenenza viene tuttavia rigettata, con un misto di soffusa ironia ed amarezza che non manca di comunicare una nota di tenerezza. L'ex cortigiana racconta la sua storia ad un giovane cui regala consigli saggi attraverso un ritratto fedele dei costumi e delle abitudini di quel mondo che lei ha lasciato alle spalle ma di cui è conscia di essere il prodotto. Il destinatario delle rivelazioni di quest'intraprendente eroina, estraneo alla situazione narrata ma intimo con la donna è funzionale alla confessione, la fa scaturire. Condivide la stessa funzione del lettore, insomma. La descrizione è preziosa in quanto disillusa e coinvolgente al tempo stesso. Ciò avviene anche perché la struttura del monologo drammatico permette uno svelamento del personaggio a tutto tondo attraverso la sua stessa confessione, caratterizzata da uno stile fortemente personale. Dietro il fascino che emerge, la causa prima del racconto, si percepisce comunque distintamente la voce dell'autore, il cui entusiasmo è chiaramente espresso dalle seguenti parole:

The period in which I set “The Incense Contest” is very interesting. In the feudal period, the Shogunate, the aristocracy had almost nothing to do, they were a warrior caste, they spent their time creating court intrigue and that sort of thing. It was considered at court that the more

⁷⁵ E, pp. 13-14.

powerful you were, the more sensitive you were. As a man, if you weren't able to burst into tears at the beauty of a flower snowstorm you were powerless. To get ahead in the court of Japan you had to be able to learn poetry and read openly. It is about suddenly merging with the world and the pain of becoming part of everything; what happens to her, her breakdown...It was a real thing, a real pastime they had, of passing around these perfumes and guessing the names. I was fascinated by it⁷⁶.

La scelta del narratore femminile e della forma della confessione rivelano una grande accuratezza, poiché richiamano alla convenzione dei

diari, (...) gli unici documenti sui quali un europeo può farsi un'idea della preziosa civiltà di quel periodo (...), detto Heian dal nome della capitale (...). Le donne godono in questo periodo di una posizione insuperata di privilegio, hanno diritti uguali a quegli degli uomini per quanto riguarda l'educazione, la proprietà, il divorzio, etc. Fin dall'avvento della cultura cinese in Giappone verso il III secolo d.C., gli uomini preferivano scrivere in cinese, poiché questa era per loro la lingua della cultura, abitudine rafforzata dall'arrivo dalla Corea, nell'VIII secolo dei primi caratteri a stampa. Il giapponese e il *kana* o scrittura corsiva alfabetica, inventata nel VII secolo, come il volgare era lasciato alle donne⁷⁷.

La ricostruzione è molto fedele alla realtà storica.

La vita culturale al tempo delle dame si svolgeva in una cerchia (...) molto ristretta (...). È lontana l'atmosfera segregata dell'harem. La cultura sembra essere il privilegio di poche famiglie, ma mentre l'ozio e la pace rendono possibile un raffinarsi del senso estetico in tutti i particolari della vita quotidiana, fino a un livello che non è mai più stato raggiunto, i confini relativamente chiusi e ristretti di quel mondo favoriscono la creazione di un linguaggio fatto di sfumature e di allusioni quasi impercettibili che gli iniziati sanno cogliere al volo, e allontanano ogni pericolo di enfasi e di retorica⁷⁸.

Ciò rende ancora più autentica la descrizione fatta dall'interno del periodo e dell'assetto sociale:

When high-born women told the time by crickets
And generals burned perfumes in their helmets
The night before they rode their troops to battle.
Among the rich it was considered proper

⁷⁶ *Small Talk with the Poet*, p. XIII.

⁷⁷ *AA.Vv.*, *op. cit.*, pp. VII-VIII.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. VIII-IX.

For gentlemen to keep some trace of court
About them in the sweat and shit and smoke.
(...)
Played, like all our games, in grace and earnest,
By intricate directions for high stakes⁷⁹.

Il ricordo va restringendosi da una descrizione di costume che inquadra il contesto sociale ad un episodio che è poi quello da cui si originerà la presa di coscienza: la gara, che rivela le gerarchie e gli intrighi che caratterizzavano la corte. Come visto prima è significativo che protagonisti siano le donne, e che si tratti essenzialmente di uno scontro tra poteri di natura femminile, spiegabile secondo le usanze.

We'd kneel and sniff, and sigh in recognition,
Or we'd pretend to save a reputation.
(...)
On such a night the Empress proposed
An incense contest for the Heian ladies.
(...)
Just so we worried over strategies
Until the evening of the second snow.
That night we drank the Empress's *sake*
(...)
The alcove I recall was full of courtiers
Brushing snow from silken hunting vests
And ladies hushing them. (...)

Ritorna la purezza del corpo e della mente data dalla presenza della neve e del gelo. Coerentemente con l'estetica, e l'iconografia del tempo.

[Le donne] vivono sempre seminascoste dietro a veli, ventagli, paraventi e tenui cortine di bambù, attraverso le quali possono vedere senza esser vedute. (...) Prevalgono il senso acustico ed olfattivo⁸⁰.

Emerge anche il valore profondo che ha la poesia a corte, tale da creare una commistione di vita reale e fittizia che ricorda anche il residuo linguistico della lingua giapponese che designa i personaggi letterari secondo una forma impersonale.

⁷⁹ "The Incense Contest", *E*, pp. 13-14; cito nell'ordine vv. 6-11, 14-15. Seguono poi vv. 20-21, 24-25, 32-34, 42-44.

⁸⁰ *AA.Vv.*, *op. cit.*, p. VIII.

The prince, my husband danced and spoke
A poem written by my grandfather:

*Shadows on your screen;
a document inked in script
I will yet master.*

A very famous poem. You smile, my lord,
But I come from a literary line ⁸¹.

L'impadronirsi della letteratura è dunque anche esercitare il dominio sulla vita, come fa notare la narratrice sconfitta nel momento in cui racconta che "barbed and pungent with old resentment / the Empress nodded, and glancing toward my husband / misquoted one of my grandfather's lines". La coscienza della perdita ("I knew I'd lost") permette però un'autoanalisi che aiuta a trovare rifugio in una realtà parallela, sviluppata con l'esercizio al pari degli altri sensi fino a divenire la principale: la dimensione del sogno.

A door slid open within my head
But how can I describe what happened then?
Except to say the blind must dream. They smell
And touch and taste and hear; and you, my dear,
Can dream – are dreaming even now, perhaps –
While all about you swirls a hidden world.

Il risveglio coinvolge un passato fatto solo di eventi traumatici (sempre lungo una linea olfattiva che rievoca sangue, morte, tradimenti, iniquità ma anche la vita più animalesca, come "dung in the stables, women giving birth") illuminata da questa visione la realtà appare così insopportabile che porta alla scelta coatta del rifugio nel sogno. Non vi è una destituzione delle speranze nei confronti di una vita diversa, più "positiva". La disillusione è comunque ristretta alla prigionia della dama, causata dai "memories contending like hungry ghosts"; la sua scelta diventa un esempio in negativo, ha la forza di un'esperienza che attraverso un sacrificio, ha portato alla riscoperta di antichi valori morali, da preservare integri nella loro purezza disincrostata da intrighi e sovrastrutture sociali ormai vuote. Ecco che il consiglio si fa materno, pur nella diversa estrazione dei due personaggi (lei, "high-born lady", si rivolge sempre a lui come "barbarian").

⁸¹ "The Incense Contest", *E*, pp. 13-14; cito nell'ordine vv. 35-41, 66-71, 85-91.

(...) It isn't free
 My dear barbarian, so don't forget
 To demonstrate that generosity
 For which your noble race is celebrated.

The crickets signal down. Time to rise.
 And face the sun and leave me to my dream.

La dama non perde la sua impostazione, le raffinatezze acquisite (il fatto ad esempio di dedurre l'ora dai "crickets") ma la sua scelta l'ha condotta in un mondo appartato, sola nel suo saggio anticonformismo. Interessante è notare come la storia sia aderente all'atteggiamento psicologico che emerge dai diari del tempo.

Il periodo è contraddistinto da un senso d'isolamento nel presente; (...) nel linguaggio delle dame solo il presente è bello, mentre il passato è triste, ammuffito e presto dimenticato; al futuro non si pensa, "moderno" è sempre un termine di lode. (...) Le vocazioni religiose spesso cagionate dal "mondo", termine usato dalle dame per indicare l'amore⁸².

Il termine mondo ("the hidden world") è usato da Donaghy per designare una complessità, una dimensione autonoma, seppellita proprio perché limitata al passato. Nella sua storia nel tentativo di sfuggire alla sua delusione d'amore la protagonista preferisce l'oblio dell'oppio al ritiro monastico, scelta forse sentita più attuale dal poeta e più vicina all'esperienza descritta stimolata dai profumi. La similarità è comunque evidente e quantomai evocativa.

Scoprire l'identificazione del mondo con l'amore presente nelle confessioni delle dame è illuminante dopo aver compreso il ruolo dell'amore in Donaghy. Strumento conoscitivo e spazio sospeso oltre le dimensioni spazio-temporali questo sentimento è in grado di amplificare la forza conoscitiva dell'irrazionale e dell'intuitivo. Ecco come, perfezionando ed integrando gli strumenti conoscitivi, si è in grado di distinguere gli elementi di differenza e quelli di unione con la civiltà orientale, ma soprattutto di apprezzare la bellezza e mantenere il ricordo per aver saputo combinare descrizione e narrazione, aspetti attivi e contemplativi, che in uno spazio poetico aperto riescono a convivere con apparente semplicità. Ottenuta con *labor limae*, cura e disciplina.

⁸² AA.Vv., *op. cit.*, p. VIII.

Bibliografia primaria

Poesia

- DONAGHY, MICHAEL, *Shibboleth*, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- *Errata*, Oxford, Oxford University Press, 1993.
 - “The Brother”, *The Sunday Times*, 4 April 1993.
 - “Liverpool”, *The Independent's Daily Poem*, 9 April 1993.
 - “Caliban's Books”, “The Tragedies”, “Our Life Stories”, *Poetry Review*, vol. 84, n. 1, Spring 1994, pp. 63-64.
 - “Refusals”, *Poetry Review*, vol. 85, n. 2, Summer 95, p. 10.

Prosa

- DONAGHY, Michael, “A Defence of Breathing. On the New Formality among American Women Poets”, *Poetry Review*, vol. 85, n. 1, Spring 1995, pp. 69-70.
- “Criticism and Hedonism”, *Poetry Review*, vol. 83, n. 2, Summer 1993, pp. 75-77.
 - “Rabbitings On”, *Poetry Review*, vol. 84, n. 1, Spring 1994, pp. 65-66.
 - “From the Dance Floor”, a talk delivered at the 26th Poetry International, Rotterdam, 1995.

Bibliografia secondaria

Interviste

- Small Talk with the Poet*, intervista con Federica Simone, Londra, 25/7/1997, trascrizione in appendice alla tesi di laurea *Memory, Memorability, Memorizability in Michael Donaghy's Poems*, discussa il 6/3/1998 presso la facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Ca' Foscari di Venezia.
- Michael Donaghy in Conversation with John Wall*, registrata al Royal Festival Hall di Londra, 18/4/1996, pp. 64-70.
- Interview with Arthur Morley*, July 1997.
- Michael Donaghy Interviewed by Conor O'Callaghan*, 18/4/1997.

Recensioni

- ANDERSON, DON, “One man's Poet Another's Poison”, *Sidney's Morning Herald*, 22 April 1989.
- COUGHLAN, FINTAN, “The Seductive Menace of the Unconscious”, *City Tribune*, 5 May 1989, p. 26.
- DOOLEY, TIM, “Trueing the Real”, *Times Literary Supplement*, 2 July 1993, p. 26.
- DOYLE, MARTIN, “Wordsmiths of Wisdom”, *The Irish Post*, 15 May 1997.

- DUNN, DOUGLAS, "Winter collections", *Punch*, 23/30 December 1988, pp. 47-48.
- HERD, DAVID, "Craft and Art", *New Statesman & Society*, 30 July 1993, p. 40.
- HULSE, MICHAEL, "Metaphysical Witt", *Poetry Review*, vol. 83, n. 2, Summer 1993, pp. 66-67.
- MOONEY, MARTIN, "Mind, Cacti, Errata", *The Honest Ulsterman*, n. 96, p. 88.
- MAXWELL, GLYN, "Stopping the Party-piece", *Poetry Review*, vol. 19, n. 1, Spring 1989, p. 52.
- O'BRIEN, SEAN, "Coming to Terms", *London Magazine*, February/March 1989, pp. 107-111.
- O' DONOGHUE, BERNARD, "First Books First", *Times Literary Supplement*, 1-7 December 1989.
- PORTER, PETER, "Septuagenarian Sermons", *The Observer*, 23 April 1989.
- ROBINSON, PETER, "Gaps", *Poetry Durham*, n. 22, 1989, pp. 28-30.
- SCAMMELL, WILLIAM, "Post-imperial Distress Signals", *The Independent*, 2 May 1993.
- SWARBRICK, ANDREW, "All Rounder's Final Poetic Mystery", *The Oxford Times*, 14 May 1993.
- STOKES, C.C., *The Year in Poetry, 1993*, DLB Yearbook 1994, p. 43.
- THORPE, ADAM, "The Possum and the Strangler Fish Meet God", *The Observer*, 20 June 1993.

Articoli

- BLAND, PETER, *London Magazine*, April/May 1994, pp. 130-131.
- CUNNINGHAM, FRANCINE, "Primary Properties", *The Honest Ulsterman*, n. 88, pp. 57-60.
- DUNMORE, HELEN, "The Country at My Shoulder. On Poets who Fruitfully Keep their Frontiers Open", vol. 85, n. 2, Summer 1995, pp. 4-7.
- EHRlich, JANE, "Tightrope Poetry", *The American*, 28 January 1994, p. 5.
- FORBES, PETER, "Talking about the New Generation", *Poetry Review*, vol. 84, n. 1, Spring 1994, pp. 4-7.
- O'BRIEN, SEAN, "Poetry in Promotion", *The Sunday Times*, 1 May 1994.
- OXLEY, PETER, "Poetic Assessment: Michael Donaghy", *Acumen*, 25 May 1996, pp. 14-16.
- PATERSON, DON, "New Gen Diary", *Poetry Review*, vol. 84, n. 1, Spring 1994, pp. 58-61.

Letteratura critica

- AA.VV., *Diari di donne di corte dell'antico Giappone*, a cura di Giorgio Valensin, Torino, Einaudi, 1970, 210 pp.
- ARENA, LEONARDO VITTORIO (a cura di), *Haiku*, Milano, Rizzoli, 1995, 107 pp.
- BARTHES, ROLAND, *L'impero dei segni* (tit. or.: *L'empire des signes*), Torino, Einaudi, 1997, 135 pp.
- HAMBURGER, MICHAEL, *La verità della poesia. Da Baudelaire a Montale* (tit. or.: *The Truth of Poetry. Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960s*), Bologna, Il Mulino, 1987, 388 pp.
- KODAMA, SANEHIDE, *American Poetry and Japanese Culture*, Hamden, Conn., Archon, 1984, 264 pp.
- MAURIELLO, AGOSTINO, *Il Giappone dalla A allo Zen*, Roma, Theoria, 1996, 181 pp.
- PAZ, OCTAVIO, *La duplice fiamma: amore ed erotismo* (tit. or.: *La llama doble. Amor y erotismo*), Milano, Garzanti, 1994, 174 pp.
- SHUICHI, KATO, *Storia della letteratura giapponese dal XVI al XVIII secolo*, a cura di Adriana Boscaro, Venezia, Marsilio, 1989, 317 pp.
- WATTS, ALAN, "Zen 'Beat', Zen 'inquadrato' e Zen" (tit. or.: "Beat Zen, Square Zen and Zen") in AA.VV., *Battuti e beati. I beat raccontati dai beat*, a cura di Emanuele Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1996, pp. 88-97.

ABSTRACT

The poetry of the contemporary Irish-American poet Michael Donaghy reveals a great fascination for foreign cultures. Among these, one of the most elegantly investigated and reproduced seems to be the Japanese. The explorations within this cultural perspective are self-consciously led by the author, who always keeps in mind the starting point of his own Western mentality, which he feels as a natural (not negative) limitation. By introducing the portraits of Japanese society and scenarios, he communicates a different sensitivity to the Western reader, who is then able to recognize it in other poems which do not seem to contain any Japanese element at first sight. Japanese fictional narrators tell their stories and behaviours indirectly explaining their point of view. In the same fashion, Western characters confront themselves with the foreign lifestyles they sometimes do not understand but always respect.

KEY WORDS

Michael Donaghy. Japanese culture. Poetic imagination.

Michela Vanon Alliata

SANGUE E ROVINA: LA ROMA PERTURBANTE
DI HAWTHORNE NEL *FAUNO DI MARMO*

Quando Nathaniel Hawthorne nel 1858, al termine del mandato come *attaché* consolare a Liverpool¹, decise di prolungare la sua permanenza in Europa e di venire a Roma, il *Grand Tour*, vale a dire il viaggio d'istruzione in Francia, Spagna e Italia, era già divenuto nei paesi anglosassoni una vera e propria istituzione. Di questa significativa esperienza, il soggiorno in Italia costituiva la meta privilegiata, la tappa culminante².

Nel 1852 Hawthorne aveva pubblicato una biografia di Franklin Pierce, suo ex compagno di collegio candidato democratico alla presidenza il quale, una volta eletto, per ringraziarlo gli offrì il consolato americano a Liverpool. Hawthorne, che per tutta la vita si era dibattuto fra pressanti problemi economici, accettò di buon grado perché si trattava di un lavoro ottimamente retribuito e perché gli consentiva di venire in Europa.

Prima di Hawthorne, nella seconda metà del Settecento, i pittori Benjamin West e John Singleton Copley e Thomas Jef-

¹ Il soggiorno inglese di Hawthorne fu alquanto movimentato. Vincendo l'innata timidezza, egli ebbe numerose frequentazioni con gli ambienti letterari e politici, riuscendo persino a tenere delle conferenze. Le sue impressioni sul soggiorno inglese sono registrate nei taccuini. Si vedano *The English Notebooks*, ed. by Randall Stewart. Reprint, New York, Russell and Russell, 1962.

² “Molto prima di Goethe e della sua *Italienische Reise*, l'espressione 'viaggio in Italia' diventa di uso corrente e in parte concorrenziale con la prima. In senso generale dunque, con l'espressione *Grand Tour* si è inteso indicare fra il XVI e il XVII secolo il viaggio continentale, specie in Francia e in Italia, intrapreso da intere generazioni di aristocratici e di borghesi europei, in particolar modo inglesi, al momento di passare dall'età adolescenziale a quella adulta”. In ATTILIO BRILLI, *Quando viaggiare era un'arte*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 18.

ferson, terzo presidente degli Stati Uniti, tra gli americani più colti del suo tempo, si erano spinti nel nostro paese. Le prime impressioni di rilievo, tuttavia, si hanno più tardi con i *Tales of a Traveller* (1824) di Washington Irving alla cui vasta risonanza sono in buona parte attribuibili le opinioni sull'Italia che ebbero corso in America in tutto l'Ottocento. Con la sua prosa elegante ancora intrisa di umori settecenteschi, ma con uno sguardo attento al sensazionalismo dei romanzi gotici di Ann Radcliffe, la quale non essendo mai stata in Italia, attingeva alla sua fervida immaginazione e ai resoconti dei viaggiatori inglesi, Irving dipingeva un paese esotico al quadrato: italiani vulcanicamente impulsivi ma generosi, "banditti" (briganti) feroci eppure capaci di romantiche gentilezze, insidiosi e sublimi paesaggi dell'Appennino. Questa rappresentazione di un'Italia pittoresca e di maniera, corrotta e sanguinaria, tipico prodotto di una cultura nordica, protestante e antipapista, è comune a numerosi scrittori americani dell'Ottocento.

Sullo sfondo di una Venezia fatiscante e convenzionale – una Venezia di sicari, detenuti nei Piombi, nobili fanciulle insidiate e loschi intrighi politici – Cooper ambientò il suo romanzo *The Bravo: A Venetian Story* (1831), una fosca quanto improbabile rappresentazione degli abusi della repubblica oligarchica e dei terrori dell'Inquisizione. Come scriveva Praz, sul giudizio degli americani "pesava la tradizione puritana, e quali che siano i vantaggi che la tradizione puritana può conferire, certo non si può annoverare tra essi la capacità di giudicare gli stranieri. L'ordinario visitatore americano dell'Ottocento, se era protestante, non poteva guardare San Pietro senza inveire contro la meretrice di Babilonia, o il Palazzo dei Dogi e il Ponte dei Sospiri, senza pensare al terribile Consiglio dei Dieci o addirittura senza sentire le grida delle vittime agonizzanti nei Piombi"³.

Anche Hawthorne, come si vedrà, non si discosta di molto da questa tradizione benché la rappresentazione di Roma, così come emerge dal romanzo *Il fauno di marmo*, pur risentendo di inevitabili *cliché* e luoghi comuni, si complica e si arricchisce di una dimensione nuova, quella del perturbante. Una dimensione traducibile in una feconda dialettica fra distanza e desiderio, repulsione e attrazione, disgusto e intima fascinazione –

³ MARIO PRAZ, "Impressioni Italiane di Americani nell'Ottocento", in *Studi Americani*, 4, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958, p. 87.

la stessa che impronta di sé le pagine del diario e delle lettere coeve⁴.

Iniziato nel 1858 a Firenze, a Villa Montauto a Bellosguardo, e pubblicato in America due anni dopo, *Il fauno di marmo* è l'ultimo grande romanzo di Hawthorne. Un libro della maturità che costituisce un punto di arrivo nella parabola narrativa dell'autore. In esso, da un lato egli riprende i motivi centrali della sua opera, quelli della colpa e dell'espiazione, mutuati dalla cultura puritana, dal *Paradise Lost* di John Milton e dal *Pilgrim's Progress* di John Bunyan, nonché quello originale della funzione elevatrice del peccato. Dall'altro, si cimenta con un tema nuovo, "esotico": il contrasto fra Europa e America, il dramma di due mondi a confronto. È questo infatti il suo solo libro di ambiente europeo che aprirà la strada a Henry James, suo sottile interprete e biografo⁵, il quale farà tesoro della lezione di Hawthorne al punto da imperniare molti suoi lavori sulle complicazioni e ambiguità sottese al cosiddetto tema internazionale⁶.

Ambientato in una Roma saturata di miasmi malarici e mortuaria decadenza, una città olente di "rovina e di generazioni in sfacelo"⁷, "dissipata bellezza"⁸ e languida suggestione, ma su cui grava la memoria di un passato "cruento" e "sanguinario"⁹, *Il fauno di marmo* è un libro notturno, gotico e mortifero – la trascrizione della sua esperienza straniata e perturbante nella Città Eterna.

Nel famoso saggio *Il perturbante* (*Das Unheimliche*, 1919)¹⁰ imperniato su una penetrante esegesi del racconto "Der Sand-

⁴ Cfr. UDO NATTERMAN, "Dread and Desire: 'Europe' in Hawthorne's *The Marble Faun*", *Essays in Literature*, Spring 1994, vol. 21, n. 1, pp. 54-68.

⁵ Henry James scrisse nel 1879 il saggio *Hawthorne*, London, Macmillan, 1902.

⁶ Si veda SERGIO PEROSA, *L'Euro-America di Henry James*, Vicenza, Neri Pozza, 1979.

⁷ NATHANIEL HAWTHORNE, *Il fauno di marmo*, introduzione di Attilio Brilli, traduzione di Giorgio Spina, Milano, Rizzoli, 1998, p. 95.

⁸ *Ibidem*, p. 148.

⁹ *Ibidem*, pp. 142-3.

¹⁰ SIGMUND FREUD, "Il perturbante", in *Opere*, IX, *L'Io e l'Es e altri scritti 1917-1923*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 77-118.

mann” di E.T.A. Hoffmann¹¹, Freud scriveva che il termine perturbante (ovvero spaventoso, sconvolgente, repellente) indica qualcosa di familiare e di ignoto al tempo stesso. Da una lunga indagine linguistica sull'uso del termine, emergeva che il termine *Heimlich* (domestico, familiare, abituale) “sviluppa il suo significato in senso ambivalente, fino a coincidere con il suo contrario” (nascosto, segreto)¹². Il singolare fatto linguistico della possibile sinonimia di *heimliche* e *unheimliche*, portò Freud a ipotizzare che l'elemento perturbante “non è in realtà niente di nuovo e di estraneo, ma è invece un che di familiare alla vita psichica fin dai tempi antichissimi, e ad essa estraniatosi soltanto a causa del processo di rimozione”¹³.

Analizzando il racconto di Hoffmann, “maestro ineguagliato del perturbante”¹⁴, Freud individuò l'elemento perturbante nella “coazione a ripetere”, illustrando un meccanismo inconscio (descritto in seguito nel *Principio del Piacere*, 1920) secondo il quale ciò che è stato represso (in questo caso il timore dell'evirazione da parte del padre identificato via via con la terribile figura dell'orco insabbia, con quella dell'avvocato Coppelius ed infine con l'ottico italiano Coppola)¹⁵, può ripresentarsi sotto nuove forme e situazioni. Quando ciò si verifica, questo evento è avvertito come “strano” e “perturbante”¹⁶. *Unheimliche*, pertanto, denota ciò che è stato allontanato dalla coscienza e perciò è divenuto non fidato e che improvvisamente si disvela, si fa riconoscere. Il perturbante, dunque, scopre ciò che è nascosto, censurato e nel fare questo produce uno scarto inquietante, la trasformazione del familiare nel misterioso. Si tratta, in sintesi, del ritorno del rimosso. Esso implica sempre “un incontro, ma un incontro che, sebbene effettivo, ci

¹¹ “L'orco insabbia”, uno dei racconti più riusciti e angosciosi di Hoffmann, il massimo autore fantastico dell'Ottocento, venne pubblicato nel 1817 nella raccolta *Nachstücke*. Caratterizzata da un'inquietante e allucinata vena fantastica, l'opera di Hoffmann, (“Il magnetizzatore”, “Le avventure della notte di San Silvestro”, “Gli elisir del Diavolo”, “La casa disabitata”, “L'automa”, “Vampirismo”, “Il sosia”), ebbe fortuna immensa in tutta l'Europa e non solo. Anche E.A. Poe, come è noto, ne subì l'influsso. Per la traduzione italiana si veda E.T.A. Hoffmann, *Racconti notturni*, introduzione di Claudio Magris, Torino, Einaudi, 1969, 1994.

¹² S. FREUD, “Il perturbante”, cit., p. 87.

¹³ *Ibidem*, p. 102.

¹⁴ *Ibidem*, 95.

¹⁵ *Ibidem*, 93.

¹⁶ REMO CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1997.

è impossibile integrare alla quotidianità del mondo con il quale siamo in contatto. Il perturbante ci è stranamente intimo e intimamente estraneo”¹⁷.

Il concetto è stato in seguito interpretato anche nel senso più generale di una dialettica fra natura e cultura¹⁸. Secondo Pagnini, il perturbante “si dovrà spiegare come sintomo della minaccia dell’irrazionale, lanciata dall’irrazionale rimosso contro i baluardi del razionale. Sarà il timore di perdere l’arroccamento della ‘cultura’, e di vedersi nuovamente esposti, indifesi, all’insoffribile energia del cosmo. Sarà, in una parola, il terrore che la ‘natura’ travolga la ‘cultura’”¹⁹.

Il fauno di marmo, come si vedrà, sembra illustrare in modo paradigmatico il contrasto fra natura e cultura presente nel concetto freudiano di perturbante come ritorno del rimosso. Un’idea presente sia nel titolo ossimorico in cui la sensualità calda e palpitante del fauno è mortificata e raggelata dal marmo, sia nella genesi stessa del romanzo²⁰.

Visitando i musei capitolini, Hawthorne è colpito dalla “bellezza silvestre e famigliare ad un tempo, domestica e selvatica” del *Fauno* di Prassitele:

Le orecchie allungate, ma non deformati e la piccola coda, che immaginiamo, hanno un effetto squisito e fanno sorridere cordialmente lo spettatore. Mi sembra che si potrebbe escogitare una storia, piena di umorismo e insieme di pathos, sull’idea che la loro specie sia mescolata con la razza umana; una famiglia con sangue di fauno – sangue conservatosi dall’era classica fino ai nostri giorni²¹.

¹⁷ HENRY MALDINEY, “Strutture profonde e fondamento esistenziale del fantastico e dell’arte fantastica”, in *Gli universi del fantastico*, a cura di V. Branca e C. Ossola, Firenze, Vallecchi, 1988, p. 187.

¹⁸ Si veda anche CLAUDIA CORTI, *Il discorso fantastico*, Pisa, Einaudi, 1988.

¹⁹ In MARCELLO PAGNINI, “E.A. Poe: il demoniaco e ‘The Fall of the House of Usher’” in *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 218. Nella formulazione lacaniana, il perturbante viene identificato invece con l’immaginario, cioè con la sfera del pre-linguistico, del pre-strutturato, pre-codificato, che si oppone al simbolico in quanto sistema dell’ordine, dei codici e degli imperativi sociali, per il controllo del reale, del campo oggettivo dell’esperienza. Cfr. C. CORTI, *op. cit.*, p. 11.

²⁰ Cfr. WILL STEPHENSON, “Oxymoron in *The Marble Faun*”, *Nathaniel Hawthorne Review*, Pittsburgh, PA, vol. 21, n. 1, Spring 1995, pp. 36-49.

²¹ NATHANIEL HAWTHORNE, *The French and Italian Notebooks*, Centenary Edition XIV, ed. by T. Woodson, Columbus, Ohio State University Press, 22.4.1858, p. 178. Cfr. anche *Diario (1835-1862)*, introduzione e cura di Agostino Lombardo, Vicenza, Neri Pozza, 1959, pp. 399-400.

Nella quasi totale assenza di riferimenti alla realtà politica e sociale del tempo, la città eterna da luogo fisico si trasforma in paesaggio mentale, puro stato d'animo. La vecchia Roma con la sua "muffita tenebra", i suoi "freddi palazzi", "le strade dal cuore di pietra dove per secoli è stata esclusa la natura"²², la trasandata popolazione di "accattoni, borseggiatori e monaci"²³, sembra dischiudere per Hawthorne lo spazio dell'alterità. Un ambito di esperienze aliene, di difficile omologazione e integrazione con il proprio mondo interno che si manifestano nelle forme di un prepotente e sofferto ritorno del rimosso²⁴.

In questo senso appare lecito definire l'esperienza romana dell'autore come autenticamente perturbante. Solo così si può dar conto dell'ipocondria e dell'ossessione persecutoria che a tratti anima le pagine dei taccuini e del romanzo. Queste reazioni d'inusitata violenza, sfocianti in certi casi in vero e proprio furore vandalico, paiono ascrivibili non tanto alla Sindrome di Stendhal, ma alla categoria freudiana del perturbante estetico²⁵.

L'angoscia, poi, si origina anche da un altro movimento, e cioè dal pericolo avvertito nell'attrazione per tutto ciò che è pagano e sensuale – un atteggiamento questo in cui si riflette il pregiudizio tipicamente puritano nei confronti della bellezza sospetta di tentazione diabolica e d'inquinamento morale.

Il titolo del libro deriva dalla rassomiglianza del giovane e avvenente protagonista Donatello, conte di Monte Beni, con il Fauno dello scultore greco Prassitele di cui Hawthorne vide e ammirò la copia in marmo conservata nei Musei Capitolini:

²² *Il fauno di marmo*, cit. p. 74.

²³ N. HAWTHORNE, *The French and Italian Notebooks*, cit. p. 54.

²⁴ "Hawthorne giunge a Roma non dagli Stati Uniti, ma dalla Francia, e dopo un lungo periodo trascorso a Liverpool in qualità di console: ma tanto l'Inghilterra quanto la Francia sono, in quale modo, spazi 'familiari', appartenenti a quel microcosmo anglo-franco-tedesco-americano che a metà '800 rappresenta il 'centro' culturale dell'Occidente, laddove l'Italia si presenta davvero alla percezione del turista americano come spazio dell'alterità e della marginalità". In VALERIO MASSIMO DE ANGELIS, "Un città dell'anima: la Roma di Nathaniel Hawthorne", in *Il Veltro*, XXXVIII, 1994, n. 5-6, pp. 299-300.

²⁵ Cfr. MICHELA VANON ALLIATA, "The Winter of his Discomfort: Hawthorne's Aesthetic Uncanny", *RVS, Rivista di Studi Vittoriani*, 9, Numero Speciale "Aspetti del Vittorianismo statunitense", a cura di Cristina Giocelli e Andrea Mariani, 2000, pp. 149-176. Cfr. anche "L'innocente colpa: Hawthorne e il fantasmatico ritratto di Beatrice Cenci", in *Beatrice Cenci, La storia il mito*, a cura di M. Bevilacqua e E. Mori, Roma, Fondazione Marco Besso Viello, 1999, pp. 157-166.

E, a dire il vero, tenuto conto della differenza di abbigliamento – se cioè fosse stato possibile sostituire alla sua gabbana una pelle di leone e alla sua bacchetta una rozza zampogna – Donatello avrebbe potuto raffigurare alla perfezione il *Fauno* reso per un miracolo morbida carne e sangue²⁶.

“Creatura gioiosa”, “sensuale”, “esuberante di vita animale”²⁷, puro e semplice, d’un primitivismo che rievoca appunto le lontane epoche dei fauni, Donatello, un essere semiferino ancora immerso nell’amoralità della natura, è innamorato di Miriam, una pittrice di ignota origine. Ma su questa bellezza bruna e conturbante, incarnazione classica della figura della *dark lady*, strumento di seduzione e perdizione, grava l’ombra d’un misterioso retaggio che prende forma in un cupo individuo, il suo Modello.

Esasperata dai continui inseguimenti del losco figuro, il quale impersona sia la figura dello straniero che quella diabolica e seducente ad un tempo del Satana miltonico, in un momento di smarrimento, Miriam, con uno sguardo, spinge Donatello al delitto e costui getta nel baratro della Rupe Tarpea il sinistro persecutore. Testimone casuale e non vista dell’omicidio, del “forte orrendo urlo che vibrò su per l’aria ricadendo giù in terra tremolante”²⁸ è l’amica Hilda, una giovane pittrice americana.

Il fatto di sangue trasforma il candido Donatello. Da allegro, vivace e spensierato, egli diviene triste e depresso perdendo così a poco a poco la pagana spontaneità e freschezza che lo aveva fatto assomigliare al giovane *Fauno* di Prassitele. Abbandonata Roma e l’amata, egli si ritira in Toscana, nella solitudine della torre avita di Monte Beni, dove conosce il rimorso e con esso la maturità che scaturisce dalla colpa e dal dolore. Il romanzo registra questo passaggio, la trasformazione da uno stato di pura gioia a uno di colpa. Era questo infatti il primo titolo cui pensò Hawthorne scrivendo al suo editore inglese che lo volle mantenere. Il libro infatti uscì a Londra con il titolo *The Transformation*.

²⁶ *Il fauno di marmo*, cit., p. 37.

²⁷ *Ibidem*, p. 43. Secondo WILLIAM L. VANCE, *America's Rome*, 2 voll., New Haven, Yale University Press, 1989, Hawthorne era perfettamente consapevole dell’innocente sensualità, oltre che della vitalità insita nella figura del fauno e anche del fatto che ciò avrebbe potuto dispiacere e turbare i suoi lettori.

²⁸ *Ibidem*, p. 151.

ne del doppio, l'irruzione improvvisa del mistero nel quadro della vita reale, nonché il procedimento narrativo che si propone di mantenere il più a lungo possibile il lettore sul filo dell'esitazione fra il verosimile e l'inverosimile, lo strano e il meraviglioso. Esitazione che nella celebre formulazione todoroviana costituirebbe l'essenza precipua della narrativa fantastica³². Nel *fauno di marmo* questo effetto è mantenuto sino alla fine quando l'autore, entrato in scena nell'ultimo capitolo (assente nella prima edizione del libro), cerca con dichiarata riluttanza di fornire una spiegazione ai misteri che ha narrato intervistando i suoi personaggi. L'effetto dubitativo è accresciuto dal fatto che le soluzioni stesse vengono proposte sempre in forma ipotetica.

La qualità, lo statuto fantastico, *unheimlich* del testo è determinato quindi, oltre che dalla presenza di alcuni contenuti trasgressivi rispetto alle norme morali epocali e all'intransigente codice puritano (l'attrazione di Miriam per la figura altamente erotizzata del Modello, nonché il senso di euforica esultanza successivo all'omicidio da parte di Donatello), dall'ostentazione di una difficoltà narrativa del soggetto enunciante nei confronti del narrato. È proprio l'autore a dubitare, a creare quel senso di insufficienza di soluzioni che investe il racconto fantastico.

Non a caso, quasi a denunciarne la dimensione psicologica tipica del fantastico, Hawthorne, nella prefazione, prende deliberatamente le distanze da ogni preoccupazione di verosimiglianza e fattualità, dichiarando di non aver voluto "tentare una descrizione degli usi e del carattere italiani", ma "semplicemente" di aver voluto scrivere una storia. Una storia di "fantasia", "antichità", "mistero", "mali cupi e pittoreschi".³³ E che

no... La contrapposizione fra luce e buio, solarità e oscurità notturna è molto spesso utilizzata nel fantastico. È fin troppo facile caricare di significati allegorici questo tipo di preferenze e parlare di contrapposizione fra illuminismo e oscurantismo". In R. CESERANI, *Il fantastico*, cit., p. 85.

³² TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica. Definizione e grammatica di un genere letterario*, Milano, Garzanti, 1977, 1981.

³³ "Egli ha vissuto troppo a lungo all'estero per non accorgersi che un forestiero ben di rado acquisisce quella conoscenza di un paese, vasta e profonda ad un tempo, che può giustificare i suoi tentativi di idealizzarne le caratteristiche.

L'Italia come ambiente del suo romanzo, gli fu preziosa, offrendo essa una specie di cinta poetica o magica dove la realtà quotidiana non appariva con la cruda durezza che ha, e che le occorre avere, in America. Nessuno scrittore, senza provarvisi, può concepire le difficoltà di scrivere un romanzo

Anche Miriam, innocente e colpevole a un tempo, si macera nel rimorso, fin quando, per intercessione di Kenyon, un giovane artista americano innamorato di Hilda (il personaggio è modellato sullo scultore espatriato William Wetmore Story)²⁹, non riconquista Donatello. Il romanzo si conclude con la confessione di questi al giudice, con l'unione di Kenyon e Hilda e il loro ritorno in America.

Nel suo aspetto formale, *Il fauno di marmo* presenta una ricca campionatura di temi, tropi e figure retoriche caratterizzanti il fantastico, intendendo con questo quei testi che segnalano il passaggio ad un piano "altro", estraneo al discorso razionale e che in termini lacaniani è assente dal simbolico e pertanto dominio incontrastato dell'immaginario. Nella definizione di Sollers appartengono al fantastico quei testi omologabili dal fatto comune di configurarsi come *texts limits*. Testi avvertiti o avvertibili come "fantasma", "follia", "deviazione"³⁰. Di questa peculiare modalità narrativa, il libro di Hawthorne presenta numerosi motivi ricorrenti; tutto un insieme di artifici e di strategie narrative sia rappresentative che conoscitive quali la trasformazione interiore dei personaggi, la predilezione per un mondo oscuro e infero³¹, la scissione dell'io e la formazio-

²⁹ Lo scultore americano W.W. Story fu "una figura dominante, ben oltre l'intrinseco valore estetico della sua produzione, della storia della cultura americana dell'Ottocento, e dei circoli culturali anglo-americani a Roma, fra il 1850 e il 1880". In ANDREA MARIANI, *Il sorriso del fauno. La scultura classica in Hawthorne, Melville e James*, Chieti, Solfanelli, 1992, p. 18. W.W. Story, fra l'altro, è anche autore di *Roba di Roma*, un libro di scarso valore letterario, ma che rivela, a differenza delle opere di Hawthorne e di James di ambiente italiano, una certa attenzione al colore locale. Cfr. PAOLA FRANDINI, *L'Anfiteatro della crudeltà. Roma nella narrativa straniera dell'Ottocento*, Roma, Rotundo, 1988, p. 98. Sulla trama densa e complessa di rapporti fra la cultura americana e l'immenso patrimonio artistico italiano si veda ROSELLA MAMOLI ZORZI, "Tiziano e gli scrittori americani dell'Ottocento", *Ateneo Veneto*, 177, 1990, pp. 277-8.

³⁰ PHILIPPE SOLLERS, *L'écriture et l'expérience des limites*, Editions du Seuil, 1971. Sulla letteratura fantastica si vedano oltre ai già citati C. CORTI, *Il discorso fantastico*, e R. CESERANI, *Il fantastico*, ROSEMARY JACKSON, *Fantasy. The Literature of Subversion*, London and New York, Methuen, 1981; R. CESERANI, L. LUGNANI, G. GOGGI, C. BENEDETTI, E. SCARANO (a cura di), *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983; SILVIA ALBERTAZZI (a cura di), *Il punto su: la letteratura fantastica*, Bari, Laterza, 1993; ALDO CAROTENUTO, *Il fascino discreto dell'orrore. Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Milano, Bompiani, 1997; ROSALBA CAMPRA, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000.

³¹ "L'ambientazione preferita dal fantastico è quella del mondo notturno-

per fare questo aveva trovato più congeniali le forme libere del *romance*, anziché quelle mimetico-realistiche del *novel*.

Il fauno di marmo, infatti, come del resto tutti i suoi precedenti romanzi, è un *romance* situato al confine fra reale e irreale, proiezione nel fantastico di eventi di ordine morale e psicologico, in cui Roma e il suo passato forniscono lo sfondo al confronto tra natura e cultura, tempo della colpa e tempo dell'espiazione.

È infatti proprio la Città Eterna, scenario di decadenza e di morte, sangue e rovina a configurarsi come esperienza perturbante.

Sulla base del principio dell'opposizione che ne informa la struttura, trasgressione e norma qui collaborano a definire il fascino perturbante di Roma. Entro la medesima prospettiva, si può individuare nelle due coppie di personaggi Miriam/Donatello e Hilda/Kenyon l'opposizione chiave Europa/America e implicitamente le funzioni trasgressione/infrazione, con inevitabile punizione e successiva riabilitazione, della prima coppia e riparazione rappresentata dalla seconda. Quest'ultima funzione, esemplificata dalla decisione da parte di Kenyon e di Hilda di lasciare Roma per far ritorno in patria, è offerta al lettore implicito nella direzione canonica di una conclusione rassicurante, "entro le regole".

Il Fauno di marmo è un libro interamente costruito sul principio delle contrapposizioni. All'aspirazione verso l'alto – la torre medievale in cui vive la virginale Hilda circondata da stormi di bianche colombe e quella del castello sugli Appennini, simbolo dell'elevazione morale di Donatello – fa da contrappunto la cupa attrazione esercitata dal "basso", dalle sudice catacombe di Callisto con cui si apre il romanzo, agli abissi della Rupe Tarpea, luogo rituale dell'empietà pagana³⁴. L'op-

su di un paese privo di ombre, di antichità, di mistero, di mali cupi e pittoreschi, di tutto tranne che d'una comune prosperità, alla luce del sole chiara e semplice, come è per fortuna il caso della mia cara patria. Passerà molto tempo, credo, prima che i romanzieri possano trovare temi agevoli e congeniali, sia negli annali della nostra solida repubblica, sia in qualche episodio caratteristico delle nostre vite. Romanzo e poesia, edera e licheni, hanno bisogno di ruderi per poter vegetare". In *Il fauno di marmo*, cit. pp. 32-33.

³⁴ La Rupe Tarpea è la roccia a picco del Campidoglio dalla quale venivano precipitati i traditori condannati a morte. Tarpe (*tarpeius mons*) era un altro nome del Campidoglio, ma esisteva un mito d'eponimato della rupe che aveva per protagonista Tarpea, la figlia di Tarpeo, custode della rocca

posizione spaziale alto/basso, caratteristica di tanta letteratura gotica³⁵ – con le inevitabili implicazioni morali, dove naturalmente alto è sinonimo di norma e quindi di bene, mentre basso di infrazione e quindi di male – metaforizza la scissione fra vecchio e nuovo mondo.

La città eterna che si estende ai piedi della dimora turrata di Hilda come “un cadavere in decomposizione”, è sempre implicitamente contrapposta al nuovo mondo attraverso le due coppie di personaggi. Gli europei Miriam e Donatello associati a Roma, al mondo della passione e della carne, ma anche al sangue e al delitto, si contrappongono a Hilda e Kenyon, i due algidi americani che alla fine del romanzo si lasceranno alle spalle le luride tenebre romane, “la giallastra fanghiglia” del Tevere³⁶ per far ritorno nel solare e ridente New England.

Roma, che esemplifica il contrasto paradigmatico fra religione protestante e religione cattolica nei termini nati con la Riforma di opposizione tra puro e impuro, è rappresentata come un mondo tenebroso, insalubre e contaminante. Le catacombe di Callisto, il regno dei morti e dei sepolti, diventano lo scenario privilegiato in cui si manifesta il perturbante. È qui che fa la sua comparsa il “misterioso pedinatore” di Miriam i cui continui inseguimenti spingeranno Donatello al delitto.

Come accade spesso nella narrativa gotica, di cui nel romanzo di Hawthorne si trovano anche le dimensioni atemporali del sogno e dell'incubo, all'aspirazione verso l'alto fanno da contraltare la caduta nel basso, l'attrazione per gli abissi. La traiettoria spaziale dalle altezze vertiginose all'oscurità del profondo e del sepolto, come osserva Mirella Billi, “oltre a significare la sparizione di sostegni, la dimensione rassicurante del reale, si configura come perdita di controllo, discesa in se stessi, affondamento nella zona dell'irrazionale e dell'onirico”³⁷.

Al pari delle segrete del castello, invariante di base del

capitolina. Secondo la versione riferita anche da Livio, costei, invaghitasi del capo dei Sabini assediati, Tito Tazio, o vinta dal desiderio di avere le armille d'oro che ornavano il braccio dei Sabini, avrebbe aperto la porta della cittadella ai nemici, che appena entrati invece del premio promesso la soffocarono sotto gli scudi che portavano al braccio e poi la precipitarono dalla rupe.

³⁵ Si veda MIRELLA BILLI (a cura di), *Il romanzo gotico, Il romanzo del terrore 1764-1820*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 34-36.

³⁶ *Il fauno di marmo*, cit., p. 147.

³⁷ M. BILLI, *op. cit.*, p. 36

gotico, le catacombe rappresentano un mondo infero legato al suolo da una struttura tentacolare. Imponenti per dimensioni, le catacombe non si presentano come uno spazio definito e identificabile, ma come un dedalo di passaggi e corridoi che negano il senso della direzione e dell'orientamento. Come osserva Miriam:

L'idea più paurosa che si associ alle catacombe è quella della loro sterminata estensione e della possibilità di perdersi in questo labirinto di oscurità che si annida intorno al fuoco bagliore delle nostre torce³⁸.

Questo luogo sotterraneo di paura e mistero, ma anche di irresistibili e imperdonabili tentazioni, attrae ipnoticamente Hilda e Kenyon, i tormentati personaggi americani, a differenza del primitivo e pagano Donatello il quale "come la maggior parte degli italiani e per un particolare ossequio alla legge della sua natura semplice e fisicamente felice, provava ripugnanza per le tombe, i teschi e tutte le cose macabre che il gusto gotico ama collegare con l'idea della morte"³⁹.

Ed è proprio dalle catacombe, in cui la comitiva "vagava a lume di torcia come in un sogno", da questa metà di sotto, imprigionata e compressa, dai "recessi sempre più profondi della terra", dove l'oscurità si addensa fra "sudice cantine", "tortuosi passaggi" scavati entro "una roccia friabile, dal color rosso scuro", corpi umani "dissolti", "sfaldantesi al tatto" e "teschi sogghignanti"⁴⁰, che lo straniero, l'altro, emerge in tutta la sua forza inquietante.

La divisione fra il mondo infero delle catacombe – concetto che si estende a Roma tutta, città "insanguinata" – e l'aspirazione verso l'alto, rappresentata dalla torre di Hilda, diventa emblematica della separatezza e dell'irreconciliabilità dei due mondi. L'unica forma di rapporto possibile è quello tra persecutore e perseguitato, il modello e Miriam. Il movimento spaziale che essi disegnano è quello angoscioso dell'inseguimento e della fuga.

Alla forza centripeta di Roma, luogo immobile e stagnante, *locus mortis*, si oppone quella centrifuga, risolutoria e liberatoria dei personaggi Kenyon e Hilda verso l'America, verso la

³⁸ *Il fauno di marmo*, cit., p. 53.

³⁹ *Ibidem*, p. 52.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 51.

vita. Cultura e natura, non si conciliano mai, né interagiscono se non in una tensione conflittuale e distruttiva, nell'esorcismo totale e definitivo, il delitto per l'appunto. La città eterna, deposito dell'arte e del passato, non ha funzione rassicurante, ma diventa spazio del caos, del disordine e del sangue.

L'Arcadia, impersonata da Donatello, è presente nelle forme precarie e subito minacciate del mito e della favola, non rappresenta più un ordine. Rivelatrici a questo proposito le parole di Kenyon il quale, giunto a Monte Beni, non nasconde il suo stupore di fronte all'inaspettato cambiamento di Donatello:

Ma non sapevo, amico mio, che fossero queste le vostre usanze di campagna. Vi facevo in una specie di vita Arcadica, a gustare fichi succosi, a spremere il succo dell'uva più matura e a dormire sodo tutta la notte dopo una giornata di semplici piaceri⁴¹.

L'opposizione alto/basso, associata a quella fra mondo notturno e mondo diurno, fra le buie catacombe, "la profonda fossa in cui giace sepolta la vecchia Roma"⁴² e l'abbacinante chiarore che circonda la torre di Hilda, segnalano l'irriconciliabilità di aspetti diversi dell'esistenza, ma anche l'impossibilità di tracciare una netta linea di demarcazione fra i due mondi, tra la corruzione del primo e l'innocenza del secondo.

Le connotazioni morali implicite nell'ascesa e nella discesa si caricano di ambiguità. La torre di Hilda, "candida creatura", perennemente "vestita di bianco"⁴³, se da un lato sembrerebbe preservarla da "tutti i cattivi odori"⁴⁴, dall'"atmosfera impura della sottostante città"⁴⁵, dalle "vanità e passioni", "polvere mortale e fango"⁴⁶, di fatto la isola, rendendola insensibile alle richieste di aiuto dell'amica Miriam. Un tema questo denso di fecondi sviluppi di cui farà tesoro Henry James, il quale da qui prenderà le mosse per investire di complesse ambiguità il suo tema internazionale.

Il fauno di marmo è così impregnato dello spirito del luogo, così ricco di descrizioni di opere d'arte e luoghi canonici – "Nel riscrivere la presente opera, l'autore fu un po' sorpreso

⁴¹ *Ibidem*, p. 221.

⁴² *Ibidem*, p. 46.

⁴³ *Ibidem*, p. 76.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 77.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 78.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 77.

nel constatare con quanta profusione vi avesse introdotto descrizioni di vari oggetti italiani, antichità, pitture e statue. Giacché in Italia, queste cose riempiono la mente dovunque, specialmente a Roma, e non è facile impedire che si riversino nella pagina”⁴⁷ - da poter essere quasi considerato un romanzo topografico. James ne era così persuaso, che insistendo sul suo straordinario successo, scrisse che finì per essere considerato “parte dell’equipaggiamento intellettuale di ogni viaggiatore di lingua inglese che giunga nella città eterna, che vi sia stato o che abbia bisogno di andarci”⁴⁸.

Attilio Brilli osserva che le vicende narrate “disegnano un itinerario che non solo ricalca quello effettivo dell’autore, rispettando la scansione stagionale che interdisce Roma ai viaggiatori stranieri nei mesi estivi a causa della malaria, mentre la rende quanto mai suggestiva in occasione dei riti di Natale e delle festività carnevalesche, ma si adegua anche alle indicazioni delle più diffuse guide del tempo”⁴⁹.

Lo stesso rapporto cruciale e pervasivo fra passato e presente che investe prepotentemente il libro, dovrà essere considerato come un’estensione spaziale altrettanto cruciale di quello fra Europa e America. Il *locus* privilegiato attraverso il quale Hawthorne esprime la sua visione apocalittica della storia e del passato (europei) trasmessagli dalla tradizione puritana quale immane, sterminata sciagura cui non ha fatto argine il rigore morale del nuovo mondo, è il Colosseo indicato quale *monstrum* di efferata crudeltà⁵⁰. Il vasto anfiteatro, cui giungono nel corso di una passeggiata al chiaro di luna i quattro personaggi, secondo i dettami di una consolidata tradizione letteraria che ha il suo vertice in quella sorta di guida emozionale che è il byroniano *Childe Harold's Pilgrimage*⁵¹, diventa l’epitome di

⁴⁷ *Ibidem*, p. 33.

⁴⁸ H. James, *Hawthorne*, cit., p. 165.

⁴⁹ “Non si può escludere che le consolidate fortune editoriali dei libri di viaggio, sia in Inghilterra che negli Stati Uniti, abbiano esercitato un qualche influsso nella progettazione del romanzo avvenuta appunto a Firenze, nel bel mezzo del soggiorno italiano”. A. BRILLI, *Introduzione a Il fauno di marmo*, cit., pp. 6-7.

⁵⁰ Si veda M. BELL, “*The Marble Faun and The Waste of History*”, *Southern Review*, Spring 1999, vol. 35, 2, pp. 354-371.

⁵¹ “La celebre descrizione di Byron è migliore della realtà. Egli vide la scena con l’occhio della mente, attraverso il fascino dei molti anni intercorsi e l’illuminò debolmente quasi con una luce siderale invece che con questo ampio splendore lunare”. *Ibidem*. p. 164. Hawthorne qui si riferisce al IV

una dialettica fra attrazione e repulsione, fascinazione e orrore. Una dialettica in cui si traduce l'atteggiamento dell'americano Hawthorne nei confronti della storia e dell'Europa.

Il "grande spazio vuoto" inondato dalla luce della luna che appare ai suoi affascinati visitatori, a Kenyon soprattutto, in tutta la sua "monumentale imponentza" e "pittoresco disfaccimento" come se "si levasse da un profondo abisso di rovina", è "uno dei punti più cruenti della terra"⁵². In quella sinistra rovina dove "tanto sangue dei martiri cristiani fu leccato dalla più feroce delle belve, la plebaglia romana del tempo", un immane "strazio di vite umane" venne perpetrato "per il semplice passatempo delle moltitudini", più che "non su tutta l'area di molti campi di battaglia"⁵³.

Nella morbosa rievocazione di Kenyon, il personaggio più vicino all'autore, il Colosseo si popola di "fantasmi" e "orrore gotico"⁵⁴ e con esso rivive il passato sanguinario di Roma, un macabro passato di sadica efferatezza e "barbari istinti":

Immagina un'assemblea notturna di ottantamila spettri malinconici divorati dal rimorso, che guardan giù da quelle file di arcate in rovina e si sforzano di pentirsi dei selvaggi piaceri a cui un tempo si dilettarono, ma sempre desiderosi di goderne ancora⁵⁵;

E tuttavia, scrive Hawthorne, "da tutti questi crimini e sofferenze", da tutto il sangue versato che aveva formato "un lago sotterraneo", il Colosseo sembra aver tratto "una santità fuori del comune"⁵⁶. Come è stato osservato, non appare casuale che di lì a poco Donatello si macchi di un omicidio. Il colosseo, dunque, anticipa non solo il delitto, ma anche la rinascita morale del giovane fauno attraverso il sangue del persecutore di Miriam⁵⁷.

La Città Eterna, però, è anche il luogo in cui si manifestano

canto *Childe Harold's Pilgrimage* che, assieme alla scena IV del III atto del *Manfred* esalta la Città eterna, simbolo di grandezza inarrivabile e ammonimento alla pietà. Il successo del poema fu dovuto soprattutto alla felice scelta dell'argomento che trasportava nel campo della poesia la letteratura di viaggio, genere che allora era seguito più avidamente di ogni altro.

⁵² *Ibidem*, pp. 164-165.

⁵³ *Ibidem*, p. 165.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 167.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 166-167.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 165.

⁵⁷ P. FRANDINI, cit., p. 110

esperienze immaginative sovversive e come tali sentite in tutta la loro allarmante attrazione: la torbida e prepotente sensualità incarnata da Miriam e dal misterioso persecutore, e la fascinazione per il tema dell'incesto, esperienza illecita quant'altre mai dal momento che si tratta del massimo oggetto di divieto, il tabù per eccellenza. Questo interesse, esplicitato nel romanzo nel ritratto di Beatrice Cenci, è presente nell'intero macrotesto hawthorniano⁵⁸.

Il principio della contrapposizione che informa il romanzo, investe anche i personaggi. Il contrasto fra le protagoniste non potrebbe essere più marcato. "La pallida e fragile bellezza"⁵⁹ di Hilda si contrappone all'avvenenza sensuale, "di tipo che si usa definire ebraico", "occhi scuri, profondi, capelli folti e neri" di Miriam Schaefer. Se all'indole "esuberante, sregolata"⁶⁰ di quest'ultima si aggiunge la "bruciante goccia di sangue africano" che scorreva nelle sue vene e che "l'aveva afflitta come un marchio d'ignominia"⁶¹, apparirà chiara l'equazione implicita fra esotismo e promiscuità, il motivo per cui sia presentata come una figura demoniaca, da emarginare⁶².

La tenebrosa, esotica Miriam è dunque il doppio trasgressivo dell'eterea, virginale Hilda, la "donna di marmo"⁶³ che "indugiava al di qua della passione"⁶⁴. Da autentica "figlia di puritani" la giovane è "un'anima pura"⁶⁵, ma anche un "giudice terribilmente severo" la cui innocenza è come "un'affilata spada d'acciaio"⁶⁶. Dopo aver assistito al delitto, chiusa e isolata nel suo dolore, Hilda non esita a prendere le distanze da Miriam, negandole la comprensione e il perdono. Parafrasando

⁵⁸ Cfr. M. VANON ALLIATA, "L'innocente colpa: Hawthorne e il fantasmatico ritratto di Beatrice Cenci", cit.

⁵⁹ *Il fauno di marmo*, cit., p. 431.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 277.

⁶¹ *Ibidem*, p. 50.

⁶² Questa idea della promiscuità e della sporcizia associate al popolo ebraico assume altrove la valenza di un delirio razzista laddove Hawthorne descrive il ghetto di Roma in cui "migliaia di ebrei sono accalcati in uno stretto spazio e vi conducono un'esistenza chiusa, sudicia e brulicante, simile a quella dei bacherozzoli che formicolano nel formaggio avariato." *Ibidem*, p. 373.

⁶³ *Ibidem*, p. 404.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 361.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 388.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 89. Su questo tema si veda E. SCHILLER, "The choice of innocence: Hilda in the *Marble Faun*", in *Studies in the Novel*, Winter 1994, vol. 26, Issue 4, pp. 372-392.

Kenyon, si potrebbe dire che Hilda non ha bisogno di clemenza e quindi non sa neppure concederla⁶⁷. Attraverso questo personaggio, l'autore sembra prendere così le distanze da Miriam, specchio di desideri incontrollabili e pericolosi.

Coerentemente, anche l'habitat dei due personaggi femminili riflette questa opposizione. Alla torre di Hilda che si erge sopra "la fossa in cui giace sepolta la vecchia Roma", fa riscontro lo studio "sembuio" di Miriam "dove la pittrice aveva escluso con tanta cura il sole"⁶⁸ in un fatiscente e "maleodorante" palazzo cinquecentesco, al centro del cui chiostro di "colonne nerastre", cosparso di "frammenti di statue antiche, corpi senza testa e senza gambe", antichi sarcofagi che servono solo "da ricettacolo alla spazzatura", si ergeva una fontana di quello "snaturato" artefice di "mostri grotteschi e artificiali" che fu il Bernini⁶⁹.

I quadri di Miriam, poi, a differenza di quelli dell'amica "copista" e come tale lontana da pericolose tentazioni e ambizioni, sia nell'arte che nella vita⁷⁰, sono non solo permeati di "calore e passionalità"⁷¹, ma si contraddistinguono per una spiccata tendenza a raffigurare scene crudeli e violente. Si tratta di ritratti di femminile spietatezza e "funesta" giustizia vendicatrice, quasi che "l'estro della pittrice si sbizzarrisce su episodi di sangue in cui una mano femminile si macchiava di rosso"⁷². Come l'ebrea Giaele colta nell'atto di trapassare "col chiodo la tempia di Sisera", o Salomè con la testa di Giovanni Battista su un bacile, o come Giuditta con "la testa di Oloferne, recisa a regola d'arte" che "stralunava gli occhi verso l'alto e torceva i lineamenti in un ghigno diabolico di malvagità trionfante"⁷³.

Allo stesso modo, il Modello di Miriam appare il doppio trasgressivo e malefico di Donatello⁷⁴. È significativo che que-

⁶⁷ *Ibidem*, p. 370.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 72.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 63.

⁷⁰ Hilda, scrive Hawthorne era "pittrice come Miriam, ma di interessi artistici assai diversi". *Ibidem*. p. 49. Hilda, infatti, da quando è in Italia è diventata una copista. Anche questo tema della perdita di ispirazione da parte dell'artista americano a contatto con la schiacciante ricchezza della civiltà europea, sarà presente in Henry James.

⁷¹ *Ibidem*, p. 48.

⁷² *Ibidem*, p. 69.

⁷³ *Ibidem*, pp. 68-69.

⁷⁴ Sul doppio si veda l'ottimamente documentato libro di MASSIMO FU-

sta figura sinistra e diabolica, ma anche, come si è detto, fortemente erotizzata, emerge proprio dalle catacombe, dalle umide viscere del suolo. Il persecutore, “apparizione oscura, misteriosa, odorante di morte”⁷⁵ rappresenta infatti un altro motivo ricorrente, quello dell’alieno, del mostruoso, dell’inconoscibile⁷⁶. Identificato dopo la morte con un monaco dei Cappuccini, il Modello è rappresentato non tanto come una persona, quanto come il male allo stato puro. Egli appare l’emblema di una sensualità laida e bestiale, la stessa che Kenyon osserva nel clero romano:

Ho i miei dubbi che un frate si tenga al livello intellettuale e spirituale che l’infelicità richiede. Un frate – a giudicare dai loro lineamenti sensuali che incontro ad ogni passo – è senza dubbio una bestia! La loro anima, supponendo che ce l’abbiano, perisce prima che sia trascorsa metà della loro indolente e grossolana esistenza⁷⁷.

Altrove Hawthorne ribadisce con cupa insistenza questa idea di un clero “ben pasciuto, sensuale, dalle gote rosse e tumide e dagli occhi bramosi” la cui “vita animalesca” appare “visibilmente più accentuata che nella maggior parte degli uomini”⁷⁸.

La difficoltà enunciativa, tipica del fantastico, raggiunge con il Modello il suo massimo grado di intensità. È significativo che questo personaggio, investito di attributi umani, ancorché grotteschi e demoniaci e nei confronti del quale viene praticato invano anche un esorcismo – lavava “gli ossuti e grigi artigli”

SILLO, *L’altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 62.

⁷⁶ “La scena dell’apparizione improvvisa e inaspettata di uno straniero nello spazio domestico di una casa è quasi uno stereotipo, presente nella psicologia e nell’immaginario culturale delle comunità umane prima ancora che nei testi letterari, artistici e cinematografici, fortemente implicato nei processi di costruzione dell’identità dei popoli, delle comunità etniche e in quelle nazionali. Nella letteratura fantastica lo stereotipo diventa un tema letterario e ciò avviene già in una novella di Hoffmann... intitolata significativamente *L’ospite sinistro* (“Der Unheimliche Gast”). L’improvvisa intrusione di un personaggio che ha le caratteristiche culturali dello straniero dentro lo spazio riservato e protetto di una comunità ristretta, prende d’improvviso aspetti inquietanti, suscita reazioni di profondo turbamento psicologico e non semplice esclusione dell’elemento estraneo”. R. CESERANI, *Il fantastico*, cit., p. 91. Si veda anche dello stesso autore *Lo straniero*, Bari, Laterza, 1998.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 265.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 394.

nella fontana di Trevi, scrutando “l’ampia vasca come se tutta l’acqua dovesse macchiarsi di nero o di sangue”⁷⁹ – non abbia nome proprio. Come il *Sandmann* di Hoffmann, il mostro di *Frankestein*, il Modello di Hawthorne rappresenta ciò che non può essere circoscritto nella *nominatio*: non nominato per paura, fa paura proprio perché non ha nome. L’innominazione scaturisce dal fatto che egli rappresenta l’altro, ovvero il doppio, e al contempo l’immagine speculare di Miriam e di Donatello.

Anche Donatello infatti è spesso presentato come un essere in preda a accessi di ira e rabbia, a furori bestiali, a metamorfosi che ne tradiscono la natura semibelluina: “Le sue labbra dischiuse mostravano i denti stretti che gli conferivano l’aspetto dell’animale feroce”⁸⁰. Allo sguardo innamorato della stessa Miriam egli “dava l’idea di un essere che non era proprio un uomo e neppure un bambino, ma, in un senso bello ed elevato, un animale”⁸¹.

La stessa ambiguità che contraddistingue poi la spettrale figura, vista allo stesso tempo come satiro, contadino e monaco penitente, investe Donatello che appare via via sotto le spoglie del fauno, del monaco pellegrino e infine del contadino nella campagna romana. L’omicidio di Donatello, inoltre, ultimo rappresentante di una razza estinta, può essere interpretato come un suicidio, un gesto estremo di annullamento di quella parte di sé incarnata dal suo doppio.

Miriam, d’altro canto, pur aborrendo l’innominato, “infau-
sto” figuro, ne subisce il “magnetismo”, non riesce a sottrarsi al suo “fascino tristemente misterioso”⁸². La seduzione che egli esercita su di lei, paragonata a quella “che le belve e i rettili di sottile e malefica natura esercitano sulle loro vittime”, è una “schiavitù” d’amore. La stessa che Miriam esercita inconsapevolmente su di lui:

⁷⁹ *Ibidem*, p. 159. “Lo strano personaggio si curvava su Miriam che si ritrasse, mormorandole qualcosa che i testimoni non riuscirono a sentire... dai suoi gesti desunsero che la stesse invitando a bagnarsi le mani. Non può essere italiano e neppure romano. Osservò l’artista. Non ne ho conosciuto uno soltanto a cui piacesse le abluzioni” (p. 158).

⁸⁰ *Ibidem*, p. 110.

⁸¹ *Ibidem*, p. 98.

⁸² *Ibidem*, p. 112.

Quella catena di ferro, di cui alcuni anelli massicci cingevano la vita femminile di lei, e altri, la mano spietata di lui – o che forse li teneva legati insieme con una stretta ugualmente dolorosa per entrambi – doveva essere stata forgiata in qualche empia fucina, di quelle che solo le passioni malvage accendono e le azioni infami alimentano⁸³.

Si tratta dunque di un rapporto forte, intimo, cementato dal fatto che Miriam, come il persecutore, è una straniera, da un passato comune e da una lunga frequentazione. Il loro è un legame che verrà sciolto soltanto con la morte: “Siete forte e calda di vitalità. Per quanto sia sensibile e suscettibile il vostro spirito, i lunghi mesi di ansia e l’attuale soggezione in cui vi tengo, v’hanno reso le guance un po’ più pallide di come le vidi nella vostra fancullezza”⁸⁴.

L’affinità che lega Miriam al persecutore è rivelata da un altro episodio del romanzo in cui Donatello è “testimone involontario di uno spettacolo d’un orrore tutto particolare. Ignara della sua presenza e credendosi inosservata, la bella Miriam si mise a gesticolare in modo strano, digrignando i denti, dimenando scompostamente le braccia, pestando i piedi in terra. Era come se si fosse tirata in disparte, un momento soltanto, per strappare il sollievo di un breve accesso di follia”⁸⁵.

Un’intensa e segreta circolarità unisce dunque i tre personaggi europei cui si contrappone, in posizione vulnerabile e difensiva insieme, il fronte americano. Hilda e Kenyon, dopo essersi incautamente lasciati andare all’incanto insano e malato di Roma, alla sua “antica depravazione”, ritrovano se stessi, la fiducia e l’ottimismo con la decisione di ritornare insieme a casa, nel natio New England. All’ “alito pesante”⁸⁶, all’ “estrema vecchiezza” di Roma e di “tutte le città italiane” che “dovrebbero potersi purificare col fuoco o con la distruzione ogni mezzo secolo. Altrimenti, diventano i rifugi ereditari di parassiti e d’infezioni”⁸⁷. E ancora, alle dimore “imperiture”, “ammuffite”, “piene di esalazioni mortifere, fantasmi e macchie di sangue”⁸⁸, si contrappongono le case “comode e pulite” del New England⁸⁹ “sparse lungo l’ampio e erboso margine della

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 113.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 167.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 319.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 296.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 297.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 332.

via” ormezzata di olmi ⁹⁰.

Questo movimento che equivale a un ritrarsi dall’ “orlo dell’abisso”, riflette da vicino un’esperienza che non è solo dei personaggi, di Kenyon soprattutto, ma anche dell’autore. “Gli anni, dopo tutto, hanno un che di vuoto quando ne spendiamo troppo sui lidi stranieri”, osserva lo scultore, chiosando così la tormentata esperienza dell’espatrio che dovette essere di Hawthorne stesso.

Chiudo con una citazione da una delle ultime scene del libro quando Hilda, rimasta sola in una Roma desolata, spopolata di turisti in fuga al sopraggiungere dell’estate e della malaria, non riesce nemmeno a trovare più conforto nell’arte e come l’autore, conosce “il demone della noia che infesta le grandi pinacoteche” ⁹¹:

Una volta che abbiamo conosciuto Roma, la lasciamo là dove giace, come un cadavere in eterna putrefazione, a conservare una traccia della nobile forma che fu, ma con la polvere che si accumula e la muffa che cresce e si sparge su tutte le più ammirabili sembianze; la lasciamo – è indubbio – nella noia completa delle sue vie strette, tortuose, intricate, dai selciati tanto malgevoli di piccole lastre di lava che a camminarci sopra è un pellegrinaggio penitenziale, brutte all’inverosimile, per giunta così fredde e somiglianti a vicoli, ove non scende mai il sole e dove un vento gelido ci butta il suo soffio mortale nei polmoni; la lasciamo, stanchi della vista di quelle immense baracche a sette piani, intonacati di giallo, o di chiamarli palazzi... consumati di giorno dai brividi davanti al focolare smorto e fumoso e dopo aver fatto banchettare di notte, con le nostre stesse carni, la vorace plebaglia minuta di un letto romano; la lasciamo, malati di cuore per le birbonate degli italiani che hanno estirpato quel po’ di fede nell’integrità umana che ancora nutrivamo, e, malati di stomaco per il pane rancido, il vino acido, il burro stantio e la cattiva cucina... disgustati dalla finta santità e dall’autentica sporcizia... tramortiti dall’aria languida il cui principio vitale fu consumato da lungo tempo o corrotto da miriadi di massacri; ... con l’animo oppresso dalla desolazione delle sue rovine e dalla precarietà del suo futuro; la lasciamo, insomma, odiandola con tutte le forze, e aggiungendo la nostra personale maledizione agli infiniti anatemi che i suoi antichi delitti le hanno, senza fallo, attirato. E quando si è lasciata Roma in tal modo, resteremo sbigottiti di scoprire, poco dopo, che le fibre del nostro cuore si sono misteriosamente avvinte alla Città Eterna, e ci stanno tirando di nuovo indietro, quasi che fosse più familiare, più intimamente nostra, persino del luogo medesimo dove siamo nati ⁹².

⁹⁰ *Ibidem*, p. 290.

⁹¹ *Ibidem*, p. 326.

⁹² *Ibidem*, pp. 317-318.

La conclusione inaspettatamente positiva di questa pagina che nella sostenuta enfasi anaforica fa pensare alle evocazioni funebri delle prediche di John Donne, testimonia, come meglio non si potrebbe, nelle opposte istanze enunciazionali, nella dialettica fra piacere e disgusto, coinvolgimento emozionale e distacco, la matrice perturbante del soggiorno romano di Hawthorne.

Da questo complesso tessuto di reazioni e sentimenti, in uno spazio intermedio fra i furori della geremiade e la dolcezza della nostalgia, emerge il senso del viaggio interiore nella Città Eterna che Hawthorne al termine della sua permanenza chiamerà significativamente "città dell'anima". L'autore sapeva infatti che il viaggio "richiede gesti propiziatori e formule di rito, un dispiegamento di difese e un allestimento mentale che non abbandonino il soggetto all'impatto delle emozioni, giacché il viaggio non è mai soltanto un attraversamento neutrale di spazi, ma un'immersione del soggetto in se stesso"⁹³.

ABSTRACT

This article deals with Nathaniel Hawthorne's ambivalent representation of Rome in *The Marble Faun*, his last novel – a representation which, while drawing on the Gothic tradition and English travel literature, is informed by the Freudian concept of the uncanny, here understood as the return of the repressed.

Through a system of oppositions, the structure of the novel itself which adheres to the rules of fantastic literature, exemplifies this attitude, Hawthorne's dialectics of repulsion and attraction, dread and desire towards the The Eternal City viewed both as a place of irresistible temptations and as a locus of horror, corruption and death.

KEY WORDS

Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun*. Rome uncanny. Fantastic literature.

⁹³ In GRAZIELLA MAGHERINI, *La sindrome di Stendhal*, Firenze, Ponte delle Grazie, 1985, 1995, p. 35.