

ANNALI
DELLA
FACOLTÀ
DI LINGUE
E
LETTERATURE
STRANIERE
DI
CA' FOSCARI

fascicolo in memoria di

Ettore Caccia



PAIDEIA

XIII, 2 1974

Publicato con il contributo del
Consiglio Nazionale delle Ricerche

COMITATO DI REDAZIONE

Direttore responsabile: Sergio Perosa

Sezione Occidentale: Eugenio Bernardi, Ettore Caccia, Franco Meregalli, Gianni Nicoletti,
Sergio Perosa, Vittorio Strada

Sezione Orientale: Lionello Lanciotti, Maria Nallino, Gianroberto Scarcia.

Dall'annata 1968 gli «Annali di Ca' Foscari» escono con periodicità semestrale.

Dal vol IX, 1970, un terzo fascicolo annuo costituisce la «Serie Orientale» degli «Annali»

© Copyright 1974 Università degli Studi di Venezia

Abbonamento 1974: L. 7.000 - C.c.p. 17/19477 intestato a Paideia - Brescia

Prezzo del presente fascicolo L. 4.250

Questo numero degli «Annali di Ca' Foscari» è dedicato alla memoria di Ettore Caccia. Sembra incredibile dover scrivere queste parole: eppure Ettore Caccia ci ha lasciati, all'improvviso, ancor giovane, raggiunta la sua maturità di uomo e di studioso. Queste righe non possono esprimere l'angosciata sorpresa, lo sbigottimento, il dolore.

Ettore Caccia è stato per anni uno dei professori più amati e stimati della nostra Facoltà. Titolare di Lingua e Letteratura italiana, lo avevamo voluto Preside della Facoltà. La passione, la dedizione e l'infaticabile attività che ha dedicato a questo compito non è stata estranea alla sua morte improvvisa: dava, come sempre, anche troppo di sé. Era membro della Redazione della rivista: ed anche qui la sua attività era generosa, appassionata, preziosa. Costituiva elemento di equilibrio e saggezza, di serena dottrina, di specchiata umanità. Con lui si perde non solo un amato ed apprezzato collega, ma un amico affettuoso e generoso, un sostegno e un esempio per il nostro lavoro, un modello di come le doti umane siano parte integrante e viva dell'attività di studioso.

Questo che gli dedichiamo è un numero speciale degli «Annali di Ca' Foscari», più ricco di pagine e contributi, soprattutto di colleghi, estimatori e allievi. Più cospicuo è perciò il numero dei contributi di italianistica, in un fascicolo che vuol essere un omaggio alla Sua memoria.

S.P.

RICORDO DI ETTORE CACCIA*

Gentile Signora Caccia, gentili Signore, Magnifico Rettore, Colleghi, Signori tutti, in questa fastosa sala nata in tempi lontani per occasioni di festa e dove ora lo studente gode della cerimonia che lo addottora siamo oggi mestamente riuniti per ricordare insieme la figura e l'opera di Ettore Caccia, che fu a noi tutti particolarmente caro e la cui repentina scomparsa ci ha lasciati in addolorata costernazione, che il tempo ineluttabile ha consegnato alla rassegnazione senza spegnere l'amarezza. Sappiamo tutti – e chi parla ne è anche più consapevole – l'inadeguatezza di una commemorazione accademica rispetto a quel che sentiamo, a quel che vorremmo dire ed ascoltare. Se lo stringimento che ci accora, se l'affetto profondo che ci sorregge potessero animare capacità divine di fantasia, se le parole fossero vita: allora la cerimonia sarebbe rito, allora potremmo vivere l'illusione ingannevole di riaverlo ancora per un poco tra noi, di riascoltarne ancora per un poco la voce cortese e serena. Ma le parole altro non possono, nella breve vita del loro suono, che ridestare memorie; al più, disegnare scarnamente un inerte profilo. Che esso almeno sia semplice, come egli fu semplice; chiaro, come egli fu chiaro; rispettoso del vero, come egli fu rispettoso del vero.

Bresciano di nascita (10 febbraio 1925), di famiglia della media borghesia, Ettore Caccia dal padre magistrato ebbe senso vivo del dovere, ossequio profondo alla legge, rispetto sincero per gli altri, religiosità tanto più vera quanto meno dichiarata ed ostentata e che fu per lui metro costante di vita nei rapporti con se stesso, con la famiglia, con tutti senza distinzioni di sorta; e dalla famiglia ebbe anche propensione agli studi letterari, che in lui divenne intensa vocazione. Sorrideva sempre alla sua memoria l'immagine del

* Testo della commemorazione tenuta dal Prof. Giorgio Padoan il 21 maggio 1974 nell'Aula Magna dell'Università degli Studi di Venezia.

nonno paterno, medico condotto nella campagna della bassa mantovana, fervido ammiratore del Carducci e letterato a tempo perso; e il ricordo dello zio Natale, professore di liceo, del quale ancor oggi si citano utilmente due saggi sulla fortuna di Luciano nel Rinascimento. Basta aprire i libri di Ettore Caccia per avvertire subito le radici profonde dei suoi affetti familiari, fin dalle dediche, semplici e senza falsi pudori: «A mio padre e a mia madre»; «A mia sorella Giovanna con gratitudine e con affetto»; «Allo zio materno dott. Gustavo Brentana con affetto filiale»; «Alla cara memoria dello zio professor Natale Caccia, del Liceo Berchet di Milano»; «A mio padre»; «a mia madre pensando a tutto quanto ha fatto per me».

Si laureò in Lettere all'Università di Padova, nel novembre 1948, discutendo col Prof. Natale Busetto la tesi «Il sentimento della natura in Dante e le figurazioni del mondo naturalistico nella Divina Commedia», tesi che gli valse la distinzione della lode. L'anno dopo, confortato dal Busetto e dallo Spongano, fece oggetto di studio, per il corso di perfezionamento, il Tommaseo dantista: un lavoro di interessi e di taglio ben diversi, per cui ottenne il Premio Dante del Ministero della Pubblica Istruzione, e che tuttavia vedrà la pubblicazione solo sette anni dopo, col titolo *Tommaseo critico e Dante*. Fu quello indubbiamente uno sforzo superiore alla sua costituzione fisica, pagato con un esaurimento nervoso di non lieve entità. Del resto, alto e ben proporzionato e pur sano, Caccia non era quel che si dice robusto, ma sempre come con un'ombra di leggero pallore nel viso, contrastante con gli occhi vivi ed attenti sempre a capire.

Scelse, senza perplessità e senza pentimenti, la via dell'insegnamento. Né la magrezza della remunerazione né l'incerta prospettiva di una carriera tradizionalmente lunga e difficoltosa poterono sviarlo da quella vocazione di lettore di poesia che egli sentiva innata in sé, e che coltivò con quella pazienza e tenacia che furono virtù sue. Abilitatosi in materie letterarie, insegnò per incarico negli Istituti medi superiori di Brescia (Liceo Scientifico Calini, Istituto Tecnico Ballini, Liceo Classico Arnaldo), finché nel 1956 vinse la cattedra di Italiano e Storia presso l'Istituto Paleocapa di Bergamo. La svolta decisiva per la sua carriera di insegnante e di studioso stava frattanto maturando. Determinante fu l'incontro con Mario Marcazzan, che era il titolare della cattedra di Lingua e

letteratura italiana a Ca' Foscari, il quale gli aprì la collaborazione alla rivista «Humanitas» e lo volle poi assistente volontario. Ragioni di affinità ideologica e scientifica promossero quell'incontro: ma maturarono subito in una reciproca viva stima, che si tinse di fervido profondo affetto; unitamente alla probità scientifica Marazzan apprezzò in Caccia il senso del dovere, il generoso spirito di collaborazione, la dedizione al lavoro.

Dopo un anno di volontariato, Caccia divenne assistente straordinario (dall'a.a. 1956-57), ottenendo quindi il trasferimento, come insegnante medio, all'Istituto Tecnico Industriale Pacinotti di Venezia-Mestre (dove era già stato comandato l'anno precedente) per insegnarvi ininterrottamente fino al luglio 1964, quando il posto di assistente straordinario fu mutato infine in quello di assistente ordinario.

La scelta di Venezia fu una scelta definitiva. Non significò il ripudio della natia Brescia, che gli rimase sempre cara: se alla storia letteraria e culturale di Brescia, per dedizione filiale, dedicherà più tardi alcuni saggi, se parteciperà ad iniziative culturali e a Convegni di studio promossi da Enti bresciani e di città del Garda e del Vittoriale, il mito nostalgico della casetta in riva al Garda dove trascorrere le vacanze in ozii letterari rimase il suo estremo, più intenso desiderio. Ma Venezia è l'assunzione di un nuovo affetto: città così diversa, ma tranquilla, ma serena, egli la sentì congeniale a sé. E con la città amò il suo ambiente di lavoro, che fu per lui luogo di incontri, di dedizione, di affetto: Ca' Foscari, che da allora fu la *sua* Ca' Foscari.

Nel 1957 si tenne a Venezia presso la Fondazione «Giorgio Cini» il Convegno di studi goldoniani, alla cui organizzazione di segreteria Ettore Caccia diede mano. Fu l'occasione di nuovi legami, di nuove prospettive di attività: di lì l'amicizia, destinata con gli anni a divenire sempre più intensa (specie dopo la morte di Marazzan), con Vittore Branca; di lì l'avvio ad una costante collaborazione nelle attività organizzative della Fondazione «Giorgio Cini», sia per lo svolgimento di congressi, manifestazioni ed incontri di studio, sia anche per la redazione di pubblicazioni; di lì, per il tramite di Branca, la sua adesione alle attività dell'Associazione Internazionale per gli studi di Lingua e letteratura italiana, di cui curerà egli la pubblicazione di alcuni volumi di *Atti*.

Ma il Convegno goldoniano fu altresì lo stimolo ad accostarsi

più direttamente al mondo poetico ed umano del commediografo veneziano, dapprima con la presentazione al Convegno di una comunicazione (*Appunti sul tema del rustego*) che si ricollegava ad una edizione da lui annotata dei *Rusteghi* (cui più tardi affiancherà la *Locandiera*), poi con un volume, *Carattere e caratteri nella commedia del Goldoni*, che ha conosciuto anche riprese antologiche.

Fino ad allora Caccia si era mosso, come critico letterario, nell'ambito degli interessi tommaseiani. Ancorché il titolo del volume, *Tommaseo critico e Dante*, possa indurre a credere ad una bilateralità di interessi, occorre dire che per Dante Caccia nutrì sempre un vivo rispetto, una devozione che lo spinse ad indagarne il complesso mondo culturale e poetico, dalla stessa tesi di laurea a fini «letture» di canti, ad attenti interventi su questioni puntuali (è notevole, ed indicativo, come il suo interesse si sia appuntato più volte, in un arco non breve di anni, su un personaggio come Matelda): e tuttavia la forte personalità dell'Alighieri sembra averlo affascinato senza però avvincerlo intimamente, quasi una inconscia renitenza a riconoscersi nel mondo culturale e religioso del poeta fiorentino. Sta di fatto che in *Tommaseo critico e Dante* tutto ed intero l'interesse dello studioso va al Tommaseo: è quasi lo stesso Caccia a rendercene avvertiti quando annota che scorrendo il commento tommaseiano «mentre crediamo trovar Dante, ci viene incontro il Tommaseo in persona». L'umorosa sensibilità del dalmata viene dunque indagata all'interno dell'interpretazione della *Commedia* scoprendo nelle annotazioni, nell'intuizione acuta che fa del Tommaseo una delle vette del dantismo ottocentesco, il senso del valore espressivo della parola sviscerata e goduta dal Tommaseo in tutta la sua pregnanza allusiva. È anche significativo che Caccia abbia inteso stabilire un certo parallelismo tra l'opera del Tommaseo dantista e quella del Tommaseo poeta lirico; come è significativo che, anche negli altri contributi tommaseiani, Caccia non abbia investigato tanto il patriota o il romanziere o il filologo, per puntare piuttosto sugli aspetti, meno scoperti, del rimatore, e trovarvi «una poesia di rinuncia in cui affiora frequente il tema di quella solitudine che gli viene dalla disordinata ricchezza di sentimenti, da quel suo irrequieto e orgoglioso volere, da quella sua arida astrattezza di intellettuale: e ora si esprimerà in un doloroso sconforto, ora in un aristocratico addio, ora in un pes-

simistico senso della fugacità dell'amore» per attingere, nei momenti più felici, ad una intima e fervida commozione di fede, in un mistico bisogno di sentire vivi la presenza e il mistero di Dio, in una sensibilità che viene indicata come precorritrice di certi motivi che saranno propri della poesia decadente. Intendimenti e conclusioni significativi, si diceva, perché già qui (e più scopertamente, perché più giovanilmente fresco ed ingenuo) è il bisogno che rimarrà sempre in Caccia di sentire *suo* l'autore studiato, e prima sul piano umano – almeno per i temi considerati – che su quello critico: «perché il buon critico non è soltanto colui che rivive la poesia altrui ma anche chi, nel riviverla, si sente un poco anche il poeta del suo stesso sentire». In questo desiderio di intima partecipazione – non dico identificazione – al mondo lirico che il critico vuole indagare, si capisce che la «lettura» proposta da Caccia non possa essere che sul testo e a diretto contatto col testo, quasi una annotazione di esso continua e paziente («la critica è paziente perché, innanzi tutto, è amore») tesa all'amorosa comunione con lo spirito dell'autore: «che è forse la nota più difficile, ma anche più lieta e più alta, di tutta la ricerca letteraria»; dove scoperte si rivelano le filiazioni idealistiche nella formazione di Caccia critico (ed occorrerà, credo, specie per la prima produzione, indicare anche il nome, forse meno ovvio, di Luigi Stefanini).

Se il volumetto *Tommaseo critico e Dante* rimane un punto obbligato per chi intenda approfondire quegli aspetti del dalmata, l'impatto col Goldoni è momento più decisivo nella maturazione di Caccia. Certo, il passaggio dalla sensibilità mistica, per vari aspetti insofferente ed eroica, del Tommaseo all'ottimismo pacato e laico del Goldoni non è da poco: e tuttavia, a ben vedere, è contemporaneo proprio a quel medesimo bisogno di contatto umano del critico con l'autore studiato. Col Goldoni, ben più che col Tommaseo, Caccia riesce a trovare una segreta corrispondenza elettiva; poiché, se nel commediografo veneziano non v'è anelito di religiosità, v'è però ciò che Caccia chiama «realismo etico»: il senso della misura con cui guardare alla vita e all'uomo; e dunque, mentre per incontrare consonanze col Tommaseo doveva frugare nelle rime e nel commento dantesco (cioè, pur sempre, nella produzione «minore»), Goldoni può essere accettato *in toto*.

Nel volume goldoniano Caccia (cito da una rassegna di studi dove egli accenna anche al proprio saggio) «si è proposto di tracciare

una storia del teatro goldoniano considerato nella sua vivace vicenda diacronica e di riuscire alla dimostrazione, attinta attraverso lo studio delle fonti, della dilettesca dispersività del Goldoni, che si nega ad ogni concreto rapporto storico (le fonti goldoniane sono soltanto fonti esterne, in quanto di «interne» non ne esistono); infine ha voluto porre in piena luce il ben consapevole giudizio dell'autore sulla vita e sulla società del suo tempo, invano, anche se con sapienza, celato sotto la sorridente e bonaria ironia, ma tradito dal successivo sviluppo di un personaggio quasi autobiografico, il *cortesano*, Pantalone l'apatista, il *rustego*, il burbero benefico. Ha creduto infine di arrivare a un quadro sintetico additando nel Goldoni il primo grande della rinnovata tradizione letteraria italiana, un precursore quasi, di contro alle apparenze ingannatrici, della tradizione narrativa che si esprimerà poi in Alessandro Manzoni». La parte più viva della «lettura» goldoniana di Caccia non sta nell'indagine delle possibili «fonti» del commediografo: ovviamente del resto, considerata l'angolazione ideologica da cui muove il critico, tale che un siffatto problema è affrontato più per senso di doveroso ossequio ad un metodo di probità scientifica che per intima scelta critica. Caccia cerca la sintonia diretta con l'autore, in un rapporto soggettivo, non oggettivo, nel colloquio che tra autore e critico nasce dalla lunga consuetudine di lettura. Rivelatrice di questa affinità elettiva è la confessione stessa del critico: «Se dovessimo chiederci perché il Goldoni ci è caro, perché lo consideriamo immortale, ci sembrerebbe ora più facile la risposta: oltre e di là dalla felicissima vena comica, per l'umanità savia e affettuosa con cui crede alla vita, per la letizia con cui l'affronta, per l'intelligenza in cui la dissolve». (Chiunque abbia conosciuto Caccia riconosce qui i tratti del suo stesso carattere: l'umanità savia e affettuosa con cui crede alla vita, la letizia con cui l'affronta, l'intelligenza in cui la dissolve). E dunque, al di là delle innumerevoli osservazioni d'ordine culturale, linguistico, formale, teatrale (alcune di rara acutezza), al di là persino dell'artista stesso (come egli dice, «oltre e di là dalla felicissima vena comica»), Caccia cerca il Goldoni uomo, più che l'intellettuale inserito in una ben precisa realtà politica, culturale, sociale: non il Goldoni delle polemiche letterarie (che non a caso nel volume sono ricordate solo in margine al discorso), ma il Goldoni in costante colloquio con se stesso, colto dove «la deviazione dalla norma si fa spia di un più nascosto e al-

lusivo sentire», il Goldoni che più che alle strutture guarda all'individuo. Sicché Caccia – ed è questo, a mio modo di vedere, il frutto cospicuo di quel saggio – sa tracciare una linea dell'evoluzione dei contenuti e dell'arte goldoniani che mette in luce soprattutto l'irrequietezza morale che spinge il commediografo a nuovi approfondimenti di esperienze già tentate, dove la riforma teatrale si anima nelle esigenze del discorso umano, in un continuo vitale dibattito ideale tra l'uomo e l'artista; fino a vedere, suggestivamente, in una dimensione esistenziale i personaggi del «cortesan», di Pantalone e del «rustego», momenti di una medesima linea ideale, parabola di una medesima vita umana.

La presenza del critico è discreta ma costante, avvertita od avvertibile in ogni pagina: ora per spiegare le ragioni delle scelte, ora per presentare il metodo seguito, ora quasi per scusarsi di questa o quella affermazione fatta «senza conformismi, ma con tutta la reverenza che merita il lavoro di quanti ci hanno preceduto», in una continua attestazione di «totale impegno» a rivivere l'arte goldoniana perché «il Goldoni è un autore che si fa amare»: dichiarazione che è una cifra e un destino. È detto ormai comune che lo stile è l'uomo. Ebbene, ciò che colpisce, in questo come nei saggi successivi, è anzitutto la chiarezza espositiva: un vocabolario semplice, piano, che rifugge da suggestioni foniche come da artifici letterari, privo di ambivalenze allusive e di simbolismi contorti, in tacita (ma, per chi sa leggere, esplicita) differenziazione dai giochi fumosi e funambolistici cari a certa critica d'oggi: chiarezza, per una critica fatta di cose e non di parole; chiarezza, per un discorso storicamente concreto; chiarezza, di chi vuol giungere fino all'ultimo contorno; la consolante chiarezza di chi crede nella verità. «La didascalia è preziosa – si legge in un suo saggio – quando serve la causa della chiarezza».

Nel 1959 Caccia ottenne all'unanimità la libera docenza in Letteratura italiana (poi confermata nel 1964). Come assistente, fin dal 1955 aveva tenuto corsi regolari di esercitazioni integrative dell'insegnamento del titolare: ed erano, si capisce, gli autori del «nostro Ottocento» così cari a Marazzan (Manzoni, Verga, Carducci, Pascoli, per non citare che i maggiori), stimolo per Caccia ad investigare questi ed altri settori della cultura del secolo scorso; ed infatti alla narrativa nella seconda metà dell'Ottocento egli de-

dicò il corso libero tenuto nell'a.a. 1962-63. Quando tenne il suo primo corso (a.a. 1964-65) quale incaricato di Letteratura italiana moderna e contemporanea, volle parlare di Umberto Saba, poeta caro anche al Marazzan. La rilettura dell'opera sabiana e le dispense stese per l'occasione sono all'origine del volume *Letture e storia di Saba*, comparso nel 1967: «in una stagione in cui tanto si discute di nuovi mezzi di ricerca critica, di analisi linguistiche e di saggi strutturali, ecco ancora un lavoro che dipana l'opera di un poeta attraverso i tempi di una storia e l'analisi di una lettura»: ed è il saggio forse più compiuto che sia stato scritto sul poeta triestino, certo l'opera dove più distesamente si svolge il discorso critico di Caccia e dove più si riflette una già raggiunta maturità di interprete di poesia, una presa di posizione che qui si dispiega in piena consapevolezza. Chi ha seguito la linea che con mano maldestra ho tentato sin qui di tracciare non rimane sorpreso della scelta caduta sul poeta novecentesco il più legato alla tradizione. È la centralità umana della poesia di Saba ad attirare il critico: ché in Saba anche gli stilemi più inconsueti sono ritagliati dalla materia umana, per un mondo fatto di persone e di cose, dove il fatto stilistico è sempre uno strumento espressivo. Osserva Caccia che «mentre l'ermetismo reagiva allo scacco della vita con il salto nei regni della fantasia, Saba non rinuncia [...] nei propri versi allo stretto legame con la vita, a salvarne il salvabile», ché in lui, al di là di singole momentanee esperienze, «il canto non si modella sulle cose, ma le cose si modellano sui sentimenti dell'uomo, sul mondo dell'uomo», e «il futurismo gli è estraneo proprio perché per quella sua forza interiore egli non sentiva il bisogno di novità esterne, né per avere successo, né per crearsi un mito in cui credere: credeva già nel cuore, nella poesia, negli 'eterni veri'». Quella di Caccia è dunque una scelta che sa scattare dal fatto episodico per assurgere – quasi inavvertitamente, dietro un tono apparentemente bonario e volutamente dimesso, in realtà fermo e consapevole – ad una posizione di preciso impegno ideologico e morale: perché «il tempo cronologico biografico che Saba canta muovendo dal viaggio intorno alla sua camera nella stagione del tempo metafisico di altri grandi poeti come Ungaretti e come Montale, non è un episodio di solipsismo, è un fatto di significative dimensioni storiche. Sull'uomo di Joyce non si può ricostruire un mondo, lo si può sull'uomo di Saba».

Rimarrebbe deluso chi cercasse in queste pagine la folgorazione dell'intuizione altissima, l'accensione rivelatrice di riposte significanze. I colpi d'ala improvvisi rimasero estranei al modo di fare critica che fu proprio di Caccia: come del resto l'uomo fu schivo di rigide prese di posizione e di polemiche. La critica di Caccia – un continuo serrato interrogare, un investigare i perché intimi delle scelte poetiche, un ripercorrere, passo dietro passo, l'itinerario umano ed artistico del poeta – prende forma ed anima da un insieme di tante piccole minute puntuali osservazioni, che ad una ad una vengono a formare il quadro: un quadro mai tagliato di scorcio ma che tende al tutto tondo. Lo scavo nel profondo è paziente e metodico; il risultato ambisce a cogliere la totalità. Se poi per alcuni critici si può parlare di una direzione dall'uomo al poeta, per Caccia verrebbe da dire quasi il contrario: che dietro al poeta egli ama scoprire l'uomo; e solo dopo indugia a considerarne l'arte. Non a caso dunque questo saggio (come poi altri di Caccia) si modella sulla biografia, analizzando la produzione poetica lungo le «cinque stagioni» di Saba: dal giovane che «aveva saputo tradurre nel verso le inquietudini del suo inserirsi nella vita, i fantasmi delle sue sofferenze e dei suoi miti letterari, ricanto di versi e ricanto di ideali», al vecchio che «descrive la propria solitudine in un mondo di troppo diverso da quello che fu il suo mondo e il suo pessimismo e il suo orgoglio e la sua saggezza»; liriche rilette attentamente alla luce di un ideale diario personale (ancora una volta, una vicenda esistenziale) ma allo stesso tempo nella consapevolezza di una problematica di fondo che sorge e si confronta con le varie tendenze di quei decenni, maturate nella crisi dello spirito europeo ansioso di nuovi valori: perché «la poesia di Saba non segue l'evoluzione tipica del romanticismo che trasforma l'impetuoso torrente in fiume vasto volto al mare di aperti e misteriosi orizzonti, che appunta lo sguardo dell'io su prospettive più lontane e per questo più ambiziose e più deludenti, quella vena di irrazionale assoluto, insomma, che, mentre denuncia la crisi del mondo moderno, anche l'aggrava: si alimenta invece di quel suo fondo remoto di sanità e di forza che il romanticismo le ha dato, e si apre verso quelli che saranno alcuni dei valori più positivi del Novecento, secolo di sperimentalismi sconvolgenti, ma anche, a volte e per certi aspetti, secolo di eccezionali tensioni morali e di eccezionali conquiste»: dove ancora una volta balena, senza esibizionismi

ma senza rinunce, l'impegno morale e civile e umano di Caccia critico. Egli addita nella poesia di Saba «un invito a tutte le società a ridimensionarsi sulla natura dell'uomo, a non soffocare l'uomo sotto false strutture. Non è il sogno impossibile di un ritorno ad una innocenza per sempre perduta, è il rifiuto di un mondo che quella innocenza di continuo soffoca e violenta. E certe dichiarazioni dello scrittore confermano tutto questo, o che egli riprenda dal Vangelo la massima che il sabato è fatto per l'uomo, non l'uomo per il sabato, o che indichi tra patriottismo, nazionalismo e razzismo la stessa differenza che corre tra sanità, malattia e pazzia. Non è un conforto, è la bandiera di tutta una civiltà».

Questo impegno morale di Caccia, profondo perché immediato ed intimo, informa inevitabilmente anche le opzioni critiche: come quando, dopo aver ricordato i giudizi positivi sulla raccolta sabaiana *Fughe* da parte della critica più sensibile ai valori musicali della poesia, dichiara: «A noi risuonano più cari altri accenti, dalla fattoria piena di sole di *Trieste e una donna* alle parole sillabate nell'assoluta purezza di *Ultime cose*, alle note scandite di *Epi-grafe* o di *Quest'anno...*: ma sentiamo anche che la critica futura si soffermerà con attenzione e con amore su queste voci, perché in esse è non solo una voce della poesia di Saba, vera quanto le altre, ma anche la confessione di un dramma segreto, profondo, di tutta la nostra civiltà».

Dall'a.a. 1966-67 (avendo Marcazzan ottenuto il trasferimento all'Università «Bocconi» di Milano) Caccia tenne l'incarico di Lingua e letteratura italiana. È un momento di logorio, di stanchezza: supera un malessere, che solo più tardi saprà essere dovuto a leggero infarto. Prostrato da dolore profondo per la repentina scomparsa di Marcazzan (marzo 1967), trova conforto nell'affetto degli amici del suo maestro e suoi e di tutta Ca' Foscari, dove è universalmente benvenuto. E la serenità ritrovata attinge la felicità nell'agosto 1969: il matrimonio, allietato ben presto da una bimba. Ed intanto Caccia si prepara per il concorso. Riunisce, riveduti, ampliati, aggiornati, vari saggi sulla letteratura dell'Ottocento (*Tecniche e valori dal Manzoni al Verga*); rielabora, ma per un discorso nuovo, appunti stesi in passato sul Pascoli, e che ora si ampliano in volume (*Pascoli primo tempo*); mette a frutto la lunga consuetudine col Carducci (*Poesia e ideologia per Carducci*), il la-

voro che più compiutamente continua la linea tracciata dal volume su Saba.

Sia il libro pascoliano sia il carducciano si strutturano sul tronco dell'attenta ricostruzione biografica, da cui si diramano puntuali e minute le analisi delle liriche. Il saggio pascoliano tuttavia, se proprio per la precisa ricognizione cronologica della lirica del primo Pascoli può proporre una nuova inquadratura dell'opera pascoliana, risente in parte della destinazione a supporto di un corso universitario e della fretta con cui dovette essere consegnato alle stampe per uscire in tempo utile per gli studenti. Le annotazioni più fruttuose sono nell'analisi testuale, che sa d'improvviso allargarsi d'orizzonte per cogliere nella poesia pascoliana i toni moderni di una tragedia esistenziale dell'uomo cristallizzato e impietrito di fronte alla vanità del proprio dolore, quali ad esempio egli avverte nella lirica famosa *I gattici*. Del Pascoli Caccia apprezza soprattutto le tonalità decadenti, le «poesie che attirano per la loro intensità di colori, per l'ambiguità delle situazioni, per il mordente stesso del dialogato»; ma non ama il patetico ottocentesco, che egli sente come un retaggio ormai passivo. Persino per la poesia *Romagna* (e sia pure per rovesciare alla fine il discorso dichiarandone la validità in quanto lì la vicenda del Pascoli «coincide con quella di ogni vinto e di ogni esule») si lascia andare a meditare: «Dopo due guerre mondiali noi abbiamo visto o abbiamo sentito parlare di ben altre esperienze e tragedie, altro che quella del Pascoli che lascia la sua Romagna. Abbiamo saputo di milioni di uomini costretti, in ogni parte del mondo e in cento occasioni, a lasciare la loro terra, se non anche, e non meno di frequente, a lasciare la vita. Il povero Pascoli che piange la sua Romagna con tale confronto appare come un patetico personaggio deamicisiano, una litografia ottocentesca».

Per quanto ciò possa suscitare forse meraviglia, va detto che Caccia sentì a sé più congeniale l'uomo Carducci che l'uomo Pascoli. Del Pascoli si intuisce che, se in qualche modo giustifica, non apprezza certe bizze (il biglietto villano mandato a Severino Ferrari in occasione delle nozze) e certe angustie (lo sdegno per il matrimonio della sorella Ida); soprattutto, se Caccia rispetta, nel suo umanesimo cristiano, le espressioni di dolore solipsistico, queste però trovano scarsa rispondenza nel suo animo. E perciò più a fondo va il saggio carducciano, che è anche più meditato nell'imposta-

zione, più disteso nello svolgimento, più ricco di succhi nell'analisi. La congenialità col Carducci è confessata implicitamente quando denuncia come frutto di incomprendimento certi giudizi freddi sul poeta. Le contraddizioni di quella pur forte personalità vengono giustificate come riflesso di contraddizioni del suo tempo; mentre della poesia carducciana sono apprezzati soprattutto i toni che esaltano la vita, la schiettezza, la forza, la giustizia, la santità del lavoro e degli affetti, le estasi di una natura solare, unitamente agli sconforti della nostalgia e della solitudine. «Sino a quando parole come libertà e giustizia e bellezza, amore e dolore, patria e umanità, animo e natura, avranno un qualsiasi significato per l'uomo, la poesia del Carducci avrà sempre qualcosa da dire. Quando suonassero come termini vuoti creati da una antica e ingannatrice scuola di retorica, del Carducci, allora, sarebbe perfettamente inutile parlare. Ma non ci auguriamo quel giorno. Ancor più. Non crediamo esso possa venire». Un tale scatto, inusitato in Caccia e rivelatore dell'impegno morale e della profonda persuasione che è sottesa a questo libro, ci avverte anche di una venatura di leggera amarezza, un segno lasciato forse dall'assistere ad insofferenze velleitariamente contestatrici di un intero patrimonio di tradizioni: quasi noi non fossimo figli di esso, quasi noi non portassimo nel nostro stesso sangue quel retaggio. È un moto ancor più di velata protesta contro intemperanze critiche che urtavano il suo senso della misura, il suo amore alla verità. Scrive Caccia nella premessa: «Pubblicare oggi un volume sul Carducci non è una operazione politicamente (si accolga la parola in senso aristotelico) avveduta. Per me, è un atto di fedeltà [...]. Fedeltà di mestiere, forse, quando mi guardo attorno, su questa via segnata di amarezze, di delusioni, di pena, che è la vita del critico oggi, ancor più se è innamorato della scuola, o quando sento qualche giudizio di spregio sul poeta, o quando colgo qualche battuta di scherno, e l'andare avanti ogni giorno, rileggere quella lirica o quella prosa a tempo rubato sembra ti richieda quel poco di sangue che ancora ti è rimasto nelle vene: e pure, convinto che Carducci è davvero un poeta, di là dalle sue fortune e dalle sue miserie, e che la poesia dà agli uomini i suoi doni sacri, mi è insieme dovere e necessità il proseguire, mi sembrano ancora insufficienti quei dieci anni durante i quali mi son chinato sui suoi volumi, e anche queste troppe pagine mi sembrano provvisorie, chiuse agli infiniti arricchimenti pos-

sibili. Forse è fedeltà, forse è soltanto destino, perché nessuno, nemmeno se volesse, può tradire la sua vocazione, e se crede di averla tradita significa che non l'aveva neppure».

E venne, con assurda precocità, l'ultima stagione, folgorante e breve.

Nel 1970, l'anno stesso del volume carducciano, nacque Elisa a completare la felicità familiare; e Caccia vinse, primo ternato, il concorso per la cattedra di Letteratura italiana moderna e contemporanea, qui a Ca' Foscari, dove dall'anno accademico successivo (1971-72) passerà all'insegnamento di Lingua e letteratura italiana assumendo così, pienamente, l'eredità del suo maestro; mentre la consorella Facoltà di Lettere e Filosofia lo volle incaricato di Letteratura italiana moderna e contemporanea. E quasi a dissolvere quella vena di amarezza, di cui si disse, e a ridargli serena fiducia nel presente destino degli studi arrivò anche il Premio Carducci, assegnato al suo volume.

E fu un nuovo fervore di attività: Caccia è chiamato a far parte, come socio corrispondente, dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti; è eletto membro del Consiglio di Amministrazione del Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione «Giorgio Cini», dove continua a dare il proprio contributo di docente ai Corsi di aggiornamento per insegnanti europei di lingua italiana; collabora ad iniziative dell'Ateneo Veneto; partecipa a Convegni di studio: e vorrei ricordare almeno quella «Tavola Rotonda su Manzoni, Venezia e il Veneto» della cui organizzazione egli fu l'anima. Proprio al Manzoni, che frequentò assiduamente, è dedicato l'estremo lavoro, un commento ai *Promessi Sposi* pressoché ultimato. L'approdo al nostro maggiore scrittore cattolico, così attento ai valori morali della vita e dell'uomo, e dunque l'autore che Caccia sentì più spiritualmente vicino, rimane il suggello ideale.

Nel giugno 1973 la sua Facoltà lo volle, all'unanimità, Preside. Al servizio della Facoltà egli pose le sue doti di probità morale, di sereno rispetto per colleghi e per studenti, la moderazione del suo buon senso; e vi mise l'impegno di cui era capace, vale a dire l'impegno totale, quel medesimo impegno che egli voleva fosse nel lavoro critico. C'è una sua frase che colpisce per la forza che ha, per la sicura coscienza, umile ed altera insieme, con cui è detta: parlando del rispetto dovuto ai lavori di chi ci ha preceduto nell'indagine critica afferma: «nel lavoro, anche il meno convincente, è

sempre qualcosa di sacro». Caccia ebbe questo altissimo senso del dovere di uomo e di critico. Visse la vita e scrisse pagine di critica letteraria infondendovi questa religiosità, che non odora di chiese e di sacri testi, ma che era nei fatti testimonianza, modo di essere con se stesso e con gli altri, presenza discreta ma significativa ed esemplare. Ma se la quercia di Saba sa resistere alla bufera, il fisico non robusto di Caccia non ha saputo reggere (31-12-1973) al peso gravoso della Presidenza di Facoltà in momenti inquieti come questi che viviamo.

Restano i suoi libri, resta la sua lezione. Ma vorrei dire che, come egli ci ha insegnato ad interrogare il poeta per cercarvi l'uomo, così noi, leggendo le sue pagine letterarie, dietro al critico Caccia incontriamo in ogni riga l'uomo. E la lezione che ci ha dato l'uomo è anche superiore. Non vi è aggettivo che possa ritrarlo appieno, se non, forse, «buono»: perché Ettore Caccia *fu buono*, nell'accezione più totale.

Ogni altra parola rimane inadeguata a dire quel che proviamo tutti noi che l'abbiamo conosciuto, stimato, amato. Unico conforto è riaprire i suoi scritti per colloquiare ancora con lui, riascoltarne le parole che talvolta paiono dettate da un distacco sereno, quasi preavvertito, come nell'epilogo di *Lettura e storia di Saba*: «Saba ha proposto la via di una soluzione a tante crisi: la rivoluzione che ancora gli uomini non hanno saputo e voluto fare, la rivoluzione contro il dolore, e la consapevolezza che non l'uomo è fatto per il sabato ma il sabato per l'uomo, come egli scrisse. Questa è la verità della sua poesia, l'anima della sua opera: che tale verità sia ripresa dal testo evangelico è stato poi motivo di una cara conferma, ed è motivo di una cara speranza. Conferma per noi, speranza non per noi. L'occasione bella della vita per noi va perduta nel travaglio di una crisi in cui gli uomini non sanno ancora guardare con chiarezza alle cose, ammaestrati dall'esperienza, e sentono il germinare inquieto del futuro solo dove la civiltà è più alta, mentre in troppe parti della terra egoismo e violenza rinnovano le folie del passato: né, d'altro canto, ci sono mancati altri conforti, come lo stesso scrivere queste pagine. La critica, quello che per Saba era la poesia. Non per noi dunque, ma per quelli che verranno dopo di noi, per coloro che nei «giorni del fiore» rivivranno la nostra vita, e potranno illuminarsi alla consolante schiettezza del *Canzoniere di Saba*».

Corsi universitari tenuti da Ettore Caccia

1962-63 *La narrativa italiana nella seconda metà dell'Ottocento* (Corso libero); 1964-65 *Umberto Saba e la lirica del Novecento* (Lett. it. mod.); 1965-66 *La lirica del primo Novecento* (Lett. it. mod.); 1966-67 *La lirica del primo Novecento. Parte II* (Lett. it. mod.); *La vita e l'opera del Goldoni* (Lingua e lett. it.); 1967-68 *L'opera poetica del Pascoli* (Lingua e lett. it.); 1968-69 a) *Dal Realismo all'Estetismo*; b) *Metodologia e problemi di critica della letteratura italiana* (Lingua e lett. it.); 1969-70 a) *Verga e lo spazio del naturalismo*; b) *Metodologia e problemi di critica della letteratura italiana* (Lingua e lett. it.); a) *Umberto Saba*; b) *Arte e critica nella letteratura contemporanea* (Facoltà di Lettere: Lett. it. mod.); 1970-71 *Carducci e il naturalismo* (Lingua e lett. it.); *Umberto Saba* (Lett. it. mod.); 1971-72 *Idee, forme e strutture del Manzoni narratore* (Lingua e lett. it.); *Momenti e protagonisti della narrativa italiana dal dopoguerra ad oggi* (Lett. it. mod.); 1972-73 a) *La narrativa del secondo Ottocento e il magistero del Manzoni*; b) *Tommaseo lirico* (Lingua e lett. it.); *La lirica del Novecento* (Lingua e lett. it., Corso di laurea in Lingue Orient.); 1973 a) *Giacomo Leopardi: la struttura dei «Canti»*; b) *La critica semiologica* (Lingua e lett. it.); a) *Letteratura italiana contemporanea e letteratura d'oltralpe*; b) *Letteratura italiana e letterature orientali*; c) *La lirica di Umberto Saba* (Lingua e lett. it., Corso di laurea in Lingue Orient.).

BIBLIOGRAFIA DEGLI SCRITTI DI E. CACCIA

a cura di Giorgio Padoan

1954

1. *Il «numero» del Tommaseo*. In: «Humanitas», IX, 1954, pp. 1148-1153. Sul saggio tommaseiano, apparso per l'Edizione Nazionale degli scritti del dalmata (N. Tommaseo, *Sul numero*. Firenze, Sansoni, 1954).

1955

1. *Leggende e villette del Friuli*. In: «Humanitas», X, 1955, pp. 182-186. Prende lo spunto dal volume di D. Zorzut, *Stait a scoltá, stait a sintí... (Leggende friulane)*. Udine, 1954.
2. *L'Ottocento del Marazzan*. In: «Letteratura», 17-18, 1955, pp. 180-193. Sui saggi raccolti nel volume *Nostro Ottocento*.
3. *Tommaseo e il decadentismo*. In: «Humanitas», X, 1955, pp. 47-54. Cfr. 1969, n. 3.

1956

1. *Tommaseo critico e Dante*. Firenze, Le Monnier, 1956, pp. (11)-105 («Saggi di Letteratura Italiana diretti da U. Bosco», IV). Nell'Avvertenza si legge: «Presentato nel 1949 all'Università di Padova, il presente lavoro otteneva il Premio «Dante» del Ministero della Pubblica Istruzione». Si articola in due capitoli (*Tommaseo e Dante* e *Il «luminoso commento»*).
2. *Niccolò Tommaseo e Alessandro Poerio*. Esercitazioni e letture integrative del corso di Letteratura Italiana per l'a.a. 1955-56. Venezia, «La Goliardica», [1956], pp. 96. Dispense litografate, ad uso degli studenti. Cfr. 1969, n. 3.
3. *Tommaseo lirico*. In: «Annuario del Liceo-Ginnasio Statale 'Arnaldo da Brescia'» (Brescia), VI, 1955-56, pp. 1-55 (dell'estr.). Cfr. 1969, n. 3.

1957

1. *Lingua e stile ne «I Malavoglia»*. Esercitazioni e letture integrative del corso di Letteratura Italiana per l'a.a. 1956-57. Venezia, «La Goliardica», 1957, pp. 123.

Dispense litografate, ad uso degli studenti.

2. *Il II° Congresso Internazionale di Studi Italiani*. In: «Humanitas», XII, 1957, pp. 48-53.
Riferisce sui lavori del Congresso tenutosi a Venezia nel settembre 1956 («Problemi e prospettive della critica stilistica con particolare riguardo al Secentismo»).
3. Recensione a: N. Tommaseo - G. P. Viesseux, *Carteggio inedito* (Roma 1956). In: «Lettere Italiane», IX, 1957, pp. 318-326.

1958

1. C. Goldoni, *I rusteghi*. Introduzione e commento di E. Caccia. Con appendice critica e dizionarietto storico-linguistico. Brescia, «La Scuola», 1958, pp. 206.
L'introduzione si articola nei seguenti capitoli: La vita e l'opera di C. Goldoni; Fortuna critica del Goldoni; «I Rusteghi» e l'arte del Goldoni.
2. *Il Convegno goldoniano di Venezia*. In: «Letteratura», 31-32, 1958, pp. 165-172.
Riferisce sui lavori del Convegno Internazionale di studi goldoniani tenutosi a Venezia nel settembre 1957.
3. *Pascoli, poeta senza storia*. Venezia «La Goliardica», 1958, pp. 139.
Dispense litografate, ad uso degli studenti.
Cfr. 1968, n. 3.
4. *Tempi e motivi di poesia carducciana*. Esercitazioni e letture integrative del corso di Letteratura Italiana per l'a.a. 1957-58. Venezia, «La Goliardica», [1958], pp. 69.
Dispense litografate, ad uso degli studenti.
5. *Una nuova storia letteraria*. In: «Humanitas», XIII, 1958, pp. 542-548 e 649-659.
Ampia recensione dei volumi *Le Correnti* e *I Maggiori* («Orientamenti Culturali» della Marzorati).
6. Recensione a: G. Damerini, *Casanova a Venezia dopo il primo esilio*. In: «Lettere Italiane», X, 1958, pp. 539-549.
Apparsa anche in fascicolo separato col titolo: *Casanoviana*. Firenze, Olschki, 1959, pp. 12.
7. Aa.Vv., *La critica stilistica e il barocco letterario*. Atti del secondo Congresso dell'Associazione Internazionale per gli studi di Lingua e Letteratura Italiana. [A cura di E. Caccia]. Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 412.

1959

1. *Carattere e caratteri nella commedia del Goldoni*. Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1959, pp. 269 [ristampa: Firenze, Olschki, 1967].
Si articola in una Parte Prima (*Problemi critici*: I. La commedia dei caratteri; II. Echi e prospettive di ricerca sulle fonti letterarie della commedia goldoniana; III. Appunti su alcuni tipi e caratteri goldoniani) e Seconda (*Storia di personaggi e storia della commedia: Pantalone e altri ca-*

- ratteri: I. Realismo etico; II. «Mondo» e «Teatro»; III. Teatro puro; IV. Il realismo del cuore), con *Riepilogo e conclusioni*.
2. *Appunti sullo stile di Matilde Serao*. In: «Humanitas», XIV, 1959, pp. 35-46.
Cfr. 1969, n. 3.
 3. *In margine ad un saggio sul «Cantico di Frate Sole»*. In: «Humanitas», XIV, 1959, pp. 723-736.
Prende lo spunto dal saggio del Getto (*Francesco d'Assisi e il Cantico di Frate Sole*. Torino, 1956) per affrontare alcuni problemi interpretativi del Cantico.
 4. «*Il Petrarca e il Petrarchismo*». III Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura italiana. In: «Lettere Italiane», XI, 1959, pp. 253-258.
Riferisce sui lavori del Congresso tenutosi ad Aix-en-Provence nell'aprile 1959.

1960

1. *Aleardo Aleardi*. In: «Dizionario Biografico degli Italiani» (Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana), 1960, pp. 136-141.
2. *Appunti sul tema del «rustego»*. In: Aa.Vv., *Studi Goldoniani*. Atti del Convegno Internazionale di Studi [...] a cura di V. Branca e N. Mangini. Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1960, II, pp. 515-531.
3. *Attività goldoniana alla Fondazione Giorgio Cini*. In: «L'Italia che scrive», XLIII, 1960, 5, pp. 94-96.
Sulle pubblicazioni di studi goldoniani promosse dalla Fondazione «Giorgio Cini» e sulle manifestazioni (mostre, spettacoli) fiorite intorno al Convegno Internazionale di Studi goldoniani.
4. *Rassegna di scrittori rosminiani tra Ottocento e Novecento*. In: «Lettere Italiane», XII, 1960, pp. 446-459.
Tratta particolarmente di Angela Lanza Damiani (ma anche di Giuseppe Bozzetti e Giuseppe Capograssi).
Cfr. 1969, n. 3.

1961

1. A. Manzoni, *Liriche e tragedie*. Prefazione e note a cura di E. Caccia. Bologna, Capitol, 1961, pp. 514.
La Prefazione è dedicata al *Manzoni lirico*.
Cfr. 1969, n. 3.
2. *Il canto XX dell'Inferno*. Firenze, Le Monnier, 1961, pp. 56 (poi in: Aa.Vv., *Lectura Dantis Scaligera*. Firenze, Le Monnier, 1967, I, pp. 675-724).
3. Aa.Vv., *Petrarca e il Petrarchismo*. Atti del terzo Congresso dell'Associazione Internazionale per gli studi di Lingua e Letteratura italiana. [A cura di E. Caccia]. Bologna, Libreria Ed. «Minerva», 1961, pp. 434 (apparso poi anche come volume VII degli «Studi Petrarqueschi»).

1962

1. *Luigi Capuana*. In: Aa.Vv., *Letteratura Italiana. I Minori*, IV. Milano, Marzorati, [1962], pp. 2897-2928.
Capitolo bio-bibliografico, con presentazione critica dei maggiori problemi posti dall'opera dello scrittore considerato.
2. *Goldoni*. In: «Cultura e Scuola», 2, 1962, pp. 16-22.
Rassegna dei più recenti studi goldoniani.
3. *Il IV Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura italiana*. In: «Lettere Italiane», XIV, 1962, pp. 341-355.
Riferisce sui lavori del Congresso tenutosi a Magonza nell'aprile 1962 («Problemi di lingua e di letteratura del Settecento»).
4. *Matilde Serao*. In: Aa.Vv., *Letteratura Italiana. I Minori*, cit., IV, pp. 3227-3256.
Capitolo bio-bibliografico (come per il n. 1).
5. Recensione a: N. Mangini, *Bibliografia goldoniana (1908-1957)*. In: «Lettere Italiane», XIV, 1962, pp. 497-499.
6. Recensione [siglata E.C.] a: E. Sanguineti, *Tre studi danteschi*. In: «Humanitas», XVII, 1962, pp. 1074-1075.

1963

1. *Il canto II del Purgatorio*. Firenze, Le Monnier, 1963, pp. 52 (poi in Aa. Vv., *Lectura Dantis Scaligera*. Firenze, Le Monnier, 1967, II, pp. 81-124).
2. *Il linguaggio dei «Malavoglia» tra storia e poesia*. In: «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», II, 1963, pp. 39-68.
Cfr. 1969, n. 3.
3. Recensione a: «La Biblioteca dell'Ottocento Italiano» diretta da Gaetano Mariani. In: «Istituto Tecnico», I, 1963, n. 4, pp. 68-70.
Sui volumi: *Memorie romane dell'Ottocento*, a cura di G. Orioli; G. Salvadori, *Scritti bizantini*, a cura di N. Vian; E. Praga, *Tavolozza e Penombre*, a cura di A. Romanò; M. Pratesi, *Il mondo di Dolcetta*, a cura di R. Bertacchini.

1964

1. C. Goldoni, *La Locandiera*. Saggio introduttivo, commento e appendice critica a cura di E. Caccia. Brescia, «La Scuola» Editrice, 1964 (1966²), pp. 314.
L'introduzione si intitola: «*La Locandiera*» e il teatro goldoniano.
2. *Cultura e letteratura a Brescia dal Quattrocento al Seicento*. In: Aa.Vv., *Storia di Brescia*. Brescia, Morcelliana (per la Fondazione Treccani degli Altieri), 1963-1964, I, pp. 477-535, e II, pp. 209-231.
3. *Le varianti de «La Locandiera»*. In: «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», III, 1964, pp. 21-32.
4. M. Marazzan - E. Caccia, *Momenti e aspetti della poesia pascoliana*. Venezia, «La Goliardica», 1964, pp. 295.

Dispense litografate, ad uso degli studenti.
Cfr. 1968, n. 3.

1965

1. *Le cinque stagioni. L'opera poetica di Umberto Saba*. Venezia, «La Goliardica», 1965, pp. 320.
Dispense litografate, ad uso degli studenti.
2. *I commenti danteschi del Novecento*. In: «Cultura e Scuola», 13-14, 1965, pp. 298-313.
Rassegna critica dei più importanti commenti alla *Divina Commedia* apparsi nel secolo xx.
3. *Le «Rime di Dante»*. In: «Ateneo Veneto», 1965 (Fascicolo speciale per il Centenario Dantesco), pp. 19-47.
4. Recensione a: C. Goldoni, *Les Rustres, Théodore le grandeur*. Traduction et présentation de H. Rebois. In: «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», IV, 1965, pp. 149-152.
Sulla traduzione in francese delle due commedie goldoniane.
5. [M. Marcazzan - E. Caccia], *La poesia di Giosuè Carducci. Da «Juvenilia» alle «Odi barbare»*. Appunti dalle lezioni dei Prof. M. Marcazzan e E. Caccia. Venezia, «La Goliardica», 1965, pp. 348.
Dispense litografate, ad uso degli studenti.
6. Aa.Vv., *Dante nel mondo*. Raccolta di studi promossa dall'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana. A cura di V. Branca e E. Caccia. Firenze, Olschki, 1965 («Comitato Nazionale per le Celebrazioni del VII Centenario della nascita di Dante», 3), pp. 666.

1966

1. *L'accento di Dante al Garda e i vv. 67-69 nel canto XX dell'«Inferno»*. In: Aa.Vv., *Dante e la cultura veneta*. Atti del Convegno di studi [...] a cura di V. Branca e G. Padoan. Firenze, Olschki, 1966 («Comitato Nazionale per le Celebrazioni del VII Centenario della nascita di Dante», 9), pp. 307-325.
2. *Il canto XXVIII del Purgatorio*. «Lectura Dantis dell'Università Popolare di Venezia». Venezia, Libreria Universitaria Ed., [1966], pp. 38.
3. *Critica e fortuna di Dante nel Novecento*. In: «Istituto Tecnico», IV, 1966, I, pp. 3-12.
Sulle tendenze emergenti dai più importanti contributi della critica dantesca negli ultimi anni.
4. *Itinerario lirico pascoliano*. Venezia, «La Goliardica», [1966], pp. 27.
È il testo di una conferenza tenuta per la «Dante Alighieri» di Venezia nel 1962.
5. *Primo Novecento*. Venezia, «La Goliardica», 1966, pp. 245.
Dispense litografate, ad uso degli studenti.
6. *Il romanticismo «lombardo» di Costanza Arconati Visconti*. In: «Il Risorgimento», 1966, pp. 20 (dell'estr.).
Cfr. 1969, n. 3.
7. *Silvan Cattaneo e la novella del Cinquecento*. Salò, Edizioni dell'Ateneo,

1966, pp. 55 (poi in: Aa.Vv., *Atti del Primo Congresso Nazionale «Storia di una comunità lacuale»: il lago di Garda, Salò 2-4 ottobre 1964*. Salò, Edizioni dell'Ateneo, 1969, pp. 247-282).

8. [M. Marcazzan - E. Caccia], *La poesia di Giosuè Carducci. «Odi barbare» e «Rime e ritmi»*. Appunti dalle lezioni dei Prof. M. Marcazzan e E. Caccia. Venezia, «La Goliardica», 1966, pp. 265. Dispense litografate, ad uso degli studenti.

1967

1. *Goldoni*. Venezia, «La Goliardica», 1967, pp. 161. Dispense litografate, ad uso degli studenti.
2. *Lettura e storia di Saba*. [Milano], Bietti, 1967, pp. 421. Il volume si articola in tre Parti (Parte Prima, *La nascita della poesia*: Cap. I. *Poesie dell'adolescenza e giovanili*; Cap. II. *Le suggestioni della cultura*; Cap. III. *Problemi critici*. Parte Seconda, *La vita e il canto*: Cap. I. *Il guerresco gioco*; Cap. II. *L'amoroso gioco*; Cap. III. *I miti della forma*. Parte Terza, *Vita e parola*: Cap. I. *La «nuova primavera»*; Cap. II. *La bufera e la quercia*; Cap. III. *E si sentì più solo*) e un Epilogo.
3. *L'opera critica di Mario Marcazzan*. In: «Commentarii dell'Ateneo di Brescia», a.a. CLXVI, 1967, pp. 13-32. Commemorazione della figura di uomo e di critico del Marcazzan.
4. Recensione a: G. Scalvini, *Il Fuoriuscito* (Bologna, «Commissione per i testi di lingua», 1961). In: «Les Lettres Romanes», XXI, 1967, pp. 14 dell'estr.). In lingua francese. Cfr. 1969, n. 3.
5. *Bibliografia di Mario Marcazzan*. A cura di E. Caccia. In: «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», VI, 1967, pp. 205-209.

1968

1. *Cosimo Giorgieri Contri*. In: «Dizionario della letteratura mondiale del sec. XX», (Torino, S.A.I.E., 1970), s.v.
2. *Pietro Mastri*. In: «Dizionario della letteratura mondiale del sec. XX», cit., s.v.
3. *Pascoli primo tempo*. Venezia, «La Goliardica», 1968, pp. 216. Il volume (che riprende alcune pagine già apparse in 1958, n. 3 e 1964, n. 4) si articola nei seguenti capitoli: Cap. I. *I fantasmi della fanciullezza*; Cap. II. *I fantasmi dell'Italia umbertina*; Cap. III. *Romagna: note in margine*; Cap. IV. «*Poi ci fu un intervallo*»; Cap. V. *Interpretazione de «L'ultima passeggiata»*; Cap. VI. *Le Myricae di Lia*; Cap. VII. *I fiori delle stipe*; Cap. VIII. *Sinossi per le terze Myricae*; Cap. IX. *La crisi del '95*; Nota Bibliografica.
4. *Alberto Rondani*. In: «Dizionario della letteratura mondiale del sec. XX», cit., s.v.
5. *Scipio Slataper*. In: «Dizionario della letteratura mondiale del sec. XX», cit., s.v.

1969

1. *Il mito di Matelda*. In: Aa.Vv., *Lecture Classensi*, II. Ravenna, Longo [1969], pp. 170-218.
La conferenza ravennate riprende, puntualizzando ed approfondendo, il tema di una conversazione tenuta a Venezia nel 1964 per l'Università Popolare.
2. *Perché Goldoni*. In: «Ateneo Veneto», VII, 1969, pp. 160-174.
Sulla venezianità e universalità di Goldoni. Testo di una lezione tenuta (agosto 1968) alla Fondazione «Giorgio Cini» per il Corso di italiano per professori stranieri promosso dal Ministero P.I.
3. *Tecniche e valori dal Manzoni al Verga*. Firenze, Olschki, 1969, pp. ix-284 («Biblioteca dell'Archivum Romanicum»)
Accanto al saggio inedito *Sottosegnature romantiche* ristampa, con modifiche, aggiunte ed aggiornamenti, studi già apparsi (1955, n. 3; 1956, nn. 2 (Poerio) e 3; 1959, n. 2; 1960, n. 4; 1961, n. 1: La Prefazione, ampiamente rielaborata; 1963, n. 2; 1966, n. 6; 1967, n. 4: qui in redazione italiana).
4. Recensione a: S. Comes, *Capitoli dannunziani*. In: «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», VIII, 1, 1969, pp. 120-126.

1970

1. «*L'airone*» di Bassani. In: «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», IX, 1, 1970, pp. 15-28.
Prende lo spunto dal romanzo di Bassani per esaminare l'arte narrativa dello scrittore. In fine è una ricca Nota bibliografica.
2. *Giuseppe Chiarini*. In: Aa.Vv., *I critici*. Milano, Marzorati, 1970, I, pp. 661-685.
Saggio bio-bibliografico.
3. *Mario Marazzan*. In: Aa.Vv., *I critici*, cit., v, pp. 3775-3789.
Saggio bio-bibliografico.
4. *Poesia ed ideologia per Carducci*. Brescia, Paideia Editrice, 1970, pp. 429.
Ottenne il Premio Carducci. Il volume si articola, dopo una premessa, nei seguenti capitoli: Cap. I. *L'ideologia del classicismo*; Cap. II. *L'ideologia nazional-popolare*; Cap. III. *La crisi del '71*; Cap. IV. *L'ideologia del naturalismo solare*; Cap. V. *Carducci «viola»*; Conclusioni: *Processo a Carducci*.

1971

1. *Moggio de' Moggi*. In: «Enciclopedia Dantesca» (Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970 ss.), s.v. [III, 1971, pp. 985-986].
2. *Situazioni per la narrativa italiana dal dopoguerra ad oggi*. In: «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», X, 1-2, 1971, pp. 3-28.
Vivace ed impegnato panorama degli orientamenti della recente narrativa italiana e delle polemiche relative.

1972

1. P.L. Piotti, *Alla vostra domanda*. Prefazione di E. Caccia. Padova, Rebelato, 1972.
Alcune paginette (5-9) di cortese presentazione delle liriche dell'amico.
2. *I capitoli «paesani» dei «Promessi Sposi»*. Venezia, Libreria Universitaria, 1972, pp. 184.
Dsipense universitaria (sui primi otto capitoli dei *Promessi Sposi*), ad uso degli studenti.
3. *Lettere inedite di Emilio Cecchi*. In: «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», XI, 2, 1972 (fascicolo in onore di L. Mittner), pp. 507-521.
Pubblica cinque lettere di Cecchi ad Aldo Camerino e due del Camerino a Cecchi, con annotazioni di rimando al «corpus» del carteggio.
4. *Lettere di Matilde Serao a Giuseppe Giacosa*. In: «Lettere Italiane», XXIV, 1972, pp. 214-232.
Apparve in tiratura separata (datata 1968) col titolo: *Matilde Serao e Giuseppe Giacosa*. Pubblica, con una breve introduzione, alcune lettere della Serao.
5. *Note di lettura sui capitoli «paesani» dei «Promessi Sposi»*. In: Aa.Vv., *Studi sulla cultura lombarda. In memoria di Mario Apollonio*. Milano, Vita e Pensiero (Ediz. dell'Università Cattolica), 1972, pp. 362-387.
6. *Saba e D'Annunzio*. In: «Quaderni Dannunziani», XL-XLI, 1972 (Atti della Tavola Rotonda «D'Annunzio e la lingua letteraria del Novecento»), pp. 165-190.
7. *Bibliografia di Aldo Camerino*. A cura di G. Vivante Camerino. [Premessa di E. C.]. In: «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», XI, I, 1972, pp. 179-180.
Profilo biografico del Camerino.

1973

1. «*Antologia*» (1821-1833). In: «Dizionario critico della Letteratura Italiana» (Torino, UTET, 1973), s.v. [I, pp. 84-86].
Sulla rivista toscana (con cenno anche della successiva «Nuova Antologia»).
2. *Riccardo Bacchelli*. In: «Dizionario critico della Letteratura Italiana», cit., s.v. [I, pp. 164-172].
3. *Grazia Deledda*. In: «Dizionario critico della Letteratura Italiana», cit., s.v. [I, pp. 684-688].
4. *Leonardo Giustinian*. In: «Dizionario critico della Letteratura Italiana», cit., s.v. [II, pp. 230-235].
5. *Alfredo Oriani*. In: «Dizionario critico della Letteratura Italiana», cit., s.v. [II, pp. 718-722].
6. *Agostino Palesa*. In: «Enciclopedia Dantesca», cit., s.v. [IV, 1973, pp. 258-259].
7. «*Pape Satàn, pape Satàn aleppe*». In: «Enciclopedia Dantesca», cit., s.v. [IV, 1973, pp. 280-282].

8. *Per un esercizio di restauro critico: il canto XXVIII del Purgatorio*. In: Aa.Vv., *Studi in onore di Alberto Chiari*. Brescia, Paideia, 1973, I, pp. 235-267.
Ritorna, con nuove proposte (maturate in occasione di conferenze tenute per la Società Dantesca Italiana a Firenze e a Padova e per la «Dante Alighieri» a Brescia nel 1970 e 1972), sulla Matelda dantesca.
9. «*Raphèl mà amècche zabì almi*». In: «Enciclopedia Dantesca», cit., s.v. [IV, 1973, pp. 851-853].

Postumi

1. A. Manzoni, *I Promessi Sposi*. A cura di E. Caccia [con integrazioni di C. Galimberti]. Prefazione di M. Marazzan. Brescia, La Scuola, 1976, pp. 1159.
2. *Il carteggio Cecchi-Camerino*. In: Aa.Vv., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*. Roma, Bulzoni, in c.s.
3. *Nel primo centenario della morte di Alessandro Manzoni*. In: «Ateneo Veneto», XII, n. 1, 1974, pp. 3-20.
4. *Niccolò Tommaseo*. In: «Enciclopedia Dantesca», cit., s.v. [V, 1976].
5. *Variazioni sul cugino Bortolo*. In: Aa.Vv., *Manzoni, Venezia e il Veneto*. [Atti della Tavola Rotonda...]. A cura di V. Branca e C. Galimberti. Firenze, Olschki, in c.s.
6. *Veneto*. In: «Enciclopedia Dantesca», cit., s.v. [V, 1976].
Su Dante e il Veneto.

Scritti su E. Caccia:

- Ettore Caccia*. In: «I Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1973», a.a. CLXXII, Brescia 1974, pp. 232-238.
- R. Bresciani, *Ettore Caccia*. In: «Il Giornale di Brescia», 31-I-1974.
- E. Mariano, *Ettore Caccia e la sua lezione*. In: «I Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1974», a.a. CLXXIII, Brescia 1975, pp. 15-34.

CONTINUITÀ TEMATICA
NELLA POESIA POSTUMA DI NERUDA

I

1. Concludendo lo studio dedicato a Pablo Neruda e alla sua poesia¹, sul finire del 1973, immediatamente dopo la scomparsa improvvisa del poeta, avanzavo la speranza che alcuni libri ai quali egli stava attendendo negli ultimi tempi e dei quali avevo avuto da lui stesso diretta notizia in lettere prima da Parigi, poi da Isla Negra, avessero potuto sfuggire alla furia distruttrice e al saccheggio degli uomini che in Cile avevano consumato il colpo di stato. Il merito di aver salvato dalla distruzione tanta parte della produzione nerudiana, dalle memorie apparse recentemente sotto il titolo *Confieso que he vivido*² agli otto libri di poesia pubblicati dalla Losada di Buenos Aires, spetta a Matilde, l'indomita moglie di Neruda, da lui tante volte cantata quale fonte di un momento definitivo della sua vita e della sua poesia, a partire dai *Versos del Capitán* (1952). Le vicende del fortunoso salvataggio è bene non siano rese pubbliche, almeno per ora; ciò che importa è che l'opera di Neruda si arricchisca di un libro in prosa di capitale interesse per la conoscenza della sua vita e della sua poesia e di otto libri di poesia, successivi, o in parte cronologicamente contemporanei, o addirittura anteriori, per talune parti, all'ultimo testo poetico nerudiano pubblicato dall'autore in vita, *Incitación al nixonicidio y alabanza de la Revolución chilena* (1973). Gli otto libri di poesia cui mi riferisco non escludono la sorpresa di qualche altro testo, o raccolta, del poeta: è indubbio che diverso materiale poetico rimane inedito e non è escluso che vi si possa attingere nei prossimi anni.

1. Cfr. G. Bellini, *Neruda, la vita il pensiero i testi esemplari*, Milano, Edizioni Accademia, 1973. Il volume apparve quale omaggio dell'autore e dell'editore al poeta.

2. P. Neruda, *Confieso que he vivido*, Buenos Aires, Losada, 1974 (in trad. italiana, Milano, Sugar, 1974).

Nell'opera poetica postuma, della quale mi sto occupando, il documento artistico acquista un suo specifico significato anche sotto l'aspetto umano. La straordinaria, infaticabile, vena creativa di Neruda non si esaurisce che con la sua stessa vita. È degli ultimi giorni, forse delle ultime ore, la lirica «Final», con cui conclude la raccolta *El mar y las campanas*; il poeta allude, infatti, all'ambiente ove trascorre gli ultimi istanti della sua vita, e di nuovo canta il grande amore della sua stagione più piena, con un senso amaro della fine e dell'abbandono di un mondo che ancora lo attira:

Matilde, años o días
dormidos, afebrados,
aquí o allá
clavando
rompiendo el espinazo,
sangrando sangre verdadera,
despertando tal vez
o perdido, dormido:
camas clínicas, ventanas extranjeras,
vestidos blancos de las sigilosas,
la torpeza en los pies.

Luego estos viajes
y el mío mar de nuevo:
tu cabeza en la cabecera,

tus manos voladoras
en la luz, en mi luz,
sobre mi tierra.

Fue tan bello vivir
cuando vivías!

El mundo es más azul y más terrestre
de noche, cuando duermo
enorme, adentro de tus breves manos.

La rosa separada costituisce il primo degli otto libri poetici allusi; seguono: *Jardín de invierno, 2000, El corazón amarillo, il Libro de las preguntas, Elegía, El mar y las campanas, Defectos escogidos*. È questo l'ordine che Neruda aveva assegnato ai volumi; egli intendeva con ogni probabilità darli alle stampe separati, ma contemporaneamente, come già aveva fatto nel 1964, in occasione dei suoi sessant'anni, con i cinque libri del *Memorial de Isla Negra*. Gli otto volumi sarebbero apparsi presumibilmente prima

del luglio 1974, data del settantesimo compleanno del poeta, in occasione dei festeggiamenti a carattere nazionale che il governo del presidente Allende aveva da tempo programmato.

In questo primo saggio dedicato alle *Opere postume* di Pablo Neruda sono trattati, mantenendone la separazione, quattro libri degli otto citati, i primi nell'ordine stabilito da Neruda, ossia: *La rosa separada*, *Jardín de invierno*, 2000, *El corazón amarillo*. Gli altri quattro libri saranno oggetto di un successivo studio attualmente in corso di elaborazione.

2. *La rosa separada* è un canto ininterrotto all'isola di Rapa Nui, «rosa separata» dal tronco di un rosaio spezzettato «che la profondità convertì in arcipelago»³. Il tema non è nuovo nella poesia di Neruda; già nel *Canto general* l'isola sperduta nell'oceano Pacifico, popolata di statue misteriose, i «moais», era sentita dal poeta in tutta la sua suggestione spirituale, interpretata come «ombelico del mondo»⁴. Le sculture gigantesche dell'isola rappresentavano segni indecifrati e indecifrabili di antiche presenze, il simbolo di una conoscenza perduta per l'uomo, ma quasi comunicantesi per le vie occulte dello spirito al poeta. Benché solo le statue, insieme all'isola, conoscessero il segreto della loro origine, possedessero le parole del tempo, la vera chiave del mistero.

Nella nuova raccolta poetica Rapa Nui è vista da Neruda come una rosa separata dal rosaio cileno, più che mai regno di primitiva e incontaminata purezza. Il poema – poiché in realtà si tratta di un unico canto dedicato all'isola dell'Oceania – si snoda con una caratteristica alternanza della denuncia, da parte del poeta, dell'indegnità dell'uomo cosiddetto civile e della celebrazione, per contrasto, della grandezza spirituale dell'isola. Nel poema, infatti, Rapa Nui conserva la sua essenza di simbolo privilegiato; al ludendo al segreto delle sue origini Neruda la definisce «patria senza voce»⁵, per ribadire immediatamente che essa è la fonte della luce⁶, «rosa del mare»⁷, ma «rosa segreta»⁸, misteriosa, che di-

3. P. Neruda, *La rosa separada*, «XVII-La vida».

4. P. Neruda, *Canto general*, XIV-El gran océano, «Rapa Nui».

5. P. Neruda, *La rosa separada*, «III-La isla».

6. *Ivi*, «XVII-Los hombres».

7. *Ivi*, «XX-La isla».

8. *Ivi*, «XXII-La isla».

viene «rosa di purificazione, ombelico d'oro»⁹. Sulla sua superficie vivono i grandi volti di pietra, enigmaticamente «disposti per l'eternità»¹⁰. La grandezza della «terra della vita»¹¹ permane feconda; di contro sta l'uomo nella meschinità che ne caratterizza i giorni, nel suo limite, incapace, per la perduta individualità, di cogliere il messaggio che scaturisce dal miracolo vivo nella solitudine dell'oceano, dall'isola, matrice dell'universo, e dalle intatte presenze della pietra.

Nel poema Neruda presenta se stesso sazio «di porte e di strade»¹², approdato all'isola per scopi ben diversi da quelli di tanti altri turisti rappresentanti del consumismo frivolo della civiltà di massa ed incapaci di cogliere di Rapa Nui i valori nascosti poiché hanno perduto la vibrazione dello spirito¹³. Il poeta afferma una fondamentale differenza tra sé e questi uomini, poiché essi non vengono nell'isola a cercar nulla, mentre egli ricerca una dimensione spirituale mai cancellatasi, «qualcosa che non persi»¹⁴. Tra la massa anonima, che ora Neruda ripudia, appunto perché insensibile a ciò che l'isola significa come valore spirituale, si compie l'avventura verso il «movimento azzurro»; l'acqua marina, le nubi, la pietra, permettono al poeta di ridare vigore ai molteplici aspetti della sua esistenza: «le vite della mia vita»¹⁵.

Taluni simboli, di lunga radice nella poesia nerudiana, si presentano rinnovati nel poema, accentuati talvolta nella loro connotazione positiva. Per tal modo non solo è il mare a costituire una essenza, una lezione irripetibile, ma la pietra, il cui significato simbolico è passato nell'opera di Neruda attraverso tutta una serie di variazioni semantiche, ma che qui torna a essere fonte della sapienza e di ogni vibrazione dello spirito.

Il carattere fundamentalmente autobiografico della poesia nerudiana non si smentisce neppure ne *La rosa separada*. Le allusioni a ciò che costituì l'esperienza vitale del poeta sono continue, assalgono il lettore ad ogni verso, e il senso intensamente drammatico dell'esistenza ritorna a manifestarsi con non attenuato vigo-

9. *Ivi*, «xxiv-La isla».

10. *Ivi*, «xiii-Los hombres».

11. *Ivi*, «xi-Los hombres».

12. *Ivi*, «Introducción en mi tema».

13. *Ivi*, «i-Los hombres».

14. *Ivi*, «Introducción en mi tema».

15. *Ivi*.

re. Così la natura vulcanica dell'isola ripropone a Neruda un mondo di lutti e di rovine; i volti «sconfitti», «bruciati e caduti»¹⁶ delle statue riconducono alle distruzioni di cui il poeta fu spettatore fin dall'infanzia. Accenti caratteristici di taluni poemi dei *Cantos ceremoniales*, come «Cataclismos», riecheggiano anche in talune liriche della nuova raccolta: l'acqua, «meschina, sudicia, nera» che sul fondo del vulcano Ranu Raraku, dalle vecchie labbra verdi, «vive, comunica con la morte, come un'iguana immobile, sonnolenta, nascosta»¹⁷, richiama nel suo significato di minaccia, di terrore, l'inquietante immagine con cui in «Cataclismos» Neruda presenta in un «ovulo» il formarsi minaccioso della morte.

Tempo e solitudine, grandi costanti dell'inquietudine nerudiana e della sua poesia, costituiscono la sostanza di questa nuova esperienza. Il limite dell'uomo, tanto insistentemente sottolineato dal poeta, così drammaticamente sentito, torna a essere uno dei temi di maggior rilievo de *La rosa separada*. Le differenze individuali scompaiono davanti al potere livellatore del tempo e della solitudine che rivelano la miseria umana: «siamo gli stessi e la stessa cosa di fronte al tempo, di fronte alla solitudine: noi poveri uomini...»¹⁸. E ancor più tale limite si manifesta davanti all'isola, che Neruda intende costruita dal Vento, immagine eterna della perfezione e del silenzio¹⁹, «terra della vita»²⁰ dalla quale il quotidiano ci allontana facendoci dimenticare i sogni, che soli rendono possibile l'esistere.

Il significato positivo dell'esperienza nerudiana non tarda a manifestarsi. La domanda dell'uomo può essere «povera» di fronte alla grandezza del mistero, ricevere «mille risposte di labbra sdegnose»²¹; se il poeta si allontana da Rapa Nui incapace di resistere alla dimensione della solitudine e del mistero e torna «con le sue tristezze» alle «native agonie, alle indecisioni del freddo e dell'estate»²² ne ricava tuttavia un'accentuata individualità, torna al suo mondo «avvolto dalla luce» e confessa la sua tenace adesione

16. *Ivi*, «III-La isla».

17. *Ivi*.

18. *Ivi*, «IV-Los hombres».

19. *Ivi*, «VI-La isla».

20. *Ivi*, «XI-Los hombres».

21. *Ivi*, «XIV-Los hombres».

22. *Ivi*, «XVI-Los hombres».

«al terreno sollecitato dall'amore dell'Oceanía»²³. Il significato vitale e purificatore di questa esperienza si afferma preminente di contro alle esperienze del passato: «da te, rosa del mare, pietra assoluta, / esco mondo, vestendo la chiarezza del vento: / rivivo azzurro, metallico, evidente»²⁴.

Neruda si dichiara «poeta oscuro», ma si considera toccato dalla grazia: «io, poeta oscuro, ho ricevuto il bacio di pietra sulla fronte/e si sono purificate le mie angosce»²⁵. Permane l'imperurbabilità delle statue, il loro messaggio che, se anche dall'uomo comune non decifrato, opera tuttavia profondamente nel poeta: «cento sguardi di pietra che guardano all'interno e verso l'eternità dell'orizzonte»²⁶.

3. In *Jardín de invierno*, secondo dei libri postumi nerudiani, si colgono accenti inediti e accenti che hanno la loro radice addirittura nelle prime *Residenze*, ma anche questi, se pure permettono di stabilire interessanti legami col passato, si presentano qui in una originale formulazione, rinnovati nei simboli, nelle metafore, nel cromatismo. Il libro è documento, in sostanza, di un nuovo momento, ora più che mai drammatico, di ricerca di se stesso da parte del poeta, e di un tentativo ennesimo d'interpretare il mondo, senza pervenire mai alla chiave felice. L'inverno ripete a Neruda la lezione che tutta la sua esperienza vitale – nonostante le ostinate prospettive del bene e della redenzione – gli è andata dando attraverso gli anni: non solo quella del limite delle cose e di tutto ciò che è umano, ma del suo stesso essere individuale. Le prime esperienze dell'infanzia recavano già questo segno negativo e ora nuovamente, come nel *Memorial de Isla Negra*, il clima dell'infanzia s'insinua insistente, con la sua lezione di terra, nell'inquietudine esistenziale nerudiana, per confermare la definitiva coscienza che tutto appartiene a quell'«agricoltura delle ossa» cui Neruda, sulla scia di Quevedo²⁷, fece drammatico riferimento nella *Canción de gesta*²⁸. In *Jardín de invierno* l'accento drammatico

23. *Ivi*, «xvii-Los hombres».

24. *Ivi*, «xx-La isla».

25. *Ivi*, «xxi-Los hombres».

26. *Ivi*, «xxiv-La isla».

27. Cfr. F. de Quevedo, «Carta clxix, a Lucilio», in *Obras completas, Prosa*, Madrid, Aguilar, 1945 (3ª ed.), p. 1836.

28. P. Neruda, «Puerto Rico Puerto Pobre», in *Canción de gesta*, Santiago de Chile,

sembra tuttavia attenuarsi in una rassegnata constatazione del limite: «appartengo alla terra e al suo inverno»²⁹.

Quevedo, costante riferimento di Neruda nella sua inquietudine metafisica³⁰, non dimenticato neppure in *Incitación al nixonicidio y alabanza de la Revolución chilena*, è di nuovo presente in *Jardín de invierno* per sottolineare il contrasto tra ciò che annuncia il vigore e la vita, all'avvento della primavera, e la realtà fisica del poeta. La lirica che dà titolo al libro è di particolare rilievo; la novità dei valori cromatici dell'avvio è sottolineata dagli umani accenti della seconda parte, attestando un attaccamento più che mai vivo al mondo naturale da parte di Neruda, dominato dal senso della fine:

Todo ha florecido en
estos campos, manzanos
azules titubeantes, malezas amarillas,
y entre la hierba verde viven las amapolas.
El cielo inextinguible, el aire nuevo
de cada día, el tácito fulgor,
regalo de una extensa primavera.

Sólo no hay primavera en mi recinto³¹.

La coscienza della propria condizione da parte del poeta è evidente; del resto egli vi aveva già all'uso in *Geografía infructuosa*³². Neruda si riferisce ora chiaramente alle «malattie» che si sono appiccate alle «finestre oscure» della sua casa, coglie il limite anche dell'amore e degli aromi vitali della terra che si rinnova, proprio per ciò che anche in lui si rinnova, ma inutilmente:

Primavera exterior, no me atormentes,
desatando en mis brazos vino y nieve³³.

Il clima della poesia nerudiana sembra ulteriormente incupire su questi accenti, ma presto si purifica dal rimpianto nel deside-

Austral, 1961.

29 P. Neruda, *Jardín de invierno*, «Jardín de invierno».

30. Cfr. a questo proposito. G. Bellini, *Quevedo nella poesia ispano-americana del '900*, Milano, Viscontea, 1967, e *Quevedo in America*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1974.

31. P. Neruda, *Jardín de invierno*, «Con Quevedo en primavera».

32. Cfr. ad esempio «El cobarde», in P. Neruda, *Geografía infructuosa*, Buenos Aires, Losada, 1972.

33. P. Neruda, *Jardín de invierno*, «Con Quevedo en primavera».

rio di pace e nella certezza di una permanenza che si manifesta attraverso sotterranee comunicazioni:

dame por hoy el sueño de las hojas
nocturnas, la noche en que se encuentran
los muertos, los metales, las raíces,
y tantas primaveras extinguidas
que despiertan en cada primavera³⁴.

Le esperienze vitali nerudiane dominano il clima di *Jardín de invierno*, libro nel quale se si insinua di nuovo anche il motivo dell'amore, permettendo riagganci al *Memorial de Isla Negra* – come ne «La piel del abedul» e in «Imagen», dove protagonista è la memoria – spicca soprattutto un atteggiamento preoccupato, una nota accentuata di umanità, caratteristica dell'ultimo Neruda. L'ineluttabilità di un destino che lo ha fatto partecipe delle vicende dolorose di un mondo al quale le guerre e le rovine hanno tolto la pace, rubato la felicità, afferma anche in *Jardín de invierno* un senso doloroso dell'esistenza, che rinvigorisce la solidarietà con chi soffre. Tornano immagini che richiamano il passato, che possiamo far risalire al clima delle *Residenze*, o di *Anillos* – «Questa è l'ora /delle foglie cadute, triturate/sulla terra...»³⁵ –, o al più recente *Fin de mundo* – «Noi che attraversiamo queste età con sapore di sangue,/di fumo, di rovine, di cenere morta...»³⁶ –, dove si riflette in tutto l'orrore la tragedia dei tempi che l'umanità ha recentemente vissuto e ancora vive. Ma nulla nella poesia di Neruda vi è di ripetuto; tutto vive di una vita nuova, anche l'accento drammatico. Il senso del tempo perduto, del suo impietoso trascorrere, si afferma nell'allusione al «freddo cuore degli orologi» che sono andati «ritagliando» la vita del poeta³⁷. Talvolta il tempo riconduce all'infanzia, ma la sua voce giunge lamentosa dai boschi remoti: «È certo che il tempo sfugge/e con voce di vedova mi chiama/dai boschi dimenticati»³⁸. Il richiamo della solitudine è insistente; il ripudio di un mondo negativo si riafferma nella menzione dell'umidità, dell'acqua, delle origini natali; si colgono sinestesie di remota presenza nella poesia nerudiana: «e c'è un odore di solitudine

34. *Ivi*.

35. *Ivi*, «El egoista».

36. *Ivi*, «Gautama Cristo».

37. *Ivi*, «Todo saber».

38. *Ivi*, «La piel del abedul».

acuta,/d'umidità, d'acqua, di nascere nuovamente...»³⁹. In sintesi, è lo stesso atteggiamento di ripudio che si coglie in «Walking around» della seconda *Residencia en la tierra*. È questa visione negativa del mondo che spinge Neruda a cercare il mare, ma un mare bene individuato come categoria spirituale

Yo quiero el mío mar, la artillería
del océano golpeando las orillas,
aquel derrumbe insigne de turquesas,
la espuma donde muere el poderío⁴⁰.

Si noti come in «Final», de *El mar y las campanas*, ultima lirica composta dal poeta prima della morte, come s'è detto, torni significativamente il possessivo davanti a «mare»: «y el mío mar de nuevo». L'oceano di fronte a Isla Negra, residenza preferita di Neruda sul Pacifico, rappresenta un'ancora, o un rifugio, di fronte alla distruzione fisica e all'accentuarsi forse di preoccupazioni politiche per la situazione cilena, già difficile, come sembra di poter cogliere da taluni versi di «Otoño». Se il poeta aveva continuamente cantato l'oceano celebrandone ora la bellezza, ora denunciandone il tragico potere, quale fonte delle germinazioni, ma anche della distruzione, vedendolo ora indifferente, eterno come il tempo e come il tempo imperturbabile davanti al trascorrere umano, ora interpretandolo come fonte della sapienza, in questo momento il suo richiamo risuona, con moltiplicati accenti nell'intimità nerudiana, dalla distanza che tiene prigioniero il poeta, come una liberazione:

No salgo al mar este verano: estoy
encerrado, enterrado, y a lo largo
del túnel que me lleva prisionero
oigo remotamente un trueno verde,
un cataclismo de botellas rotas,
un susurro de sal y de agonía.

Es el libertador. Es el océano,
lejos, allá, en mi patria, que me espera⁴¹.

La poesia di Neruda raggiunge in questo passo così significativo un'efficacia che richiama i suoi momenti più alti. Il cromatismo in-

39. *Ivi*, «El egoísta».

40. *Ivi*, «Llama el océano».

41. *Ivi*.

solito, le metafore e le onomatopee inedite accentuano il significato di questo intimo sfogo nerudiano.

In «Animal de luz» il poeta si era visto incalzato dal nemico, la morte, e aveva denunciato la propria stanchezza sull'esperienza del bosco, dell'amore, della vita; aveva dichiarato di udire il rumore del nemico e di star fuggendo non da altri che da se stesso, avendo davanti un'unica verità alla quale alla fine si rassegnava: «e l'uomo si adatta al suo destino». Sul naufragio umano l'oceano diviene, di conseguenza, l'unica stella, e ancora una volta la fonte di una lezione che Neruda coglie in tutto il suo significato:

No hay albedrío para los que somos
fragmento del asombro,
no hay salida para este volver
a uno mismo, a la piedra de uno mismo,
ya no hay más estrella que el mar⁴².

4. Il terzo dei libri postumi nerudiani, intitolato *2000*, si apre su un panorama cupo del mondo. Il giudizio del poeta è ancor più duro che nei libri precedenti; egli denuncia gli anni in cui «tremò la speranza», dichiara la sua vergogna per la verità che marcì in tante fosse, sottolinea l'inutilità di tanta distruzione⁴³, protesta la vanità dell'inaugurazione del nuovo secolo per il «povero diavolo del povero Terzo Mondo», arrivato all'anno fatidico con tutto ciò che costituì la sua vita, «la cattiva salute e i peggiori impieghi», la miseria, la «geografia numerosa della fame»⁴⁴. Per contro Neruda denuncia la florida situazione dell'«anarcopitalista», del nuovo sfruttatore delle inquietudini sociali e politiche del nostro tempo, perfettamente a suo agio nel nuovo secolo, che per lui è in sostanza «un gran conto corrente» nel quale è «fortunatamente» creditore⁴⁵.

Il contrasto su cui si fonda la tristezza del mondo, la schiavitù dell'uomo, che è all'origine di distruzioni e rovine, è rilevato con singolare efficacia dal poeta; la denuncia dello sfruttamento secolare degli umili è fatta con spietata durezza, con ironia tagliente. La fiducia di Neruda nel futuro sembra essere scomparsa; egli vede, infatti, il secolo alla ricerca di nuovi modi per seminare la mor-

42. *Ivi*.

43. P. Neruda, *2000*, «I-Las máscaras».

44. *Ivi*, «VI-Los hombres».

45. *Ivi*, «VII-Los otros hombres».

te, ora che la terra va esaurendo le sue ricchezze minerali fonte di tanti conflitti⁴⁶. Già in *Fin de mundo* erano stati preconizzati anni tristi per la fine del secolo. E tuttavia Neruda è cosciente che la funzione del poeta non può essere solo quella di denunciare gli aspetti negativi della condizione umana; c'è qualcosa che, come sempre, lo richiama alla speranza, se non all'ottimismo, ed è la continua, prodiga germinazione della terra, che non accetta la morte né il riposo. Ad ogni primavera essa si apre al sole, i suoi frutti «si fanno cascata»⁴⁷. L'inno del poeta alla terra ha il significato del riconoscimento di una bontà che si conferma continuamente, a dispetto di ciò che gli uomini sono, una progenie maledetta che tuttavia dà valore al mondo:

Alabada sea la vieja tierra color de excremento,
 sus cavidades, sus ovarios sacrosantos,
 las bodegas de la sabiduría que encerraron
 cobre, petróleo, imanes, ferretería, pureza,
 el relámpago que parecía bajar desde el infierno
 fue atesorado por la antigua madre de las raíces
 y cada día salió el pan a saludarnos
 sin importarle la sangre y la muerte que vestimos los hombres,
 la maldita progenie que hace la luz del mundo⁴⁸.

Il canto alla terra prelude nel poema a un mutamento d'accenti, che Neruda mantiene tuttavia sospeso, includendo tra il IV e il IX canto gli accennati panorami negativi e la protesta del diseredato e dello sfruttato. Egli sembra ancora in dubbio tra l'interpretazione negativa e quella positiva, tra la proiezione di un passato e di un presente infelici sul futuro che il nuovo secolo inaugura. Ma il canto IX s'intitola significativamente «Celebración», come se l'umanità avesse trascorso due millenni oscuri per raggiungere il momento felice in cui s'inaugurano concretamente le prospettive del bene. Il simbolo dell'uva, di così radicata presenza nella poesia nerudiana, torna ad affermarsi quale indizio di pienezza vitale; i nuovi giorni cresceranno «foglia a foglia» affermando una diversa condizione: «frutto a frutto giungerà la pace: /l'albero della gioia si prepara/dall'accanita radice che sopravvive/cercando l'acqua, la verità, la vita»⁴⁹.

46. *Ivi*, «VIII-Los materiales».

47. *Ivi*, «IV-La tierra».

48. *Ivi*.

49. *Ivi*, «IX-Celebración».

Neruda celebra l'avvento del nuovo mattino senza ancora sapere se esso sarà chiaro oppure oscuro, positivo o negativo. La sua fiducia nel futuro si manifesta nell'ostinazione con cui proclama la volontà umana di rendere il nuovo giorno «dorato e bruciato/comme i grani del mais»⁵⁰. È un futuro radiante che il poeta apre a tutti, in particolare ai popoli nuovi, che con sangue e sudore conquistarono l'indipendenza in tempi recenti.

La chiusa del poema riconsacra Neruda interprete dell'umanità; al disopra della propria condizione transitoria egli stabilisce il valore del suo canto quale interprete della inquieta vicenda dell'uomo sulla terra.

5. *El corazón amarillo*, quarto dei libri postumi di Neruda, si ricollega per taluni aspetti a un libro di capitale importanza nella traiettoria della sua poesia, *Estravagario*, pubblicato nel 1959. Questa raccolta presentava un Neruda inedito, una poesia ricca di ironia e di humour; in apertura il poeta chiedeva apertamente la libertà di essere se stesso negli impulsi più sinceri e diversi, di poter cantare ciò che lo muoveva dalla riposta zona del sentimento⁵¹: l'amore, le ricorrenti malinconie, la problematica esistenziale mai risolta, l'odio-amore per i nemici posti alla berlina, l'arezza delle incomprensioni. Gli accenti più preoccupati e più intimi si succedevano, si mescolavano con le note ironiche, le invettive, la stravaganza, sempre apparente, l'umorismo più schietto. La nota scanzonata e umoristica, anzi, sembrava a taluni critici prevalere sull'atteggiamento più riflessivo e preoccupato, così che il Silva Castro sottolineava nel libro il «buen humor» di cui «como en un festín» gli sembrava desse prova il poeta⁵², mentre il Darmangeat parlava di «le sel de l'humour»⁵³.

Introducendo l'edizione italiana di *Estravagario*⁵⁴ avevo sottolineato, al contrario, il significato eccezionale che la raccolta assu-

50. *Ivi*.

51. P. Neruda, *Estravagario*, «Pido silencio».

52. R. Silva Castro, *Pablo Neruda*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1964, p. 152.

53. P. Darmangeat, *Aller a Neruda*, «Europe», 42, 419-420, 1964, p. 89.

54. Cfr. G. Bellini, «Introduzione» a P. Neruda, *Stravagario*, Milano, Nuova Accademia, 1963, e anche *La poesia di Pablo Neruda, da «Estravagario» a «Memorial de Isla Negra»*, Padova, Liviana, 1966, dove l'argomento è approfondito.

meva proprio per la presenza più profonda della problematica che da sempre assillava Neruda; è per questo aspetto, infatti, che oggi la critica considera la raccolta come uno dei testi di maggior rilevanza del poeta cileno.

Nel nuovo libro, *El corazón amarillo*, si ripete quanto avvenne per *Estravagario*: la nota ironica, o stravagante, o umoristica è presente, ma lungi dal costituire quella «veta risueña, excéntrica y aun disparatada por momentos» che è stata sottolineata⁵⁵. Benché, certo, la poesia nerudiana sia anche in questo libro «llena de gracia siempre, suelta y sutil a la vez»⁵⁶. A chi potrebbe, infatti, sfuggire la sostanza delle preoccupazioni del poeta, anche in liriche come «El héroe», «Sin embargo me muevo», «Una situación insostenible», per citare solo qualche esempio? Neruda inaugura con questa raccolta un ulteriore capitolo della sua poesia di segno più marcatamente autobiografico, continuando le malinconie che scaturiscono anche dal sentimento che lo lega all'amata, alla «mujer aguja»⁵⁷ – nuovo simbolo che si sostituisce alla «greda» dei *100 sonetos de amor* –; il cuore del poeta è divenuto «giallo» perché egli si è abituato alle «terre secche», dove nessuno cerca di penetrare la sua vita, la sua intimità, con indagini indiscrete: «e per tanto non rispondere/ho il cuore giallo»⁵⁸.

Il richiamo del mare, delle «cose bagnate», delle onde, ossia delle precedenti «materie» su cui si fondava la sensibilità nerudiana, è ripudiato per una situazione «unicamente terrestre», e in essa per la ricerca di una tranquillità che sottragga alla curiosità di coloro che considerano il poeta «un volgare/cadavere specializzato»⁵⁹. La stanchezza del vivere sembra affermarsi, in questa come in altre liriche, come si afferma il ripudio per ciò che significa violazione dell'intimità individuale. Sono note già visibili in *Estravagario*, ma qui acquistano un significato più doloroso, alla luce della situazione fisica del poeta; si veda in particolare la lirica dal titolo «Sin embargo me muevo». Si direbbe che, nonostante l'irruzione ne *El corazón amarillo* di colori apparentemente sereni,

55. Cfr. la quarta di copertina di P. Neruda, *El corazón amarillo*, Buenos Aires, Losada, 1974.

56. *Ivi.*

57. *Ivi.*, «Uno».

58. *Ivi.*, «Otro».

59. *Ivi.*, «Otro más».

Neruda abbia insistentemente presente il senso di un tramonto personale che, precipitosamente, lo esilia dalla vita. Benché questa coscienza della fine non si trasformi mai in disperazione, in scomposto terrore. Il poeta non si abbandona, infatti, al rimpianto, ma ancora una volta consegna nella sua poesia il significato di una definitiva lezione che la vita gli ha dato. Pur tra le infinite illusioni – «Non si contano le illusioni»⁶⁰ –, nel terrore degli uomini e della natura con le sue distruzioni⁶¹, si è fatta largo sempre la tenerezza, il mare ha continuato a insegnare soprattutto l'amore⁶², la terra ha offerto un continuo ammaestramento positivo:

Y hay que confesar esperando
que el mar y el entendimiento
vienen de abajo, se levantan
y crecen dentro de nosotros
como cebollas, como encinas,
como galápagos o flores,
como países, como razas,
como caminos y destinos⁶³.

La filosofia nerudiana sta tutta qui, in sostanza, in questo semplice ma fondamentale riconoscimento. Nell'umiltà della terra, da sempre cantata da Neruda, sta la fonte prima di ciò che costruisce l'uomo. Cosciente di essere venuto a vivere in un momento cruciale dell'umanità⁶⁴, il poeta afferma che nulla è perduto⁶⁵ e di nuovo la necessità della solidarietà con i propri simili, dei quali è necessario non solo penetrare la condizione sventurata, ma dividerla:

Hay que entrar en la casa oscura,
en el callejón de la muerte.
tocar la sangre y el terror,
compartir el mal espantos⁶⁶.

Giunto al crepuscolo della vita, mentre ancora l'amore gli detta versi tra i più freschi della sua poesia, per lo meno per quanto ottiene al rinnovamento della metafora – «mi sal de la semana o-

60. *Ivi*, «El tiempo que no se perdió».

61. *Ivi*, «Desastres».

62. *Ivi*, «Integración».

63. *Ivi*, «Filosofía».

64. *Ivi*, «Otra cosa».

65. *Ivi*, «El tiempo que no se perdió».

66. *Ivi*, «Mañana con aire».

scura/mi luna de ventana clara»⁶⁷. – Neruda sembra aver tratto alla fine, e ancora una volta dalla sua esperienza vitale, un frutto definitivo che si fa portatore e segno, nella lirica dal titolo «Enigma para intranquilos» di una rara saggezza: «sappiamo alla fine dove iniziano/o dove se ne vanno i destini».

Attraverso continue novità coloristiche e formali, nel vigore costantemente affermantesi della sua poesia, Pablo Neruda stabilisce anche ne *El corazón amarillo*, sulla molteplicità dei toni, la continuità di una problematica sulla quale si fonda il suo messaggio, che, in ultima analisi, costituisce la ragione prima di permanenza della sua opera.

Quattro libri, quelli esaminati, che attestano una creatività senza cedimenti, il rinnovarsi costante della poesia nerudiana su quel «tronco antico» già segnalato per il *Memorial de Isla Negra*⁶⁸.

67. *Ivi*, «Canción del amor».

68. Cfr. L. Terracini, *Il «Sumario» di Pablo Neruda e la poesia della memoria*, Roma, Coppitelli, 1964, p. 30.

LES LETTRES DANGEREUSES

Les Liaisons dangereuses de Choderlos de Laclos¹: un roman encore bien vivant et sur lequel on n'a pas encore cessé de s'interroger. Une exégèse complète ne pourrait absolument pas éviter de s'appuyer sur les nombreux essais publiés sur cette oeuvre qui brûle. Notre brève contribution avancera toute seule du moment qu'elle se bornera à un seul aspect du roman; aspect qui, à notre connaissance, a été jusqu'aujourd'hui ignoré.

Tout le monde s'est aperçu que l'auteur s'est bien caché. D'autant plus qu'il ne s'est pas choisi omniscient. Il feint de ne pas voir, comme les narrateurs classiques à travers les crânes, les coeurs et les reins de ses personnages. L'*Avertissement de l'Editeur* désavoue la *Préface du Rédacteur* et la place dans le vestibule du roman, lieu où l'on respire également un air de fiction. Le rédacteur est ainsi réduit à être un personnage, qui n'est pas impliqué dans l'intrigue mais qui n'exprime lui-aussi rien d'autre qu'un point de vue, d'ailleurs bien conformiste, sur les événements relatés. Les *Liaisons* exhibent dans leur frontispice une phrase de la *Nouvelle Héloïse*: «J'ai vu les moeurs de mon temps et j'ai publié ces lettres». Mais avec ce procédé original de Préface de la Préface, Laclos semble aller au-delà de Rousseau et être conscient que l'observateur est lui-même une partie de son observation, qu'il ne peut pas voir sa société du dehors, qu'il en fait partie intégrante, qu'il est indigène et non pas ethnographe.

Laclos est tellement indigène, il a tellement trempé sa plume et ses personnages dans la culture et la société française du XVIII^e siècle, que Baudelaire a pu justement définir *Les liaisons dangereuses* un «livre d'histoire». Mais cet indigène ne s'abstient pas

1. Pierre-Ambroise-François Choderlos De Laclos, *Oeuvres complètes*, Introduction par Maurice Allem, Ed. Gallimard, Coll. de la Pléiade, 1951. Pour toutes les citations nous nous sommes toujours référés à cette édition, indiquée par le simple numéro de la page.

d'analyser et de critiquer à sa manière, c'est-à-dire du dedans et vers toutes les directions. Certes, les *Liaisons* sont aussi un roman jugé licencieux où la liberté – négation des obstacles extérieurs – devient libertinage – abolition des freins intérieurs –, et la liberté d'examen se transforme en liberté de jouissance. Mais le siècle avait connu des livres autant sinon plus licencieux, et pourtant le scandale suscité par les *Liaisons* prit une dimension inouïe. Les contemporains durent s'apercevoir obscurément que, dans ce roman, il ne s'agissait pas d'une simple question de mœurs. En réalité Laclos démythifie toutes les valeurs les plus répandues de son temps.

Dans la première lettre, Cécile, impatiente de donner sa main, ne peut que donner honteusement son pied à un cordonnier. Retourne-ment comique, anecdote banale, qui cependant fonctionne comme l'*ouverture* d'un procédé qui est constant dans la composition du roman. Les *Liaisons* sont constituées par une suite de variations homologues de l'action fondamentale qui consiste en un retournement du sens des lieux communs et des valeurs du XVIII^e siècle.

D'abord le plus puissant mythe des philosophes, selon lesquels la raison et la connaissance doivent transformer la société, conduire au bien faire et au bonheur. Les *Liaisons* montrent au contraire que l'intelligence peut aussi fonctionner comme une impitoyable arme de destruction. Les victimes sont capables tout au plus de petites ruses, mais elles n'ont pas droit à l'intelligence. Ce sont Mme de Merteuil et Valmont, ces machines à plaisir intellectuel, qui connaissent tous les ressorts du comportement humain. Ils savent, eux, que savoir c'est pouvoir, que connaître les autres veut dire pouvoir en disposer, les diriger, les manipuler, les asservir.

En outre, la débauche des «meneurs du jeu» n'est pas causée par un tempérament, par un sang bouillant. On ne trouve pas chez eux un délire du corps, mais plutôt une dépravation de l'esprit. Leurs appétits ont une origine toute intellectuelle. Dans toutes les expériences qu'ils racontent, on assiste à une transposition continue du physique au mental. A plusieurs reprises ces libertins énocent et pratiquent la thèse selon laquelle l'amour est une fonction naturelle qui a besoin d'être pimentée. La raison sera le sel de leur plaisir. Leur psychologie, ne s'appuyant pas sur une physiologie, contredit Maupertuis, Condillac, Hélivétius, etc. Mme de

Merteuil, cette amazone de boudoir a, comme Valmont, le sexe dans le cerveau. Le libertin laclosien est l'*anti-Physis*. C'est la beauté qui allume les désirs du Don Juan de Molière. Au contraire, ce qui attire Valmont, ce sont les difficultés, le mérite qu'il espère en tirer en les surmontant. Car la gloire du succès est proportionnelle aux obstacles franchis pour y parvenir.

Même la thèse de Diderot, Hélvétius, Deliale de Sales, etc., qui fait de l'amour de soi une loi naturelle et une source de progrès et de bien-être est ici renversée, et l'amour-propre n'est pas du tout propre mais il transforme une société en un agrégat d'individus luttant entre eux. L'amour de soi, bien sûr, avec des différences d'intensité, concerne tout le monde dans les *Liaisons*. Même la Présidente désire pouvoir se glorifier d'une éventuelle conversion de Valmont (cfr. p. 25) et quand elle tombera amoureuse, elle voudra se placer au-dessus de toutes les autres femmes qui l'ont précédée dans sa relation avec la Comte et avoir, encore une fois, la gloire de fixer un «coeur blasé». Mais la manifestation d'amour de soi la mieux accordée à la structure du roman, c'est la vengeance. Elle est une sorte de défense en retard. L'offense reçue est une lacération de l'image que l'homme laclosien a de soi-même. La vengeance remplit la fonction magique d'annuler ce qu'il a subi. En bref, la vengeance c'est le renflouement de son intégrité. Elle fonctionne comme le ressort central de l'intrigue. Dans la corruption de Cécile, convergent la vengeance de Mme de Merteuil à l'égard de Gercourt (futur époux de la jeune fille) qui a eu le tort de devancer la Marquise dans la rupture de leur relation, et celle de Valmont à l'égard de Mme de Volanges (mère de Cécile) qui l'avait «diffamé» dans ses lettres à Mme de Tourvel. La Marquise, encore elle, se venge de Prévan qui s'était vanté d'être capable de faire capituler sa «vertu». Valmont se venge de Mme de Merteuil qui lui avait déclaré la guerre en remettant sa correspondance à Danceny afin qu'il la publie. Même les personnages dits vertueux appliquent la *lex talionis*. Danceny se venge de Valmont, en le tuant en duel. Il se vengera et il vengera Valmont en divulguant deux lettres de la Marquise. La douce Mme de Rosemonde, elle aussi, après avoir appris la nouvelle de la mort de son neveu, proclame: «Je dois venger à la fois sa mort, l'humanité et la religion (sic)» (p. 377).

Dans un siècle qui va substituer la soumission au sang et au

hasard par la subjectivité de l'auto-détermination, la mythologie montante de la volonté passe avec Valmont et Mme de Merteuil, ces forçats du vouloir, de la maîtrise de soi à la maîtrise d'autrui. Les libertins laclosiens ont horreur du hasard, du laisser-aller, de la veulerie, de l'abandon, et ils se sont entièrement construits avec leurs propres mains. La volonté, qui est censée former la charpente de la philosophie du renoncement vertueux et de l'épargne, devient, chez ces êtres de proie, la force de frappe de la philosophie du succès sur les autres.

Le siècle a bien aimé les chimériques idylles pastorales, les mythes bucoliques de J. Thompson et de S. Gessner. La campagne de Clarens de *La Nouvelle Héloïse*, avec sa sobriété salubre, sa vie frugale, simple et bienfaisante, douce et pure, est l'opposé de la perversion citadine. Dans les *Liaisons* la campagne, qui d'ailleurs n'est jamais décrite en tant que paysage, est désormais complètement apprivoisée et dénaturée par la société et la mondanité. Elle est un lieu éloigné mais non isolé de la ville. «L'usage est ici de se rassembler pour déjeuner et d'attendre l'arrivée des lettres avant de se séparer» (p. 73), nous dit Valmont. Et c'est par lettre que se produit la contagion du mal. Dans l'oeuvre de Laclos la campagne n'est pas le théâtre de l'harmonie, mais le site de la misère paysanne (pp. 46-49) et surtout de l'ennui (p. 19), de l'excès de repos et de l'insipide uniformité (p. 37), de la tristesse², et du désœuvrement³.

Facteurs qui, au lieu de préserver la vertu, en facilitent la perte; de plus, si pour le XVIII^e siècle la campagne est le refuge de la sensibilité et de la pureté, dans les *Liaisons* elle devient le refuge momentané des libertins bannis par la société. Deux des trois inséparables, après la publication de leur aventure avec Prévan vivent «exilées dans leurs terres» (p. 170). La Marquise aussi veut se retirer à la campagne en attendant que son histoire avec Prévan soit oubliée (cfr. p. 200) et elle s'y réfugiera, avant de s'enfuir en Hollande, une fois reçue la sanction du monde (cfr. p. 388). La campagne a donc pour les libertins le même rôle que le cou-

2. C'est la Présidente, souvent définie «femme naturelle», qui écrit à Mme de Volanges: «Vous savez que j'ai naturellement peu de gaieté et le genre de vie que nous allons mener ici (à la campagne) n'est pas fait pour l'augmenter» (p. 98).

3. Azolan, le chasseur de Valmont, explique ainsi sa conquête de la femme de chambre de Mme de Tourvel: «Je ne la dois qu'au désœuvrement de la campagne» (p. 93).

vent pour les victimes: les dérober aux yeux de l'opinion publique.

L'émancipation de la femme: une autre idée naissante du siècle. Mme de Merteuil est une femme autonome qui ne veut exister que par et pour soi et refuse de se définir par rapport à l'homme. Pour cette fleur carnivore, les hommes ne sont que des instruments de plaisir sexuel (Belleruche, son «manoeuvre d'amour») et intellectuel (Valmont, l'exécuteur de sa vengeance et le témoin de ses prouesses) ou des victimes (Gercourt, Prévan etc.). Elle se déclare à Valmont: «née pour venger mon sexe et maîtriser le vôtre» (p. 179). Mais, à bien regarder, sa conflictualité à l'égard de l'autre sexe est toute personnelle. Cette féministe ne veut absolument pas être confondue avec les autres femmes (cfr. p. 190). Son féminisme individualiste lui suggère une solution individualiste, au demeurant l'unique solution possible: le refus dans l'acceptation. Elle doit accepter *socialement* sa condition de femme, pour se permettre de la refuser dans *sa vie privée*. Personnellement elle tient l'attitude féminine pour une aliénation et refuse complètement le rôle de beauté objet. Elle est un lièvre qui poursuit les chasseurs. Elle est contrainte, étant femme, à combattre masquée et dans la coulisse, mais elle mène contre les hommes une guerre totale. En bref, l'émancipation féminine devient l'émancipation d'une femme isolée, c'est-à-dire un malheur de plus pour elle et pour les autres⁴.

À l'école des salons, Mme de Merteuil se spécialise dans la simulation et la dissimulation. Comme munie d'un microscope approprié, elle observe et enregistre toutes les démarches humaines et en particulier elle porte son «attention sur l'expression des figures et le caractère des physionomies» (p. 177). Tout le siècle (Lavater, Buffon, Diderot et les peintres comme La Tour, Greuze, etc.) aspire à constituer un vocabulaire du langage mimique, qu'on

4. Laclos, d'ailleurs très sensible à la condition de la femme, reprendra justement cette idée déjà expliquée par un exemple concret dans son roman, dans un de ses essais sur l'éducation de la femme (cfr. pp. 403-404). Idée qu'il rive encore une fois dans la page suivante: une femme devient «très dangereuses si elle tente d'en sortir (de sa condition)». Il faut même remarquer que Laclos s'était proposé dans ses essais inachevés sur l'éducation de la femme de démasquer l'utopie de la toute puissance de l'éducation, envisagée par les philosophes, surtout Holbach, comme le levier efficace de la transformation social.

estime plus véridique que le langage oral et écrit⁵. La Marquise aussi cherche à déchiffrer ces signes, mais pour ensuite savoir les simuler; et elle parviendra à une complète maîtrise de sa physionomie, ce qui contribuera à lui donner «un vernis de prudence». Son masque sera tellement parfait qu'elle réussira à obtenir la quadrature du cercle: concilier la décence et la licence.

Cette mutation ponctuelle des idées du siècle fonctionne aussi dans le cas de l'opinion publique. L'aristocratie, qui autrefois trouvait dans les exploits militaires la justification de son statut sociologique, se trouve au XVIII^e siècle presque exclue de l'action, sans activité, presque au-dessous de l'histoire réelle. Le «beau monde» des *Liaisons*, comme celui du siècle, ne se cherche pas, mais il se donne dans la plénitude de son ordre établi. Il est refermé sur ses intrigues parce que ses affaires privées sont des questions publiques, tout comme les questions publiques sont ses affaires privées. Une des activités fondamentales de cette aristocratie, qui est tapissée de scandale comme la solitude de secrets, est de donner des jugements, de se constituer en tribunal mondain. Sous le couvert de l'opinion publique, elle est la gardienne de fer de l'image qu'elle a d'elle-même. Une image scrupuleusement inculquée à tous ses composants et bâtie selon les canons de la Tradition, de la Respectabilité, de la Dignité, du Goût et surtout de la Bienséance, qui, tous ensemble, constituent un schéma de comportement qui doit être appliqué dans un certain nombre d'occasions typiques. Or, c'est l'opinion publique, cette autorité «anonyme», qui noue, tresse, dore et coupe le fil de la vie sociale de l'homme laclosien. Tous les personnages en sont parfaitement conscients. Les citations à ce propos seraient innombrables. Et comme toute opinion publique, celle des *Liaisons* se nourrit surtout d'apparences; elle descend du *logos* et non de la *praxis*. Les romans du siècle sont nombreux qui attaquent l'opinion publique, mais Laclos fait beaucoup plus, il en fait paradoxalement un élément de corruption. Dans les *Liaisons* cette lourde cuirasse de la vertu fonctionne en effet comme la dernière poussée, la poussée décisive qui fait glisser dans le mal. Valmont s'introduit dans le lit de Cécile. Elle veut crier. Mais le libertin lui rappelle: «Que voulez-vous fai-

5. Diderot, par exemple, prétendait qu'en lisant sur les visages «nous ne nous méprenons jamais».

re? Vous perdre pour toujours?» (p. 218). Et ce sera la peur du scandale, la défense pure et simple des apparences qui mettra Cécile toute nue dans les bras de Valmont. Ce sera encore la peur de l'opinion publique qui détruira la fidélité de Julie, la chambrière de Mme de Tourvel. Ni l'offre d'argent, ni les pressions de l'amant⁶ ne peuvent induire la femme de chambre de la Présidente à remettre les lettres de sa maîtresse à Valmont. Le libertin alors surprendra Julie dans la chambre de son chasseur et ce sera seulement en la menaçant d'un scandale qu'il la contraindra à lui communiquer la correspondance de sa «prude».

La réputation est une valeur recherchée par tout le monde. Et ce sera notamment grâce à sa réputation que la Marquise, exemple de vertu et de modération, pourra conseiller Mme de Volonges sur l'avenir qui doit convenir à sa fille... Les honneurs de la vertu, comme dirait Rousseau, permettent les plaisirs du vice. On peut ronger la réputation mais, dans le monde des *Liaisons*, elle repousse, comme les ongles, et elle peut de nouveau griffer (voir le cas de Prévan qui sera complètement «rétabli dans ses droits» (p. 395)).

Ce sera le respect du code des bienséances, autre rempart de la vertu, qui obligera Mme de Tourvel à accepter les premiers contacts, qui lui seront fatals, avec Valmont. La Présidente, qui fait partie de la noblesse de robe, et d'une noblesse de robe particulière, celle qui a peu d'argent, étant employée dans l'administration de la justice et non dans le commerce ou dans l'industrie, doit compenser son «manque» de sang bleu et d'argent par un surcroît de vertu et une conduite exemplaire. Elle a un hôtel à Paris mais, pendant l'absence de son mari, elle décide, pour le maintien de sa réputation, d'aller à la campagne et d'y rester jusqu'à son retour. C'est la bienséance qui la retiendra au château de Mme de Rosemonde, c'est-à-dire auprès de son séducteur. La Présidente trouve «impraticable» de prier Mme de Rosemonde d'éloigner son neveu, comme de s'éloigner elle-même. Il faut se soumettre à la «forme» (cfr. pp. 79-80).

Cette volée de pierres jetées sciemment et vigoureusement dans l'étang des habitudes socio-culturelles des contemporains ne s'ar-

6. Azolan justifie astucieusement son impuissance envers Julie, en affirmant que: «coucher avec une fille, ce n'est que lui faire ce que lui plaît; de là, à lui faire faire ce que nous voulons, il y a souvent bien loin» (p. 93).

rête pas là. Le retournement agit aussi au niveau des articulations secondaires de l'intrigue qui montrent que toujours la route du mal ne suit que les étapes fixées par l'éthique la plus profonde de l'époque.

L'épisode de la bienfaisance calculée de Valmont auprès d'une famille qui, ne pouvant payer la taille, va être dépossédée de ses biens, est le premier exemple, dans l'intrigue du roman, du «mal» atteint par le «bien» (le geste de générosité simulée enthousiasmera Mme de Tourvel). En outre, vu que la sensibilité à la mode fait de la charité un devoir, le roman de Laclos la transforme en une jouissance narcissiste⁷. Et, ironie supplémentaire, avant de mettre fin à son rôle de personnage miséricordieux, Valmont écrit: «pour mettre tout à profit, j'ai demandé à ces bons gens de prier Dieu pour le succès de mes projets» (p. 48). Il demande aux pauvres d'intercéder en sa faveur auprès de Dieu, car Dieu leur accorde plus d'audience qu'aux riches, même si, en vérité, Il leur concède moins de satisfactions. Dieu en personne, le Bien avec une majuscule, est mobilisé pour atteindre le succès – la séduction – le mal. Vers la fin du roman les prêtres eux-mêmes seront impliqués. Etant donné que les ministres de Dieu sont censés aider à faire le bien, le pauvre Père Anselme est employé par le libertin pour faire parvenir une lettre à Mme de Tourvel au couvent.

Le bonheur atteint par le devoir, la sécurité de l'argent, l'amitié tendre et confiante, en un mot, le mariage de raison, le message de *La Nouvelle Héloïse*: voilà une autre valeur en vogue qui est utilisée dans le roman, avec de mauvaises intentions. Le long plaidoyer que fait Mme de Merteuil à propos du mariage de raison dans la lettre CIV, n'a d'autre but que le mariage de Cécile et de Gercourt, et satisfaire ainsi la soif de vengeance de la Marquise.

On peut enfin observer que Laclos a retourné la fonction même de la lettre. Au XVIII^e siècle on assiste à une prolifération luxuriante de romans épistolaires. Un des facteurs de ce succès est sans doute à rechercher dans le rôle important que jouait la lettre dans la vie réelle, comme prolongement de la conversation mondaine, en dépit de la distance. Dans une période où les contradictions sociales vont de plus en plus s'aggraver, la noblesse a besoin de ser-

7. «J'ai été étonné du plaisir qu'on éprouve en faisant du bien» (p. 48). «Le plaisir sacré de la bienfaisance» (cette fois c'est Mme de Tourvel qui le dit) (p. 50).

rer les rangs, d'atténuer sa désunion. Dans ce procès centripète, la fréquence du comportement épistolaire du siècle remplit une fonction agglutinante, sert à maintenir une atmosphère de solidarité et de bien-être communautaire⁸. Chez Laclos au contraire la lettre devient un élément de désagrégation sociale. D'abord pour deux raisons bien connues: on peut séduire par l'écriture, la lettre est une preuve qui reste et peut être divulguée pour nuire à son auteur. Mais surtout, avec les *Liaisons*, le roman par lettres, libéré de toute lenteur et divagation, atteint une perfection sans lendemain, qui opérera une certaine liquidation du genre, parce que Laclos a tiré parti d'une évidence souvent oubliée par ses prédécesseurs. À savoir que ce sont le destinataire et le destinataire qui font d'une feuille écrite une lettre, comme l'arc et la cible font d'une baguette une flèche. La première règle qui régit les *Liaisons* est qu'une lettre inclut toujours le discours de l'autre; et dans chaque lettre de ce roman les yeux du destinataire sont toujours visibles. La correspondance de Valmont en est la démonstration la plus frappante. Le libertin connaît très bien le corps des habitudes linguistiques de chacun de ses destinataires et il sait vêtir ses troupes avec l'uniforme ennemi. Il parle vertu à Mme de Tourvel et religion au Père Anselme etc., tout en puisant parfaitement dans leurs réserves respectives de stéréotypes, il fait venir l'eau à son moulin. La même technique est employée par la Marquise qui, d'ailleurs, rappelle explicitement à Cécile que tout ce qu'on couche sur une lettre a un destinataire: «quand vous écrivez à quelqu'un, c'est pour lui et non pas pour vous: vous devez donc moins chercher à lui dire ce que vous pensez, que ce qui lui plaît davantage» (p. 249). Et la règle de ne pas oublier ce qui déplaît à son propre interlocuteur est suivie par tous les personnages des *Liaisons*. Avec la simple variante que ceux qui n'arrivent pas à adopter la cynique hypocrisie des deux libertins, au lieu de changer le contenu de leurs lettres en conformité avec l'échelle de valeurs du destinataire, changent de destinataire. Cécile, après être tombée dans les bras de Valmont, cesse d'écrire à Sophie et se confie à la Marquise; Mme de Tourvel, une fois qu'elle a cédé à l'amour, n'écrit plus à Mme de Volanges et choisit comme confidente la plus compréhensive Mme de Rosemonde; et enfin, quand Danceny

8. Est-ce un hasard si la Petite Poste a été «inventée» en 1760?

noue une relation avec la Marquise, il ne se confie plus à Valmont. Le fait que le destinataire soit toujours «présent» détruit l'idée, très répandue dans le siècle, selon laquelle la lettre, comme le dit Danceny, est: «un portrait de l'âme» (p. 326). Certainement, la lettre reflète aussi la vie intérieure de celui qui l'écrit, mais il ne faut pas oublier qu'il s'agit souvent d'une réflexion déviée où, contrairement aux lois de la physique, l'angle d'incidence n'est pas égal à l'angle de réflexion. Le destinataire réfracte les ondes de la sensibilité. Laclos nous démontre qu'il y a toujours aussi une action du *tu* (celui qui lira) sur le *je* (celui qui écrit). Pour lui, se raconter dans une lettre, c'est s'autoconstituer en objet, reconquérir à soi-même son *moi* divulgable, substituer à l'instinct la culture, à la voix du sang la voix de l'autre et/ou de la société. Les lettres sont même des lunettes déformantes parce que, tout en parlant à un autre que soi, on se parle à soi-même et l'on se voit avec les yeux de l'autre. Tout en se faisant connaître, on se méconnaît. Simplement parce que dans une lettre on est toujours deux. Pour Laclos l'écriture épistolaire est une prise de conscience qui se trouve fourvoyée par son propre instrument. Les *Liaisons* nous montrent aussi que, pour le candidat à la séduction, la lettre est un piège fait de sécurité, elle est apparemment le contact le plus «pur», celui qui est fait d'absence. Assise à son secrétaire, une femme vertueuse comme la Présidente est à l'abri du regard de la société, et moins étroitement soumise aux freins inhibiteurs que l'opinion publique lui impose; puis l'absence physique du destinataire au moment de la réception, la fait se croire libre de se livrer à l'imagination. Sa rêverie solitaire se place au-delà de la résistance. Elle a la certitude de pouvoir s'arrêter quand elle le veut. Elle peut se permettre de rester en équilibre: il n'y a pas là l'amant qui par sa seule présence pourrait l'entraîner dans une chute irrémédiable. C'est dans cet état de solitude, que les scrupules de la Présidente se laissent dissiper par les lettres de Valmont. Ce ne sont pas les sens qui la trahissent mais l'imagination⁹. Dans *Les liaisons dangereuses* les lettres elles-mêmes sont dangereuses.

Le secret du programme laclosien semble donc consister à montrer comment les valeurs du temps fonctionnent à l'envers. Pour

9. Laclos écrit dans son essai *Des femmes et de leur éducation*: «L'imagination fait naître les sens de la femme sociale» (cfr. p. 420).

son caractère tragique, Giraudoux a vu en Laclos un «petit Racine». Il est vrai que le monde laclosien, lui non plus, ne semble pas avoir d'issue. Mais le retournement qui, dans notre analyse, apparaît comme la figure substantielle de l'oeuvre de Laclos, diffère du revirement des tragédies de Racine et de toute métaphysique providentielle. Le monde des *Liaisons* n'est pas fait de «contraires purs». La vertu complète: cela n'existe pas. Les changements ne sont ni brusques ni simultanés. Et surtout, il ne s'agit pas d'un procès de Dieu, sous le masque du Destin. Dans le monde laclosien, le mal n'est pas descendu sur terre pour sauver Dieu; il est né de la société, sa nature est plurielle, tellement plurielle qu'il englobe tout. Le remède, si remède il y a, ne pourra être que général. 1789 n'est pas loin.

Décembre 1971.

UN ANTESIGNANO DELLA SOCIOLOGIA
DELLA LETTERATURA: EMILE HENNEQUIN

I

Ad onorare una memoria che ci scorterà finché vivremo, vorremo oggi evocare di scorcio la figura dimenticata di un intellettuale dell'ultimo Ottocento, morto a trent'anni per caso, nel pieno delle sue forze, e quasi subito ricoperto dal silenzio.

Dal silenzio di quanti utilizzarono o contraddissero le sue teorie tacendo il suo nome. Dal silenzio degli amici che ebbero il tempo di vedere in lui una grande promessa e raccolsero in alcuni volumi una parte delle sue cose, ma che lo perdettero poi di vista, col volgere rapido delle stagioni letterarie in un periodo denso e fluido come l'ultimo ventennio francese del secolo scorso. Dal silenzio delle generazioni che sopraggiunsero, in un mondo in cui c'era troppo da scrivere ormai perché rimanesse tempo per leggere con lentezza, con l'interesse disinteressato di altre epoche, con il gusto di ripescare le *bouteilles à la mer* venturosamente lanciate verso un futuro che era ormai del passato.

In un libro pubblicato di recente e al quale rimanderemmo chi ancora preferisse l'argomentazione documentata alle asserzioni apodittiche (*Essai sur la critique française de la fin-de-siècle: Emile Hennequin*, Parigi, 1974), abbiamo tentato di ricostruire sulla base di un migliaio di pagine la personalità e la problematica di questo spirito apertissimo a tutti gli interessi culturali contemporanei anche se intimamente singolare e solitario; di questo cosmopolita formatosi in Francia alla confluenza, press'a poco, del «simbolismo» di matrice postparnassiana e decadente e dello «scientismo» più o meno positivista. Situandolo nella storia della critica francese e nell'evoluzione culturale dell'Ottocento europeo, era anche nostro intento l'indicare che Emile Hennequin, benché stroncato in piena giovinezza (1858-1888), ebbe il tempo di essere più di una promessa.

Oggi lo riconsideriamo unicamente nella prospettiva della sociologia della letteratura: disciplina che sta discutendo e inventariando la sua problematica mentre affina i suoi metodi; che è destinata ad assumere un'importanza più rilevante nella misura in cui la bilancia culturale trabocca dalla parte della collettività; che ha una storia più lunga e complessa di quanto il suo giovane nome non possa lasciar supporre. Certo, la delimitazione di una scienza umana è funzione di certe scelte preliminari, è soggetta a demarcazioni legate anche a concezioni ed opzioni personali. E se dello sforzo sociologico condotto dal pensiero critico francese lungo l'Ottocento si parla talvolta in modo sommario o settario, ciò accade anche perché si dà volentieri per scontato che un certo Ottocento appartiene alla preistoria della sociologia letteraria piuttosto che alla sua storia.

Resta comunque che il terzo stadio del razzo lanciato da Hennequin a partire dall' '86 con su l'etichetta di «critica scientifica» corrisponde esattamente ad un programma di «sociologia del pubblico letterario» (o di «sociologia della percezione estetica»): e che, rovesciando le premesse di Taine e utilizzando le estrapolazioni di Spencer, Hennequin è giunto a posizioni singolarmente interessanti e nuove in materia di metodologia critica e sociologica.

Nel volume abbiamo indugiato a volte (ma soltanto in nota) a confrontare più o meno testualmente le idee o le formule di un critico che ha smesso di parlare nel luglio del 1888 con certe prese di posizione modernissime in materia di sociologia letteraria. Ma non per prestarci al gioco oggi di moda che consiste nello stendere un morto che conta sul letto di Procuste dell'attualità. Perché la serie di schemi e circuiti sociologici costruiti da Hennequin è chiaramente sottesa dalla volontà di conciliare l'esigenza di render lealmente conto della dimensione collettiva della vita spirituale con il rispetto dei «privilegi» delle forti individualità. E Hennequin, d'altra parte, crede ad una relativa autonomia del fenomeno culturale.

Certo, egli sa bene che sapere è potere, che non c'è motivo di separare disinteresse conoscitivo e utilizzazione tecnica, ancor meno di contrapporre «sapere di cultura» e «sapere di dominio» (Max Scheler). E ad attirare la sua attenzione sul carattere pragmatico della percezione sarebbe forse bastata del resto l'esigenza di chiarezza e purezza della tradizione migliore dell'intellettuali-

simo francese. Né si può bollarlo come «positivista» nell'accezione più ferocemente novecentesca. Hennequin è aperto ai problemi della prassi anche se non è disposto a subordinare ad essi quelli della teoria: «spettatore» solo nel senso che non gusta la protesta rumorosa, egli sa che il mondo va cambiato, ma non trova che l'esigenza di capirlo debba esser sacrificata all'urgenza di modificarlo. Tanto più che se una delle funzioni dell'intellettuale, come penserà Mannheim, è quella di farsi «sentinella» nella notte che ci accerchia, la sua lucidità comporta una certa capacità di distacco, eventualmente solo preliminare o provvisorio. E se l'evoluzionismo gli dice che l'intelletto viene «dopo», Hennequin si fa forte delle ipotesi di Spencer (dando per scontato che ciò che vien dopo è progresso) per affermare il primato dell'intelligenza.

Posizione che può oggi apparire, etimologicamente, antidiluviana a chi stia assistendo all'agonia (o almeno all'eclissi) di una certa concezione della cultura; ancora di più a chi abbia preso per uno spartiacque quel «maggio francese» che deve a precedenti primavere statunitensi ben più di quanto l'Ottantanove non dovette alla rivolta dei coloni americani. Ma in Hennequin non c'è nulla del *mandarin*, da nessun punto di vista. Tra le sue ultimissime pagine troviamo una diagnosi con prognosi del regime capitalistico, in cui si lascerebbero retrospettivamente cogliere i motivi conduttori di alcune analisi di Bernard Groethuysen, poi spesso riprese. E non sarebbe senza interesse, per esempio, il mettere in parallelo certe pagine lucide e sarcastiche di Lenin che condannavano nel «tolstoismo», in occasione dell'ottantennio dello scrittore, il «peccato storico» del popolo russo, con la polemica insolitamente astiosa condotta un quarto di secolo prima da Hennequin contro un presunto o reale velleitarismo tolstoiano.

In Tolstoj, egli combatteva la volontà astratta di rifare la società. Ottimista a lungo termine che pensava in termini di evoluzione, Hennequin non credeva all'efficacia di interventi che giudicava intempestivi nella misura in cui non sembravano tener conto delle leggi immanenti dello sviluppo universale. Non che rinunciasse per questo a considerare come compito per eccellenza umano quello di tradurre le possibilità in realtà. Sarebbe quindi più arduo che ozioso il chiedersi se, nello sforzo di sistemazione e di costruzione da lui condotto, gli sarebbero venuti più stimoli o più ostacoli da un incontro effettivo con l'hegelismo di sinistra: mal-

noto allora in una cultura orientata verso l'empirismo di linea anglo-francese ma tutt'altro che insensibile alle tentazioni monistiche.

Si potrebbe così arrischiare tutta una serie di «dialoghi dei morti», fra i cui motivi tornerebbe con insistenza quel conflitto tra intellettualismo e pragmatismo che ha attraversato la vicenda del pensiero occidentale, e che a un certo punto ha potuto configurarsi come l'antitesi fra dualismo kantiano e monismo hegeliano, o come quella fra moralismo e realismo. Per esempio, se Hennequin fosse vissuto ancora qualche anno, sarebbe presumibilmente entrato in collisione con un suo coetaneo, Bergson: ma anziché sull'idea che la percezione è fondamentalmente legata all'azione, il dissenso poteva portare sulla concezione del tempo. L'indeterminismo creatore di Bergson, culmine di una tradizione francese che ha visto la difesa della libertà andar volentieri di pari passo con l'affermazione della contingenza, avrebbe urtato di fronte un evolucionismo determinista nel quadro del quale non è certo alla «durata» che compete il ruolo decisivo...

Di Hennequin si conosce per lo più il titolo di un'opera irta e singolare, *La Critique scientifique*. Sotto questa etichetta insieme vaga ed angusta (di cui l'autore si affrettava a riconoscere la provvisorietà e l'inadeguatezza), veniva offerto tra l' '86 e l' '88 all'attenzione contemporanea un insieme di indagini teorico-metodologiche in cui l'opera d'arte, trattata come segno e documento, era successivamente interrogata dal punto di vista estetico, psicologico e sociologico. La parte più originale del programma delineava una sociologia estetica in cui l'«ambiente» veniva definito, anziché in base all'azione che esso può esercitare sull'artista, in base a quella che l'artista esercita su di esso. Dall'opera si traevano in ultima istanza conclusioni sullo stato attuale o virtuale della mentalità e cultura del pubblico che le dava la sua adesione, e illazioni sul suo atteggiamento e comportamento globale.

Riassumiamo le tappe principali dell'argomentazione del libro. La degustazione dell'opera deve sfociare, non su un giudizio, ma su una caratterizzazione. Un'analisi psicologica deve poter prendere l'avvio dall'analisi estetica: e tra l'opera d'arte e la psicopatologia lo scambio di indicazioni, di suggerimenti, di informazioni deve essere continuo. Ogni atto e comportamento estetico coinvolge scelte personali e impegna sensibilità individuali: ogni atto cri-

tico comporta quindi una parte di opzione, è orientato dalla soggettività psicologica. Per dove passerà la strada che ci può condurre verso l'oggettivo? Se non può passare né per l'opera né per la ricezione dell'opera, vediamo se non si può aprirne una attraverso lo studio sistematico e la classificazione delle diverse risposte storicamente verificabili alla provocazione e all'appello dell'opera. Posti di fronte a questa miriade di «individui» che si giudicano più o meno *irremplaçables* ma che dopo tutto non saprebbero indefinitamente differire tra di loro, vediamo di raggrupparli dal di fuori in base alle affinità estetiche di cui i loro assensi e dissensi critici stanno a testimoniare. Se è vero come deve esser vero che tali affinità estetiche traducono o traspongono delle affinità psicologiche, eccoci finalmente in presenza di qualcosa di consistente e di significativo: i «gruppi» così risultanti. Che altro può essere infatti in questa prospettiva l'oggettività, se non il bilancio delle soggettività? Che altro si può fare di costruttivo ai fini di una conoscenza scientifica, se non instaurare la convergenza nel dominio di ciò che è virtualmente divergente, l'«individuo»?

Se dal punto di vista storico come da quello antropologico l'individuo è posteriore alla collettività di cui è parte e di cui resta normalmente funzione, nel corso dei due ultimi secoli «borghesi» della storia dell'Occidente l'individuo è giunto ad un'autonomia non del tutto illusoria e ha potuto tentare di darsi uno statuto effettivo. In una prospettiva in cui lo staccare la ricerca sociologica dalla filosofia apparirà una rinuncia quando non una complicità, ancora dopo la seconda guerra mondiale la difesa dell'uomo potrà esser fatta passare attraverso l'attività e la reattività dell'individuo: non già per salvare dei valori abbandonati ormai come ottocenteschi, ma per salvare gli uomini (l'uomo della strada, non l'uomo «colto») dal totalitarismo col fornirgli armi contro la demagogia: prenda questa la forma dell'indottrinamento ideologico o dell'industria culturale, voglia impiegarli al massacro di massa oppure soltanto condurli ad una rassegnazione più o meno beata.

Ora, Hennequin è un individualista che avanza sulla linea di Spencer (inflettendola secondo le intenzioni sociologiche di Gabriel Tarde) e che, assetato di scientificità quanto ostile ad ogni forma di narcisismo e di solipsismo, guarda molto al di là dell'individuo. Per Taine l'individuo esiste con i suoi diritti, ma psicologicamente non è irriducibile: è la varietà delle sue componenti, non

infinite ma innumerevoli, che costituisce la sua diversità, in casi estremi la sua unicità; le stesse forze sono in gioco ovunque, e in linea di principio la loro analisi deve poter «spiegare» tutto e tutti. Hennequin ha un senso più sintetico del composto individuale: il che può renderlo debole di fronte all'illusione cui il Sette e l'Ottocento anglo-francesi ci hanno quasi naturalmente predisposti, l'illusione cioè che ognuno di noi sia soprattutto figlio di se stesso, o delle virtualità che si sono ammassate nel suo passato prenatale, e segua uno sviluppo fundamentalmente autonomo; ma lo preserva d'altronde dal cercare nella direzione di una verità valida per tutti, e statica.

Per restare sul piano estetico, dal sunto schematico delle sue tesi si sarà notato che ne *La Critique scientifique* il centro di gravità critico si sposta senza possibilità di ritorno da quello che in altre aree e periodi viene chiamato «giudizio estetico» verso una posizione agnostica che dichiara scientificamente rilevante solo ciò che è classificabile e quantificabile: confinando nell'*hortus* più o meno *conclusus* della psicologia individuale le reazioni personali del critico (*alias* la sua «intuizione pura»).

Una volta infatti che si sia dato per scontato che ogni giudizio di valore fa entrare in gioco opzioni individuali e che il volerlo sottrarre a tale dipendenza non solo non è possibile, ma non ha senso, e neppure ha importanza (è qui che Hennequin rompe dichiaratamente con tutta una tradizione critica e estetica, sia anteriore che posteriore a lui), automaticamente un giudizio di quest'ordine smette di contare in se stesso e importa al critico-sociologo nella misura in cui esso può realizzare l'intesa fra individui e fornire dei reagenti psicologici per la determinazione di gruppi diversi, benché non necessariamente avversi.

Con un risultato, non cercato ma neppure ripudiato, che urta i sentimenti letterari dei coetanei simbolisti di Hennequin mentre lo riconduce per un meandro nei pressi di certe conseguenze del sistema tainiano: le opere e gli artisti, per il critico-sociologo, contano nella misura del loro successo, poiché il suo interesse si porta verso i raggruppamenti provocati dall'attrazione esercitata da un'opera o da un autore: ed egli non può restare indifferente all'imponenza numerica di tali raggruppamenti nella misura in cui, con il criterio statistico, il fattore quantitativo si impone alla sua considerazione.

Prendendo un solo esempio, ma esplosivo: per definire una certa Francia Béranger conta più del suo coetaneo Beyle. Stendhal conterà poi per una Francia diversa, lontana dalla prima cronologicamente e, più ancora, idealmente. Perché la storia di una «fortuna» letteraria è il documento più sicuro, più interno di cui si possa disporre in vista della storia spirituale del suo pubblico. «Une littérature exprime une nation, non parce que celle-ci l'a produite, mais parce que celle-ci l'a adoptée et admirée, s'y est complue et reconnue». Siamo così sulla linea di quella *Literaturgeschichte des Lesers* che verrà auspicata ai nostri giorni dal Weinrich.

L'opera d'arte, come per Taine, rimane innanzitutto un documento e un segno: ma più adatto oramai a testimoniare su ciò che la segue che su ciò che la precede. Il determinismo rimane in parte anch'esso, ma trasferito dalla storia propriamente detta alla psicologia collettiva, e dal lato creazione al lato contemplazione. Non è più l'ambiente, in senso materiale, che spiega l'artista: è l'artista che ci informa dell'ambiente ideale costituito dagli ammiratori dell'opera sua. Sarebbe irrisorio il voler dedurre un'opera dalla società che l'ha prodotta: meno aleatorio è l'indurre dall'opera alla società che spontaneamente le si forma attorno – in certa misura al di là dello spazio e del tempo – grazie alla solidarietà dell'ammirazione. Agendo come un appello, il messaggio dell'artista potente provoca l'«éclosion d'un milieu» che gli deve il suo orientamento e la sua coesione estetica, anzi, più largamente, umana. È in questo senso che i grandi artisti sono «gli iniziatori di una specie morale». Siamo di fronte allo sviluppo ultimo, probabilmente inconsapevole, dell'«Aimer Molière» di un *Lundi* del 1863, quindi del progetto accarezzato dal Sainte-Beuve maturo di arrivare in un giorno ancora lontanissimo a fare dell'«histoire littéraire naturelle» sulla base di una definizione sempre più rigorosa delle diverse «familles d'esprits». E siamo di fronte all'idea correlata che ogni artista originale deve crearsi un pubblico, deve creare il *suo* pubblico – spinta qui a un grado di sistematicità mai raggiunto né prima né poi. Idea che era stata familiare a Coleridge, anche se in Francia la si ricollega volentieri al nome di Proust.

Se il metodo impiegato e propugnato da Hennequin passa attraverso un esame attento delle opere, e se la sua maestria nell'analisi diretta dei testi letterari è evidente per i pochissimi che hanno letto i suoi saggi critici, nella sua intenzione tuttavia l'opera è in

seguito oltrepassata in due direzioni: quella del produttore, quella soprattutto del consumatore. Al di là di ciò che l'arte può offrirci di unico, di grande, di tonico, di gratuito, Hennequin le chiede di servire. La chiama a fornire materiali per una «psicologia dei popoli», ritenendola in grado di aiutarci a «fissare delle leggi valide per l'uomo sociale».

In tale prospettiva *La Critique scientifique* va vista come il «discorso preliminare» di un'opera futura: un po', se si vuole, alla guisa dell'*Esquisse* di Condorcet. «Discorso del metodo» da un lato, dall'altro essa presenta la codificazione un po' rigida delle tendenze critiche che si erano prepotentemente affermate negli studi monografici di Hennequin, «scientifici» e al tempo stesso, ma solo in un'accezione profonda, militanti. Essa comporta a sua volta come premessa storica una riflessione sulla critica e sulle sue condizioni, come premessa tecnica una riflessione sulle operazioni spirituali implicate e provocate dall'attività artistica. Dopo di che essa segue come strada maestra la definizione dei procedimenti grazie ai quali il critico può sperare di trarre dall'opera le illusioni più sicure sul suo autore e sui suoi ammiratori.

II

Non azzarderemmo volentieri ipotesi sulla genesi e l'itinerario di un pensiero cui è stato dato così poco tempo per testimoniare di sé al di fuori delle pagine stampate. Ci sembra comunque di poter localizzare in due punti salienti – l'incontro con l'opera di Hugo e la precoce esperienza cosmopolita in campo narrativo – l'abbrivo sociologico della critica di cui Hennequin si è fatto autore e fautore.

Inizialmente egli aveva adottato nei suoi studi una prospettiva analitica, senza riferimenti all'azione di un «ambiente». Nel corso del 1884, con Victor Hugo, le cose cambiano. Di fronte ad una figura così ingombrante la sua generazione, che non è armata né per sentirne l'immensa vitalità, né per coglierne l'originalità più profonda, è disorientata. Colpito da un «verbalismo fondamentale» di cui non vede lo sbocco creativo in quella potenza autonoma della parola cui pure si dimostra così sensibile altrove, Hennequin prende atto della celebrità di Hugo come si prende atto di un fatto compiuto. Il fenomeno gli rimane estraneo. Non sarà forse, tale

celebrità, da imputare al popolo francese che si rimira lusingato in questo specchio che nel deformare ingrandisce? Senonché il pubblico, cioè il numero, ha necessariamente «ragione», perché dove manca un criterio trascendente la forza è ragione. E a che serve la scienza se essa non ci impone la disciplina dei fatti al di là delle idiosincrasie personali? Non siamo qui per discutere la notorietà o la gloria di qualcuno, ma per spiegarla:

M. Hugo est en communion avec la foule, parce qu'il en épouse les idées et en reedit, en termes magnifiques, les aspirations. Coutumier comme elle de ne point creuser les dessous des choses, de croire tout uniment qu'il y a de braves gens et des coquins, que tous les hommes sont frères et tous les prés fleuris, [...] ralliant les disserteurs de politique par son adoration de quatre-vingt-neuf, les mères par son amour des enfants, les ouvriers par sa philanthropie et son humanitarisme, ne choquant en politique que les aristocrates, en littérature que les réalistes et en philosophie que les positivistes, trois partis peu nombreux, M. Hugo est d'accord avec toutes les intelligences moyennes, qu'il éblouit, en outre, par l'admirable, neuve, et persuasive façon dont il exprime leur pensée. Enfin [...] M. Hugo est d'esprit essentiellement français. Par son habitude de penser des mots et non des objets, de ne point disséquer les âmes et de ne point montrer les choses, il est par excellence du pays du spiritualisme cartésien, du théâtre classique et de la peinture d'académie. Il y a joui de l'énorme bonheur de ne différer de ses contemporains et de ses compatriotes que par la forme où il a jeté des idées traditionnellement nationales. Cette innovation est à la fois glorieuse et pardonnable. L'inverse ne l'est point, comme le démontre l'impopularité de l'*Education sentimentale*, de la *Tentation de saint Antoine*, des œuvres de Stendhal et de Baudelaire.

Ancor più carico di reticenze che di affermazioni, questo passo scritto a ventisei anni esprime l'ultima protesta personale del lettore-critico. D'ora in poi Hennequin saprà dissociare. Da una parte i grandi successi, da studiare sociologicamente; dall'altra gli autori più *suoi*, su cui esercitare di preferenza il proprio acume analitico: a destra Hugo o Dickens, dalla parte del cuore Poe o Flaubert. Ma a Victor Hugo egli è per lo meno debitore di una consapevolezza nuova del peso e del ruolo del pubblico in materia d'arte. Col sentirsi escluso da questa specie di comunione tra una certa Francia e Hugo, bruscamente diventa sensibile a quel fenomeno che è l'ascendente di un «grand'uomo» sulla massa.

Rimandata a un ambiente non più *producteur* ma *récepteur*, la sua attenzione si porta ormai sul rapporto artista-pubblico. Tanto più che negli stessi intensissimi mesi Hennequin legge alcuni gran-

di scrittori stranieri la cui opera si sta facendo strada in Francia: alcuni, come Poe, cari soltanto a un'*élite*, altri già relativamente conosciuti, come Heine, altri ormai avviati alla popolarità, come Dickens e alcuni tra i grandi romanzieri russi contemporanei.

Prendendo le posizioni di Taine come punto di riferimento implicito ma costante, Hennequin misura sullo scacchiere euroamericano la fragilità delle nozioni di «razza» e di «ambiente» e, al di fuori di questi schemi, considera gli scambi letterari internazionali in funzione di una domanda e di un'offerta ideale. Il concetto di «letteratura nazionale» gli si svuota dal di dentro di fronte al fatto evidente che nel corso dei secoli la Francia ha molto dato e molto ricevuto; ed egli tende ormai irresistibilmente a cosmopoliticizzare la letteratura e la vita culturale.

Ainsi il y aurait, entre les esprits, des liens électifs plus libres et plus vivaces que cette longue communauté du sang, du sol, de l'idiome, de l'histoire, des mœurs qui paraît former et départager les peuples; ceux-ci ne seraient pas divisés par d'irréductibles particularités comme l'école historique moderne s'est appliquée à le faire admettre [...].

Come non pensare qui all'idea di Simmel secondo cui «individualizzazione e differenziazione» (termini dalla risonanza chiaramente spenceriana) «allentano il legame col più prossimo per istituire in cambio uno nuovo, sia reale che ideale, col più lontano»? Al di là delle frontiere di diverso tipo che separano gli uomini, il fattore più potente per dividere o agglomerare gli individui è quindi per Hennequin un orientamento culturale di base che induce i singoli a raggrupparsi attorno a un loro «simile» abbastanza forte e deciso per guidarli a una pienezza ideale, per renderli più trasparenti a loro stessi, per rappresentarli sulla scacchiera delle opzioni di fondo per cui gli uomini sembrano disposti anche a battersi. E tale raggruppamento comporta una separazione, che può diventare ostile ma rimane più spesso al livello dell'indifferenza, da altri raggruppamenti comandati da un'analogia dialettica ideale. Si sarà ricordato di Hennequin Kenneth Burke quando, verso la fine degli anni trenta, proporrà di considerare le opere d'arte come «strategies for selecting enemies and allies»?

Discutendo l'interesse e i limiti, sul piano estetico, della rappresentazione che Hennequin si faceva del «gruppo», nel volume cui rimandiamo per l'ultima volta abbiamo chiamato in causa un fenomenologo, Mikel Dufrenne. Ma a partire dall'equiparazione

data per scontata fra l'artista che ha successo e l'uomo d'azione, l'uno e l'altro *demagoghi* (ma qui nel senso strettamente etimologico e senza ombra infamante), le teorie di Hennequin investono tutta la vita spirituale e tutta la vita collettiva – si collegano anzi, vedremo, a un'ipotesi filosofica sul divenire universale. E il dibattito che si potrebbe riaprire attorno ad esse concernerebbe anche sociologi e psicologi, in particolare per quanto riguarda la nozione di «gruppo» ed il rapporto fra la massa e il capo. Le difficoltà incontrate dai sociologi odierni nel tentativo di accordarsi su una definizione del «gruppo» indicano quanto ardua e delicata sia per sua natura questa problematica e provano per via indiretta la rilevanza sociologica degli schemi e delle ipotesi de *La Critique scientifique*. Basterà, dopo le distinzioni di Kurt Lewin (1951), precisare che per Hennequin la nozione di «gruppo» implica soltanto concordanza psicologica, e non integrazione funzionale. Ma vorremmo notare, anche se la cosa non riguarda Hennequin, che, se può sostenersi che sia stato Simmel il primo a insistere sulla funzione del gruppo in quanto mediatrice tra singolo e società, tale idea era più che in germe, con tutte le sue implicazioni politiche, nella nozione di «corpi intermedi» sviluppata da *L'Esprit des Lois*. Qui conta tuttavia in primo luogo una duplice considerazione. Hennequin, portato a pensare la varietà umana in termini di tipologia, per dominare scientificamente le differenze individuali non vede altra via che una classificazione dei comportamenti raggruppante attorno a un individuo che li *magnetizza* (nel senso proprio e nel senso figurato del termine) tutti coloro che possono essere considerati suoi «simili» nel senso forte. Correlativamente Hennequin ha la debolezza, o il coraggio, di credere ai «grandi uomini». Costretto giovanissimo a guadagnarsi il pane e temprato da una lotta solitaria, sa la legge della giungla umana e aborre che ci siano gli oppressi e gli oppressori. Ma l'esperienza diretta gli ha insegnato che esistono, e in certa misura «naturalmente», deboli e forti: un po' come più tardi, per Bergson, ci saranno, infinitamente superiori al resto della specie umana, dei santi e degli eroi. Di qui, in lui, la tendenza a pensare la folla come una materia relativamente amorfa che aspetta e riceve la sua forma dagli «individui» in grado di imprimergliela e di imporgliela.

Il problema del rapporto fra massa e capo, Hennequin non ha avuto il tempo di scavarlo: ha accentuato comunque l'affinità im-

mediata o latente, la vocazione conscia o no, l'armonia più o meno prestabilita che sono all'origine del circuito. Conosceva Hegel abbastanza male per non appellarsi a quel passo di un suo corso universitario che sembra limitare il compito dei «gestori dello spirito del mondo» a quello di imporre irresistibilmente ai loro contemporanei una consapevolezza attiva. Non era tanto quello che si era soffermato sui «condottieri di anime» lo Hegel che attraverso Renan e Taine aveva permeato la cultura francese. A un secolo di distanza dalle *Lezioni sulla filosofia della storia*, Freud non vorrà comunque decidere in che misura la collaborazione inconscia della massa porti la responsabilità o il merito della realizzazione esemplare del singolo. Per Hennequin, a fare la storia non sono né le masse, né i forti da soli – che rimarrebbero appunto soli qualora non trovassero eco presso le masse. Ma sono in primo luogo i forti: «un grand homme s'agrège la foule et grandit par sa masse». E qui sarebbe seducente il prolungare verso di noi le direzioni indicate da *La Critique scientifique*. Basterebbe riprendere l'utilizzazione che sarà fatta della psicologia del profondo da parte di uomini liberi per mostrare come il totalitarismo punti sulla parte più inconfessata dell'individuo per volgere la massa contro i suoi veri interessi, che non possono essere in contrasto con i valori confessati su cui l'umanità vive. Identificazione o superidentificazione col capo, maniere diverse con cui il debole cerca di illudersi e di eludersi, serviranno a spiegare in modo plausibile la facilità dell'ascesa di certi dittatori, in particolare dei demagoghi di destra.

Spirito lucido e senza illusioni, Hennequin sente il pericolo del gregge, anche se non ha sott'occhio per fortuna suoi casi vistosi in cui il lupo si è presentato come pastore. Ma per scongiurare idealmente tale pericolo non può puntare che su Spencer: sulla speranza cioè che l'evoluzione comporti indefinitamente differenziazione, dunque individualizzazione, dunque indipendenza reciproca, dunque relativa libertà, quindi rispetto dei diritti di ciascuno (che in campo estetico sono i gusti di ciascuno). Estrapolare è umano: e se il pensiero borghese viene volentieri accusato, anche quando si presenta come «positivo», di ipostatizzare il transitorio, di confondere lo storico con il naturale o il «borghese» con l'«umano», la tendenza va forse imputata meno spesso al desiderio, machiavellico anche quando inconscio, di far passare l'essere per il dover essere, che a un fenomeno di inerzia: al fatto che, essendosi la men-

talità moderna messa in moto in polemica appunto con certi valori medievali, la tentazione di sostituire una «natura» a un'altra «natura» fu a lungo invincibile per un pensiero abituato da troppi secoli a privilegiare l'essere nei confronti del divenire.

Hennequin si muove in una cultura che vive in regime pluralistico ed offre una produzione intellettuale ed artistica estremamente varia. Definirvi i consumatori in base ai prodotti da essi scelti può quindi apparirvi costruttivo e relativamente facile. Grazie ai bruschi *clivages* tra clan che si combattono o si ignorano, la classificazione sembrerebbe quasi potervi fare da sola. Un acuito sentimento della differenza e della resistenza individuale rende Hennequin allergico alle generalizzazioni di Taine e alla sua tendenza a livellare per spiegare. In psicologia come in biologia, il singolo organismo tende a rappresentarglisi come qualcosa di irriducibile che difende la propria «conformazione particolare», rivendicando il diritto di divergere. La vita è «une adaptation défensive, négative, antagoniste aux actions du dehors et tendant à le devenir de plus en plus à mesure qu'elle s'élève davantage». Liberalismo orgoglioso, ma in posizione di difesa: a lui come a Spencer la società appare come «une institution de conservation de l'individu et de l'espèce dirigée contre l'opération destructive propre de la nature».

L'atteggiamento è doppiamente caratteristico. Perché tradisce una concezione pessimistica dei rapporti che intercorrono fra l'uomo e l'universo, comune, fra le differenze, a Lamarck, a Darwin, a Spencer: di un pessimismo che da chi ha sempre paura di esser *dupe* può esser letto come supina accettazione. E perché postula l'eterogeneità fondamentale dell'ambiente e dell'individuo, che si fronteggerebbero come entità autonome: idea che per decenni renderà difficili i rapporti e la collaborazione tra psicologia e sociologia, e in cui possiamo vedere oggi un'estrapolazione inconsapevole dell'individualismo e dell'atomismo «borghesi». Ortega y Gasset osserverà nel 1920 che la biologia ottocentesca sembrava dare per scontata l'ostilità del mondo nei confronti dell'uomo e della vita in genere. E più tardi si potrà vedere nella teoria darwiniana della sopravvivenza del più adatto una larvata giustificazione di differenze «innate» tra razze o classi: nella quale prospettiva le teorie evoluzionistiche ottocentesche potrebbero, volendo, assumere ad uso borghese una funzione «ideologica» analoga a quella che l'utopia

dell'avvento del proletariato *in persona* avrà in seguito per il materialismo dialettico.

Ma nel caso di Hennequin dei moventi più direttamente letterari intervengono, per contribuire alla genesi della sua concezione del «gruppo» come all'orientarsi della sua attenzione verso l'aspetto collettivo del fenomeno artistico, verso la risposta della folla alla parola proferita dall'individuo, verso il rapporto domanda – offerta sul terreno culturale. Con uno spirito così sensibile all'attualità e attento a quanto si prepara attorno a lui, il peso del «momento» letterario va sempre calcolato. Ora, negli ambienti frequentati da questo giovane amico di Mallarmé e che saranno tra poco etichettati come «simbolisti», ci si sta famigliarizzando con l'idea, che si diffonderà poi rapidamente, che tra minoranze e maggioranze culturali la frattura è inevitabile, che tra generazioni e clan diversi l'incomprensione estetica è di regola. I rapporti si fanno sempre più difficili tra il gran pubblico e certi artisti: nel campo dell'arte tutto appare ormai problematico. La concezione che si fa Hennequin del «gruppo» rispecchia inizialmente l'immagine che i giovani letterati di quegli anni si fanno del clan estetico: una cappella in cui gli adepti si incontrano come degli iniziati e degli *happy few*, mettono in comune le loro idee e le loro esclamazioni e, trovando al loro accordo il sapore di una complicità, si fortificano reciprocamente nelle loro ammirazioni ed esecrazioni. Nella formulazione ultima de *La Critique scientifique* le precisazioni e le distinzioni introdotte da Hennequin daranno del «gruppo» un'immagine ad un tempo più sfumata e meglio articolata: ciò non impedisce di vedere che la concezione del gruppo estetico da lui elaborata a metà degli anni ottanta tradisce una segreta parentela con l'esoterismo e l'ermetismo del gruppo mallarmista.

D'altro canto, in questi stessi anni la dimensione sociale del fenomeno artistico tende ormai ad imporsi metodicamente all'attenzione di una società come la francese, che ha dietro di sé una lunga e ricca tradizione culturale, e di una cultura aperta a tutto quanto concerne l'uomo in società: anche se essa si mostra assai meno preoccupata delle applicazioni pratiche e delle conseguenze morali dell'attività estetica di quanto non lo appaia la società britannica del tempo; anche se le sue prospettive sono diverse da quelle che orienteranno la metà più attiva o aggressiva della sociologia di

oggi. Il problema del successo artistico, delle «reputazioni letterarie» è oramai nell'aria: andrebbe citata in merito una decina di titoli, scaglionati lungo il venticinquennio che seguirà la morte di Hennequin. La via sta dunque aprendosi per una sociologia del pubblico.

A buttarvisi fra i primi, Hennequin ha potuto in parte essere indotto anche da un movente più o meno conscio di strategia culturale. Pur continuando a muoversi nell'ambito della psicologia tainiana, sin dall'inizio è rimasto perplesso e insoddisfatto di fronte alla sociologia che parrebbe doverla prolungare. E si sa di una generazione su cui pesa l'ombra di due maestri, discreti, probi, di un autentico disinteresse e di molta eleganza intellettuale, ma inevitabilmente ingombranti: la generazione «di Renan e di Taine». Come non esser tentato allora di porsi opponendosi, di prender le proprie distanze da Taine, di proclamare la propria autonomia rovesciando le posizioni dell'altro col mettere l'«ambiente» dopo l'artista anziché prima?

In una pagina che non è facile dimenticare, Plechanov incalza Taine per chiuderlo nel circolo vizioso di una spiegazione ultima che giocherebbe irresoluta tra «materialismo» e «idealismo». Ma dovrebbe esser lungo il discorso sulle tendenze divergenti in Taine, che fanno la sua vulnerabilità di sistematico e nello stesso tempo la sua ricchezza globale, la sua forza di artista del pensiero e della parola, la sua nobiltà di uomo solo e cupo davanti agli ultimi interrogativi. Nonostante il rigore effettivo che egli impone alla sua ricerca, Taine è tutt'altro che cubico: ma sarà appoggiandosi sulle grandi lastre da lui posate con prepotenza logica che tanti, piccoli e grandi, si alzeranno contro di lui o sopra di lui. Un libro del 1932 mostra ad esempio quanto, nella psicologia tainiana, ci poteva essere *in nuce* di bergsoniano...

III

Alla fine dell'Ottocento siamo ancora nell'età del grande romanzo filosofico: il capolavoro del genere sarà l'ultimo, *L'Evolution créatrice*. Lo scarno romanzo filosofico che Hennequin ha appena il tempo di abbozzare su un canovaccio spenceriano è meno ottimista, più austero, ma altrettanto ardito.

Dal momento che l'ascendente esercitato dall'artista sul *suo*

pubblico viene funzionalmente equiparato all'attrazione esercitata dall'«eroe» sulla folla, lo schema capo – massa, *émetteur-récepteurs* finisce logicamente col dominare tutto quanto vi è di spirituale nell'attività umana. Nella misura in cui ogni rapporto fra individui si fonda su una cooperazione, esso presuppone una specie di «penetrazione» da parte di un cervello in un cervello analogo che vi riconosce il proprio tipo più perfettamente realizzato; comporta una «suggestion», un «contagio», qualcosa di simile a quello che Charles Renouvier chiamava un «vertige mental». Ora, in quest'epoca ambiziosa anche se modesta non scarseggiano gli uomini appassionatamente tesi verso l'universale e nella cui attività culturale è difficile ritagliare un settore. Anche se su un certo piano si vogliono positivisti, anche se per fortuna non fanno uso della parola «interdisciplinare», essi troverebbero ovvio – pur senza coglierne tutte le implicazioni e conseguenze – ciò che oggi a volte deve essere avanzato polemicamente: che «nella realtà non esistono problemi economici sociologici o psicologici, ma soltanto problemi» e che «questi di regola sono complessi» (Gunnar Myrdal).

L'epoca incita quindi Hennequin a estendere l'applicazione dello schema capo-massa sino a farne una categoria universale: offrendogli analogie e garanzie nelle teorie biologiche, psicologiche, sociologiche contemporanee. Spencer, volendo determinare i fattori dell'evoluzione organica, aveva posto alla base della selezione naturale il principio darwiniano di variazione accidentale e quello di ripetizione, insistendo d'altronde sull'azione selettiva dell'ambiente. Hennequin, ostile sempre alla riduzione del genio al suo ambiente, ne riconduce l'apparizione alla «variazione fortuita» e il trionfo all'adesione implicata dalla «ripetizione».

Prolunga così e corregge Spencer con Tarde, che vede sì nell'imitazione il fenomeno per eccellenza sociale, ma le contrappone l'invenzione non solo come contropartita ma come punto di partenza. Con Gabriel Tarde la solidarietà cessa di essere il comportamento più importante per la vita delle società – per lo meno delle società progredite. L'invenzione appare originata dalla risposta di un individuo allo squilibrio inerente alla novità o alla conflittualità di una situazione data, quando questo individuo è abbastanza forte per fronteggiarla, cioè per modificarla. (Ecco perché Hennequin obietta continuamente a Taine che l'ambiente deter-

mina e spiega soltanto i deboli). A questo punto basterà equiparare l'atto di «ricezione» a un fatto di «ripetizione» – guidato dallo stesso meccanismo o dinamismo che determina l'abitudine nell'uomo, l'eredità nella specie, le vibrazioni nella materia, – per trovarsi disarmati di fronte alla tentazione di ricondurre «tutto lo sviluppo animale, umano e sociale» ad un solo e medesimo ritmo universale.

E in alto mare filosofico, non lontano da Hennequin, troviamo un altro morto precoce di quegli anni: Guyau. Il nome di Jean-Marie Guyau (1854-1888) non è stato del tutto sommerso. Almeno fino al primo dopoguerra, ha lasciato una traccia luminosa fra dei tecnici della filosofia in grado di simpatizzare da umanisti con le generose intenzioni del suo pensiero e di apprezzare da professionali la sua forza di assimilazione filosofica. Quanto alla sua originalità, a sopravvalutarla, nell'ultimo Ottocento, il padre adottivo di Guyau, Alfred Fouillée, non fu forse il solo. Oggi, Jean Wahl ritrova nel suo pensiero qualche posizione gloriosamente vicina ora a Nietzsche, ora a Bergson. Ortega y Gasset, quando nel '25 disse del libro di Guyau che qui ci concerne, *L'Art au point de vue sociologique*, che tutto ne restava ancora da scrivere all'infuori del titolo, non doveva certo considerarlo in una prospettiva storica.

A parte il fatto che per la posterità frettolosa un titolo può contare più di un libro. Guyau sapeva trovare dei titoli che non si dimenticano: *Morale sans obligation ni sanction, Irréligion de l'avenir...* Chi non scrive soltanto *paucis amicis* deve presentare i suoi prodotti sotto un'etichetta che in una rubrica bibliografica dia subito nell'occhio. Nessun manuale di sociologia letteraria tace di Guyau. E si fa volentieri capo a lui quando ci si addentra in quell'arcipelago non volentieri esplorato che è ancora l'Ottocento francese.

Dal quale bisogna pur cominciare, poiché in seguito all'Ottantanove l'incontro problematico tra i fatti letterari e i fatti sociali, differito sul continente fino alla caduta dell'Ancien Régime, si è drammaticamente imposto all'attenzione colta nell'ambito francese – per esservi inizialmente inquadrato nella prospettiva della destra controrivoluzionaria, con Bonald, e in quella del centro liberale, con Madame de Staël.

Mentre l'apporto di uno studioso come Hennequin, prodigatosi in tante direzioni con passione originale ma senza aver appartenu-

to a una corporazione che potesse contarla fra i suoi e fosse naturalmente portata a solidarizzare con lui in quel mondo della cultura che per alcuni secoli è apparso popolato, comtaneamente, più di morti che di vivi, viene di norma ignorato. Ora, da un rapido esame comparativo condotto su *La Critique scientifique* e su *L'Art au point de vue sociologique*, di poco posteriore, al di là della diversità dell'atmosfera e delle intenzioni appare evidente (oltre che confermato dalle citazioni e allusioni di Guyau, la cui lealtà è totale) che quest'ultimo ha ricalcato il movimento generalizzatore di una delle sue argomentazioni centrali sullo schema *émetteur-récepteurs* collocato da Hennequin al centro della sua teoria e alla base del suo metodo.

Potremmo allora indicare come negli attuali schizzi storici di sociologia letteraria è presentato Guyau e come vi si configura, virtualmente o effettivamente, il rapporto con Hennequin. Prendiamo tre campioni in aree diverse.

Il Fügen ad esempio (1964, 1968), fedele ad una neutralità pluralistica e obbiettiva, nell'indicare le linee essenziali del pensiero sociologico di Guyau ne individua il limite decisivo in quella stessa chiusura alla *Werturteilsfreiheit* che a lui appare come la difficoltà maggiore della sociologia dell'arte marxiana e marxista. È quindi lecito presumere che il Fügen, qualora risalisse alle posizioni di Hennequin, vi apprezzerrebbe il rifiuto preliminare di gerarchizzare i valori – anche se l'affermazione della relatività dei valori non implica affatto per Hennequin l'indifferenza sul piano dei valori. Metodologicamente, egli potrebbe forse interessarsi anche a quanto ne *La Critique scientifique* annuncia la ricerca delle «invarianti» e la volontà di studiare «la stratificazione del pubblico secondo i criteri del comportamento letterario» – anche se egli si preoccupa innanzitutto del livello del prodotto culturale, mentre Hennequin era ipnotizzato dall'opzionalità inerente alle decisioni estetiche dei consumatori.

In Francia, passiamo a uno studioso precoce e deciso che, scolaro di Goldmann, è portato a vedere nella *Wertfreiheit* un pericolo o uno pseudoproblema. Il Leenhardt (1967) ritrova in quell'equiparazione fra «génies de contemplation et d'art» e «génies d'action» che Guyau aveva esplicitamente mutuato da Hennequin la connessione, cara ai pragmatisti, tra problema dei valori e problema dell'azione (chi non la credesse inevitabile, può ancora rivol-

gersi a Kant e a Max Weber). Rallegrandosi con Guyau per aver egli evitato quel «vicolo cieco tainiano» il cui ingresso era stato tra l'altro sbarrato da Hennequin, il Leenhardt scopre delle premesse o delle promesse strutturalistiche in quell'affermazione del carattere di totalità sistematica inerente all'opera d'arte che troviamo in una pagina de *L'Art au point de vue sociologique*, eloquente alla Guyau ma di chiara intonazione tainiana, e che oltre vent'anni prima il famigerato Taine appunto, non ancora quarantenne allora, aveva formulato in funzione della «legge della convergenza degli effetti» enunciata nella quinta parte della *Philosophie de l'Art*.

Mio Dio, l'esumere Taine o Hennequin, il lasciar cadere qualche puntino su degli I storici o preistorici, rischia forse di annoiare degli studiosi che nel pensiero riconoscono innanzitutto un'arma e per i quali ciò che conta nella storia è il futuro molto più del passato: un po' come i discorsi di Nestore dovevano far sbadigliare i compagni di Achille. Ricordiamo tuttavia che, in tempi in cui di strutturalismo ancora non si parlava nei quadrivî, in cui il pensare in termini di «sistema» non pareva necessariamente opporsi al pensare in termini di «evoluzione», questa direzione feconda dell'estetica tainiana era stata da noi indicata in un saggio urbinato, ripreso nel 1963 in un volume pisano di *Critiques scientistes et critiques impressionnistes*. Pur senza tenerezze per Taine, vi mostravamo come tale direzione, contraddicendo altre posizioni più rischiose e più «datate» di quell'estetica, potesse essere recuperata in una prospettiva formalistica come quella di Focillon – poiché la «convergence des effets» andava nel senso della definizione dello stile come «système de convenances réciproques».

In casa nostra, più di recente (1972), l'aspetto utopistico di certe posizioni di Guyau viene rilevato dalla Pagliano Ungari: che menziona Hennequin, pur rimproverandogli l'assenza esplicita di un certo «taglio sociologico».

È un fatto che il voler introdurre di pieno giorno nella cittadella della sociologia il cavallo di Troia dell'individualismo può apparire paradossale. Oggi che politicizziamo tutto, qualcuno potrebbe dire che quest'uomo che non ha girato la boa dei trent'anni ha risposto sul piano sociologico (in anticipo o in ritardo?) a un certo socialismo in nome di un certo liberalismo. Ma qualcun altro potrebbe osservare che oggi più che mai gli atteggiamenti manichei sono pericolosi e che sarebbe sano guardarsi, non meno che dal-

l'agnosticismo, dalla tentazione di intenzionalizzare ad ogni costo tutto. Il discorso di Hennequin è sociologico soprattutto nella misura in cui procede per «gruppi» e vuol definire un pubblico di consumatori d'arte in termini di psicologia collettiva. Vi conta in primo luogo l'azione del prodotto culturale sulla mentalità generale: l'attenzione si concentra sul comportamento della massa verso le opere che le si rivolgono, l'iniziativa rimane alle individualità che intervenendo con decisione e originalità nel corso storico provocano successivi «mutamenti nella concezione dell'uomo».

E dietro il moto storico rimane, come un dato che si lascia faticosamente imbarcare dall'«evoluzione», una «natura». Il «riconoscimento di se stesso» in un altro è all'origine dell'adesione ammirativa o attiva per quest'altro. Con una gran parte dell'Ottocento francese, Hennequin psicologizza il fatto estetico: mentre per sottrarlo alle forche caudine della psicologia il Novecento inventerà cento modi. Per esempio Goldmann direbbe (1967) che la comprensione deve restare un procedimento «rigorosamente intellettuale». Ma la fine secolo francese, morbosamente attenta alla vicenda individuale anche se rassegnata a pensar l'individuo come «determinato», non può rinunciare a cercare nel comportamento del consumatore d'arte la manifestazione e la testimonianza di un «temperamento» personale.

Non mi cerchereste se non mi aveste già trovato. «Werde was Du bist». Se gli fosse avanzato il tempo di riassumersi in una formula, Hennequin avrebbe potuto dire qui: «connaître, c'est reconnaître». Solo se siamo in istato di aspirazione confusa, di attesa più o meno conscia, noi rispondiamo all'appello del condottiere di anime o di masse: il suo intervento ci restituisce in certa misura a noi stessi, ci completa. Il messaggio dell'«artista» e quello dell'«eroe» cadrebbero nel vuoto se non trovassero in noi delle complicità attive, risvegliando nell'ombra delle virtualità in agguato.

Abbiamo, all'interno di ogni gruppo di «simili», il chiamante e i chiamati. Sono la successione e la coesistenza, l'alternanza e l'opposizione dei diversi «tipi» spirituali a imporre a una civiltà letteraria, alla storia di una cultura il suo ritmo. Ed ecco come Hennequin tenta di sottrarsi all'incombenza di pensare storicamente. Per quanti di noi la storia ha perduto il suo «senso» con lo smarrire la direzione che si era creduto per secoli fosse la sua: dove trova-

re una bussola nuova? in un discorso sulle strutture? Per Hennequin il solo modo di evadere dalla storia è ancora quello di ancorarsi a una tipologia. Se col ricondurre il dramma umano a un gioco di attrazioni e di repulsioni giungessimo a dominare la complessità inesausta e inestricabile dei rapporti di ogni ordine che legano i fenomeni di ogni ordine di cui scienza e storia tentano con eroica umiltà di render conto, pur sapendosi condannate ad esserne perpetuamente sommerse?

Al di là dell'impazienza di concludere che segnava questo morituro, ritroviamo un'idea cara a un certo Ottocento declinante: la logica è una tautologia, quello che conta è il «partito preso» (Renan) iniziale. La decisione e quindi la spiegazione vengono così respinte il più indietro possibile, verso le origini. Di qui l'impressione, in una sociologia che parte dagli individui e ad essi ritorna, che i giochi siano fatti in partenza. Ai posteri (che mancheranno all'appello) l'arduo compito di decidere fino a che punto un determinismo di questo genere sia compatibile con le premesse e le pretese dell'umanismo liberale.

IN MARGINE A UN'EDIZIONE CRITICA
DELLA VERSIONE OITANICA
DEL «LIBRE DEL ORDE DE CAVALLERIA».

Contributo per un'analisi storico-letteraria dell'opera lulliana

La recente edizione critica della versione francese del *Libre del orde de cavalleria* di Ramon Llull, curata da Vincenzo Minervini¹, ripropone all'interesse dei filologi il problema dei trattati catalani di cavalleria.

Il testo del *Libre*, conservato in due manoscritti del secolo xv ed in uno settecentesco, fu edito a Barcellona, per la prima volta, da Mariano Aguiló nel 1879, e successivamente, ancora a Barcellona, nel 1901 da J. R. Luanco con traduzione castigliana a fronte, da M. Obrador y Bennassar, che lo fece seguire dalla traduzione francese del manoscritto Royal 14 E II del British Museum², e infine da Pere Bohigas³. Della traduzione oitanica di quell'operetta lulliana esistono invece dieci manoscritti, risalenti ai secoli xiv-xv-xvi, dei quali sei conservati alla Bibliothèque Nationale di Parigi, uno al St. John's College di Oxford, due al British Museum di Londra, uno all'Advocate Library di Edinburgo e uno alla Biblioteca Nazionale di Torino⁴. La parte più interessante ed originale dello studio del Minervini mi pare sia l'analisi della tradizione manoscritta da lui condotta con cura rigorosa. La *collatio* porta ad ipotizzare che la ramificazione deve essersi verificata tutta a partire direttamente dall'archetipo ed esclude ogni filiazione tra gli apografi in

1. Adriatica Editrice, Bari 1972. Sommario: a. Premessa. – b. Prefazione: 1. Il *Libre del orde de Cavalleria* fra biografia e normativa; 2. Traduzioni e edizioni del *Libre*; 3. Relazioni fra testo catalano e versione francese; 4. La tradizione manoscritta; 5. Rapporti fra i manoscritti. – c. *Livre de l'ordre de chevalerie*. – d. Apparato. – e. Indice dei nomi.
2. Palma de Mallorca 1906.

3. In Ramon Llull, *Obres essencials*, Barcelona 1957.

4. L'esistenza di quest'ultimo era ancora ignota quando M. Batllori scriveva la sua *Introducción al Libro de la Orden de Caballería* (in Ramon Llull, *Obras literarias*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1948, p. 101), essendo stata resa nota solo successivamente da Mario Ruffini: *Un ignoto ms. della traduzione francese del «Libre de l'Orde de Cavalleria» di Raimondo Lullo*, in *Estudios Lulianos*, 11, 1958.

nostro possesso. Le conclusioni del Minervini, per i cui dettagli rimando alla Prefazione del volume, scaturiscono da una attenta valutazione dei testimoni superstiti del *Livre* e documentano implicitamente la fortuna che il trattato ebbe in Francia fra il Tre e il Cinquecento. Fortuna confermata anche dalle tre stampe dell'opera (due di Parigi, nel 1504 e 1505, e una di Lione, nel 1510) e che, evidentemente, dovette esaurirsi intorno alla metà del Cinquecento, quando, in Francia e altrove, il pubblico prese coscienza dell'anacronismo degli ideali cavallereschi e della concezione scolastica del mondo da cui l'opera del filosofo maiorchino era nata. Così, quella magnifica raffigurazione del mondo medievale che fu il *Libre del orde de cavalleria*, presentata, secondo gli schemi usuali della letteratura dottrinale, sotto forma di consigli del buon eremita all'aspirante cavaliere, dovette poi aspettare fino alla metà del secolo scorso prima di tornare alla luce, come reperto filologico, e nell'ampio quadro degli interessi medievalistici ottocenteschi, con la ripresa degli studi lulliani, avviati dalla ristampa dell'edizione lionese nel 1859 e dalla prima edizione del testo catalano nel 1879.

L'opera, databile nel 1274-75⁵ e tra le prime dopo la conversione, oltre a rappresentare un pregevole documento linguistico in quanto testimonianza del grado di perfezione raggiunto dalla prosa catalana, nella seconda metà del Trecento, principalmente per merito di Ramon Llull, assume una duplice importanza nel quadro della civiltà medievale europea. Il Minervini precisa assai opportunamente, in apertura della Prefazione, come anche per il trattatista maiorchino la cavalleria costituisse, «insieme allo stato clericale, la più alta istituzione che Dio abbia dato all'uomo, affinché questi possa, attraverso una pienezza di vita calata nella realtà quotidiana, meritare le stesse ricompense che gli ecclesiastici ottengono con la meditazione e la preghiera». La cavalleria, che all'epoca di Ramon Llull «ha ormai ricevuto una sua regolamentazione non solo estrinseca, ma è stata anche precisata in tutti i suoi risvolti morali», si è andata via via trasformando in un «vero e proprio 'ordine' i cui membri sanno che la propria vita è indirizzata a fini ben precisi, rivolti tutti, nella loro intima sostanza, all'elevazione spirituale e, di conseguenza, a una più generale esaltazione del cristianesimo e dei suoi principi»⁶.

5. Cfr. M. Batllori, *op. cit.*, p. 97.

6. *Op. cit.*, pp. 11-12.

Il secondo aspetto, al quale l'introduzione del Minervini fa soltanto riferimenti impliciti e comunque troppo vaghi, concerne una considerazione di fondo circa i rapporti tra la cultura medievale ispanica e quella francese e provenzale. È comunemente e ragionevolmente ammessa la tesi secondo cui la letteratura catalana nasce come appendice di quella occitanica. Tale tesi è sufficientemente documentata per quanto riguarda la poesia, soprattutto lirica, che in Catalogna come nell'Italia settentrionale fu fortemente debitrice di quella provenzale non solo a livello ideologico e tematico quanto a livello stesso di forma linguistica⁷. Nulla fa pensare, invece, ad un rapporto analogamente unidirezionale per la prosa letteraria. Ciò si deve probabilmente al fatto che la prosa volgare non aveva modelli esterni parimenti illustri cui ispirarsi, ma nasceva ad opera, sostanzialmente, di un grosso pensatore quale Ramon Llull, il quale, indotto da pragmatiche esigenze di indottrinamento, assunse per i suoi scritti, a fianco del latino e dell'arabo, il volgare catalano⁸. Resta perciò di grande importanza osservare come l'ampia penetrazione di svariate opere di Llull oltre i Pirenei segnasse l'inizio di un nuovo rapporto di reciprocità culturale tra la Catalogna e l'area di lingua francese, e ciò indipendentemente

7. «La situazione linguistico-letteraria della penisola iberica, almeno nelle sue linee essenziali, non si propone con caratteri di singolarità o di eccezionalità: al contrario, trova corrispondenze e analogie nella situazione linguistico-letteraria della penisola italiana.

In entrambe le penisole possiamo infatti individuare una zona finitima (non solo geograficamente, ma linguisticamente e socialmente) all'area occitanica, la pianura padana, all'inizio soprattutto Lunigiana e Monferrato, e la Catalogna, nelle quali la cultura trobadorica penetra e si insedia stabilmente negli ultimi decenni del XII secolo assieme alla lingua provenzale: prima coltivata da trovatori occitanici che alle corti di Alfonso II e di Pietro il cattolico da un lato e a quelle dei Malaspina, dei Monferrato, dei Saluzzo, poi dei Savoia e degli Ezzelini dall'altro, vengono accolti con tutti gli onori, colmati di doni, ammirati e imitati; e poco dopo da trovatori rispettivamente catalani e italiani che poetano in provenzale, utilizzando sussidi grammaticali scritti per essi o per il loro pubblico (*Las Razos de trobar* e il *Donatz proenzal*): Guerau de Cabrera, Guillem de Berguedà, Guillem de Cabestany, Hugust de Mataplana, Raimon Vidal, Guillem de Cervera; Pier della Cavarana, Rambertino Buvaelli, Sordello, Lanfranco Cigala, Percivalle Doria, Bonifacio Calvo, Luchetto Gattilusio, Bartolomeo Zorzi» (Giuseppe Tavani, *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969, pp. 30-31).

8. «...in Catalogna, dove particolari condizioni storiche e linguistiche avevano consentito che la lezione trobadorica venisse assimilata senza mediazioni di sorta, il 'lemosi' si era imposto come lingua d'obbligo dell'espressione lirica: e tale vi rimase, vincolato al 'genere' e resistendo validamente per oltre due secoli alle pressioni della lingua locale, anche presso quegli scrittori, come Llull o Muntaner, che nelle loro opere in prosa usavano un catalano ormai letterariamente assunto a condizioni di grande dignità» (G. Tavani, *op. cit.*, p. 30).

dalle motivazioni storico-religiose che evidentemente favorirono la diffusione dell'impostazione agostiniana e francescana della sua dottrina nei paesi del nord piuttosto che in quelli peninsulari⁹. Molti dei suoi scritti circolarono per lungo tempo in versioni francesi¹⁰ ed ebbero un successo di portata europea. Il *Libre del orde de cavalleria*, oltre che in Francia, ebbe notevole fortuna anche nei paesi britannici¹¹, mentre in Castiglia il *Libro del caballero et del escudero* di Juan Manuel costituì praticamente l'unica eccezione, circoscritta e mascherata nella rifusione letteraria dell'Infante, della penetrazione delle opere lulliane. Qui dovremo aspettare la fine del secolo scorso per avere notizia, passata la paura dell'Inquisizione, dell'unica versione castigliana che si conosca, effettuata dal «gran lulista cisterciense padre Antonio Raimundo Pasqual a mediados del siglo XVIII», il cui originale «– con el texto catalán en columna encarada – se conserva manuscrito en la Biblioteca provincial de Palma de Mallorca»¹².

9. Il fulcro del pensiero lulliano tende alla formulazione di un sistema applicabile a tutti i settori della vita per meglio portare la fede cristiana agli infedeli e la vita evangelica ai popoli cristiani. Il suo scolasticismo popolare e non sempre, o non del tutto, razionale, si fonda sul convincimento dell'inopportunità di presentare i dogmi in modo evidente alla ragione e sulla necessità di renderli, invece, inconfutabili. Nella Castiglia del secolo XIV, la sua dottrina sopravvisse a fatica ai tempi difficili dell'Inquisizione e alla dura condanna del domenicano Nicola Eimeric. (Per una informazione completa sulla diacronia del lullismo, cfr. Tomas I Joaquim Carreras Artau, *Historia de la Filosofía Española. Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV*, Madrid 1939).

10. Un gruppo di queste versioni sono state oggetto di recenti edizioni critiche: *Livre des Bestes*, Roma 1964, a cura di Giuseppe Sansone, e Parigi 1964, a cura di Armand Linarès; *Livre du Gentil, Doctrine d'Enfant* e *Livre d'Evast et de Blanquerne*, Parigi, rispettivamente, 1966, 1969 e 1970, tutte curate da A. Linarès; *Livre de l'ordre de chevalerie*, cfr. nota 1. Il Minervini cita anche un saggio di edizione di Gret Schib su *La traduction française du «Libre de meravelles» de Ramon Lull* (Schaffhausen 1969).

11. «La difusión del *Libre de Cavalleria* en Escocia y en Inglaterra proviene de antiguas traducciones francesas y llega a su más alto punto a partir de mediados del siglo XV» (M. Batllori, *op. cit.*, p. 101). Gilbert of the Hayc aveva tradotto nel dialetto scozzese il volume di Lull col titolo di *The Buke of the Order of Knyghthede*, senza conoscere il nome dell'autore, verso il 1456; nel 1494 lo ritraduceva ancora in scozzese Adam Loutfut, mentre una decina d'anni prima l'umanista e stampatore William Caxton aveva pubblicato a Westminster la traduzione di un anonimo codice francese, col titolo di *The Book of the Ordre of Chivalry*, «como si se tratase de un libro escrito originariamente en Inglaterra, al que añadió un curioso epílogo suyo en exaltación y alabanza de la Caballería, tan enaltecida en el tratadito luliano» (M. Batllori, *op. cit.*, p. 102).

12. Cfr. M. Batllori, *op. cit.*, p. 103, dove informa anche che «entre los papeles de Jovellanos hállase en Gijón una copia de todo ese manuscrito, la cual sirvió de base a José Ramón Luanco para su edición: *Libro de la Orden de Caballería del B. Raimundo Lulio, traducido en lengua castellana. Publicalo la Real Academia de Buenas Letras* (Barcelona 1901)».

Veniamo ora ad alcune osservazioni concernenti l'originalità stilistica, o meno, con cui Lull introduce la materia cavalleresca nel breve trattato. Il Minervini, soffermandosi su questa parte, sembra voler guardare i fogli contro luce per poter approfondire la sua analisi, e la sua dichiarata propensione è per una interpretazione biografica del *Libre*. Egli crede, cioè, di potervi riconoscere «il coesistere del duplice aspetto dell'esistenza lulliana: quello cavalleresco e cortese dei primi anni e quello posteriore, tutto teso alla glorificazione di Dio e della Chiesa con la parola, gli scritti e l'azione. I due momenti sono nettamente distinti – egli afferma – dalla fatidica data del 1261, un anno cruciale nella vita di Ramon, il quale, dopo un'esistenza dedita ad assorbire e godere tutti gli aspetti mondani della società contemporanea, si rivolge, con taglio netto, all'amore esclusivo verso Dio... Il *Libre* si colloca così a metà di un itinerario abbastanza semplice, segnato com'è dalla data della repentina conversione: gli ardori e le passioni del mondo giovanile ancora fanno sentire la loro eco, ma ormai sono rigidamente temperati e spogli di tutte le attrattive terrene: si sono ridotti, nella nuova fase del pensiero lulliano, a mera documentazione di una condizione vissuta e, ora, non tanto rinnegata nella sua essenza, quanto rinnovata da una altrettanto ardente spiritualità che la rivolge a un esclusivo fine trascendente». Egli osserva quindi che i due protagonisti, il cavaliere eremita e il giovane scudiero, «più ancora che pretesto per conferire una cornice narrativa e un tono novellistico al racconto, evitando che esso si presenti come mero trattato teorico e normativo, ci sembra che stiano a significare la ideale concorrenza, in un uguale tempo, di due spiritualità ben distinte e manifestatesi – l'una dopo l'altra – nella stessa persona»¹³.

Ma, pur così sfumate, le conclusioni del Minervini possono considerarsi assai parzialmente definite e convincenti. Dovendo giudicare sulla base dei dati biografici, che nel caso di Ramon Lull sono sufficienti a darci un'idea abbastanza chiara della sua vicenda umana – idea che del resto mostra di avere anche il Minervini –, ci sembra quanto meno vago affermare che lo scrittore catalano avesse in qualche modo riflesso se stesso nel prologo del *Libre del orde de cavalleria* senza lasciarvi un tangibile segno di rimpianto per quella parte della propria vita che egli aveva, quasi ripetendo l'ostensivo atto francescano, così nettamente ripudiata. Ancora il Mi-

13. *Op. cit.*, pp. 12-14.

nervini riporta in nota un paio di testimonianze particolarmente illuminanti su questo primo periodo, quello dissipato, della vita di Ramon. La prima (invero trascritta in modo incompleto: vi manca da *...in vanis a aliis...*) è tratta dalla *Vita Coetanea* e vi si narra che «Raymundus senescallus mense regis Maioricarum, dum iuvenis adhuc in vanis cantillenis seu carminibus componendis et aliis lasciviis seculi deditus esset nimis, sedebat nocte quadam iuxta lectum suum paratus ad dictandum et scribendum in suo vulgari unam cantilenam de quadam domina, quam tunc amore fatuo diligebat»¹⁴; la seconda, ricavata dal *Libre de Contemplació*, è un atto di contrizione per le scelleratezze commesse prima del ravvedimento: «Eternal Senyor, perdurable, en tots temps gloriós: enaixí con gran secada e gran fed és pestilència dels fruits de la terra, enaixí, Sènyer, la bellea de les fembres és estada pestilència e tribulació de mos ulls; car per la bellea de les fembres són estat oblidós de la vostra gran bonea e de la bellea de vostres obres»; e ancora: «Perdurable Senyor en tots temp! Lo vostre servidor, Sènyer, és molto paorós dels falliments que ha fets en moltes de maneres; car jo he tolta a molta dona e a molta fembra e a molt hom sa bona fama, accusant e enculpant e afamant e dient coses qui veres non eren, la qual infàmia jo no pusc alterar ne mudar en bona fama»¹⁵.

Ciò premesso, vediamo ora quale valore può concretamente assumere, ai livelli di forma e di significato, il *pròleg* del *Libre del orde de cavalleria*. Considerato che l'incontro dei due supposti momenti della personalità di Lull – individuati dal Minervini nelle rispettive figure dell'eremita e dell'aspirante cavaliere – si verifica in apertura del *Libre* (corrispondente al prologo nel testo catalano e al primo capitolo in quello francese), svolgiamo una attenta analisi di questa parte e, tralasciando qualsiasi raffronto o richiamo ad altri analoghi schemi di cornice della trattatistica e della narrativa medievale, cerchiamo di scorgere quali elementi sono concretamente rapportabili alla biografia di Lull.

Il breve prologo racconta che «En una terra s'asdevench que un savi cavaller qui longament hac mantengut l'orde de cavalleria

14. In R. Lull, *Obras Literarias*, cit., p. 46, paragrafo 2.

15. *Libre de Contemplació*, 104, 16 e 211, 28 (cito da Minervini, nota 4 a p. 13, che a sua volta rimanda a M. de Riquer – *Historia de la literatura catalana*, vol. I, Barcelona 1964, p. 208 – non avendo sotto mano, per questo testo, che la versione castigliana contenuta nel volume delle *Obras Literarias*, cit.).

en la noblesa e força de son alt coratge, e saviesa e ventura l'hagren mantengut en la honor de cavalleria en guerres e en torneigs, en assauts e en batalles, elegí vida ermitana con viu que sos dies eren breus e natura li defallia per vellesa a usar d'armes»¹⁶. Lasciate le sue sostanze ai figli e fissato il proprio eremo in una verde radura («en un bell prat»), presso un grande albero carico di frutti, dove una fresca e chiara fontana «de la qual era abundós lo prat» invigoriva la verzura, fuggì dal mondo acciocché la debolezza del corpo, conseguente alla vecchiezza, non lo disonorasse «en aquelles coses on saviesa e ventura long de temps lo avien tengut honrat». In questo luogo «lo cavaller» era quotidianamente solito «adorar e contemplar e pregar Déu», e qui «cogitá en la mort» ricordando la «sentencia perdurable de Nostre Sènyer». All'incantevole eremo capitò un giorno, addormentato sul proprio palafreno che, senza guida, aveva deviato dal cammino inoltrandosi nel bosco, un distinto scudiero diretto alla corte di un re per esservi armato cavaliere in occasione della convocazione delle Cortes. Al giovane scudiero l'eremita appare molto vecchio, con una lunga barba, «romputs vestiments», gli occhi rimpiccioliti dagli stenti e dalla penitenza, lo sguardo del santo. Dell'incontro il vecchio cavaliere rimane attonito, perché «havia longament estat en son ermitatge, en lo qual no havia nul hom vist depuis que hac deseparat lo món és leixà de portar armes». Ma poi, ricordando con nostalgia il cavaliere che egli stesso era stato e l'onore che dal titolo gli era derivato, l'eremita ribadisce ancora la propria vecchiezza e la percezione della prossimità della morte («jo son prés de la mort e mos dies no són molts») e consegna all'aspirante cavaliere un libro, «fatto per ristabilire la devozione, la lealtà e il comportamento che il cavaliere deve avere nell'Ordine», pregandolo di portarlo alla corte alla quale è diretto e di presentarlo al re. Con la benedizione e la partenza dello scudiero e la susseguente rapida presentazione di «aquest libre al molt noble rey e a tota la gran cort» si conclude il prologo e scompaiono definitivamente i protagonisti che vi hanno preso parte.

Innanzitutto dobbiamo rilevare che i personaggi sbazzati nel *Pròleg* sono tre: l'eremita, il cavaliere del suo ricordo e lo scudiero. L'eremita è vecchio, prossimo alla morte; si è ritirato dal mondo perché non più in grado di viverne i tumulti. Ramon Llull, che

16. Cito dall'ed. di Bohigas, in *Obres essencials*, cit.

quando scrive questa pagina ha circa quarant'anni ed è notoriamente animato da un fervido spirito di crociata¹⁷, insiste troppo sulla vecchiezza del suo personaggio perché si possa supporre che egli pensasse, fisicamente e moralmente, a se stesso. Le altre due presenze sono soltanto accennate, introdotte nell'apparato narrativo con termini che non ne precisano i lineamenti e l'ambientazione fisica ma che, più o meno esplicitamente, ne esaltano le qualità morali. Se in una delle due figure, quella dello scudiero o quella del cavaliere, fosse presente una qualche allusione autobiografica, dovremmo scorgervi un segno di biasimo o di commiserazione per le scelleratezze giovanili cui si è già accennato¹⁸. D'altra parte, l'ipotesi di una identificazione del cavaliere e dello scudiero non potrebbe essere sorretta da alcuna connessione sillogistica: da un lato abbiamo un cavaliere all'apice della carriera, dall'altro un giovane scudiero. E tuttavia, entrambi, per le funzioni positive e il grado di rappresentatività di cui sono caricati non solo nel prologo ma soprattutto nella *didaskalia* del trattato, si configurano come gli ideali contrappunti umani della figura mistica dell'eremita. Il quale, nel momento in cui guarda e parla col giovane scudiero, pensa al cavaliere che fu egli stesso e al quale il nuovo ruolo di vecchio saggio serve a conferire una plausibile statura morale, non riscontrata nella realtà presente: l'eroe cristiano, così presentato dall'apologeta maiorchino, è a mezza strada tra l'entusiasmo dell'aspirante cavaliere e la meditazione dogmatica – ma anche l'etico disinteresse – di chi, vecchio, non è più in grado di operare nel mondo. Da tutto ciò possiamo soltanto dedurre che Llull, scrivendo questo prologo, abbia inteso conferire al trattato una cornice squisitamente allegorica all'interno della quale i personaggi descritti rappresentano i tre momenti della parabola ascendente verso la perfezione dell'anima: *preparazione*→*azione*→*contemplazione*.

Si tratta quindi di un *pròleg* favolistico, un frammento lettera-

17. Sull'intensissima attività letteraria e il dinamismo vitale di Llull in questo periodo, cfr. *l'Introducción Biográfica* di Salvador Galmés nel volume delle *Obras Literarias* citato, pp. 8-14, e Joan Ruiz I Calonja, *Historia de la literatura catalana*, Barcelona, ed. Teide, 1954. A quest'epoca risale, del resto, l'inizio della lunga peregrinazione di Llull in varie parti del mondo con la visita a Jaume de Mallorca a Montpellier (tra il 1274 e il 1275) per presentargli le sue opere e specialmente il *Libre de Contemplació*.

18. È quel che avviene in altre opere di sicuro aggancio autobiografico. Si pensi, per esempio, al *Libre de Contemplació*, di cui abbiamo già riportato due passi, e al *Desconhort*: «Can fuy gran e sentí del món sa vanitat,/comensé a far mal e entré en peccat,/ ublidant Déus gloriós, siguent carnalitat;/mas plac a Jhesú Crist, per sa gran pietat,/ que.s presentà a mi...» (strofa II).

rio dove gli elementi architettonici, in funzione puramente narrativa, proiettano l'azione fuori del tempo e fuori dello spazio per collocarla in un luogo ideale, secondo un'immagine non proprio nata dall'inventiva poetica di Llull ma da lui largamente impiegata. In realtà, sia l'*exemplum* strutturato su un racconto o su un dialogo che ha per protagonista la figura di un eremita, sia il tema della fontana associata agli alberi e al prato sono variamente ricorrenti nella poesia medievale francese e ispanica. Di quest'ultima immagine, un bell'esempio castigliano, antecedente e riccamente incastonato di poetici motivi floreali, è quello della *Razón de Amor*, dove sullo sfondo dell'«olivar» e del «mançanar» la scena presenta una «fuente perenal» che «tan grant virtut en si avía,/que de la frydor que d'i yxía,/cient pasadas aderedor/non sintryades la calor»; non meno ricchi di poteri magici e di stimoli erotici, i fiori del prato: «...ell olor que d'i yxía/a omne muerto ressuçitarya»; «En mi mano prys una flor/.../e quis cantar de fin amor». La variazione che rileviamo in Llull è lo scadimento dell'egemonia degli aspetti formali, quasi completa nella poesia citata, a favore della funzione religiosa – natura viva come luogo di raccoglimento e di preghiera – cui la metafora viene indirizzata: nel *Libre d'Evast e Blanquerna*, Aloma va a inginocchiarsi e a pregare sul prato del giardino, all'ombra di un frondoso albero presso cui scorre una deliziosa fontana, per chiedere a Dio la grazia di un figlio; pure all'ombra di un albero bellissimo, carico di fiori e di frutti, sulla fresca erba e presso un'incantevole e chiara fonte, è collocata la poltrona d'oro, d'argento e d'avorio incastonata di ricche pietre preziose, su cui siede il mitico vecchio saggio, maestro di filosofia e di teologia¹⁹. Ma un precedente spiritualmente più vicino al mistico giardino lulliano, pur nelle variazioni tonali e nella maggiore complessità dei valori simbolici e, diciamo, esistenziali, è il «...prado/verde e bien sençido, de flores bien poblado,/logar cobdiçiaduero pora omne cansado/» su cui si costruisce tutta l'allegoria della *Introducción ai Milagros de Nuestra Señora* di Gonzalo de Berceo.

Di identica impostazione metaforica e atemporale sono, del resto, altri *pròlegs* dello scrittore maiorchino. Si pensi, per esempio, a quello del *Libre de meravelles*, la cui battuta iniziale («En tristicia e en languiment stava un home en stranya terra») sollecita Salvador Galmés a domandarsi, per prima cosa, «Quan?» e «On?».

19. *Libre d'Evast e Blanquerna*, rispettivamente, I, 13 e XLIV, 1.

E sebbene questi rilevi immediatamente che «a cap indret de l'obra no trobem resposta per aquestes preguntes», non sembra rendersi conto dell'inutilità di questi elementi ai fini della datazione e della localizzazione dell'opera²⁰.

Ciò che invece all'autore sta a cuore, e che di conseguenza precisa in termini assai più espliciti, è la ragione e la destinazione moraleggiante delle sue opere. In apertura del primo capitolo del *Libre del orde de cavalleria* egli scrive che quando «nel mondo venne meno la carità, la lealtà, la giustizia e la verità... si rese necessario ripristinare l'onore della giustizia ricorrendo alla forza; ecco perché, di ogni mille uomini, ne fu scelto uno, il più buono, il più saggio, il più leale, il più forte, il più giusto...». Nel prologo del *Libre de meravelles*, l'«home» che «en tristicia e en languiment stava (...) en stranya terra (...) fortemente se meravellava de les gents de aquest món, com tan poch conexien e amaven Déu, qui aquest món ha creat e donat als hòmens en gran noblea e bonea, per tal que per ells fos molt amat e conegut. Aquest home plorava e planya com Déus en est món ha tan poch amadors e servidors e lohadors. E per ço que sia conegut, amat e servit, fa aquest *Libre...*»²¹. Nel *Pròleg del Libre d'amic e amat*, Llull segnala che Blanquerna, «con havia finida sa oració, escrivia ço en que havia contemplat Déu. E açò faïa tots jorns; e mudava en sa oració novelles raons, per tal que de diverses maneres e de moltes componés lo *Libre de amic e amat*, e que aquelles maneres fossen breus, e que en breu temps la ànima ne pogués moltes decórrer»²². Motivazioni del tutto analoghe troviamo in apertura del *Llibre d'Ave Maria*, nella dedica e nel prologo del *Libre d'Evast e Blanquerna*, nel prologo del *Libre de contemplació*, nel prologo del *Libre del home* (parte VIII del *Libre de meravelles*) e nel tono desolato, drammaticamente autobiografico, della prima strofa del *Desconhort*²³.

20. Cfr. R. Llull, *Libre de meravelles*, a cura di S. Galmés, Barcelona, ed. Barcino, 1931. Volum. I, p. 8 ss.

21. Ivi, p. 25.

22. Cfr. Ramon Llull, *Libre d'amic e amat. Libre d'Ave Maria* (Text per Marçal Olivari. Introducció i notas per Mn. Salvador Galmés), Barcelona, ed. Barcino, 1927.

23. «Déus: ab vostra vertut comens est Desconort,/lo qual fas en xantan, per so que me'n conort,/e c.ab el rechte lo falliment e.l tort/que hom fa en vers vós, qui.ns jutjats en la mort;/e on mays mi conort, e meyns ay lo cor fort,/car d'ira e dolor fa mon coratge port;/per què.l conort retorna en molt greu desconort./E per aysò estayg en trebay e.n deport,/e no ay nuyl amic qui negu gaug m'aport,/mas tan solament vós; per

Chiarita la funzione di puro sostegno, letterario e pragmatico, del *Pròleg del Libre del orde de cavalleria*, resta da individuare la motivazione storica del breve trattato, dall'analisi del cui contenuto, tutto teorico, si rileva da un lato la mancanza di una qualsiasi localizzazione ambientale e biografica e, dall'altro, una costante preoccupazione morale e sociale. Nel formulare il suo codice cavalleresco, l'autore mette l'accento tanto (e forse più) sugli aspetti negativi e sulla necessità di porre un serio freno alla situazione di disordine tra i responsabili del potere – il pericolo delle deviazioni e degli sbandamenti cui troppo spesso vanno incontro i neo-cavallieri, con conseguenze sulla società laica e sulla chiesa –, quanto sulla nobile funzione storica che l'istituto della Cavalleria è chiamato a svolgere nella società feudale della seconda metà del secolo XIII. In questo senso, il *Libre del orde de cavalleria* presenta una forte carica di realismo, ed è a questo punto che si può e si deve parlare dell'esperienza personale di Lull riflessa nel trattato. Perché quest'esperienza, acquisita in qualità di «senescal e majordom del superil.lustre senyor rey de Mallorques»²⁴, vi si traduce in una riflessione critica che, passando assai al di sopra della minuta e insignificante vicenda autobiografica, pone in primo piano l'urgenza di rinnovamento di un costume che pullula di corruzione e di manifestazioni decadenti. Egli, insomma, fa tesoro dell'esperienza personale di dignitario di corte non solo per redigere il codice delle qualità, dei doveri e degli onori dei membri degli ordini di cavalleria, ma anche (e soprattutto) per segnalare, con un ampio codice di segno negativo, una serie di problemi che investono l'ordine sociale e politico in un momento in cui la crisi delle istituzioni feudali è irreversibilmente avviata a una lunga agonia.

La Cavalleria, nata dalle stesse viscere della società medievale, col trionfo del feudalesimo, nel secolo XI, aveva interpretato e impersonato fino in fondo l'ideale religioso che esaltò la Cristianità, assumendosi, oltre alla fedeltà ai signori, la difesa della Chiesa e la guerra contro gli infedeli. Arricchitasi, così, di quei caratteri morali che per un paio di secoli le furono propri, essa aveva acquisito la categoria di classe sociale e si era conquistata privilegi e onori di casta. Una classe che era rimasta, quindi, assai vicina ai detentori del potere, di cui fu garante e sostegno armato, e alla quale, a sua

qu'eu lo fax en port/en caent e.n levant, e son say en tal sort,/que res no veyg ni aug d'on me vengua confort». (In *Obras Literarias*, cit., p. 1094).

24. Cfr. *Vida Coetanea*, paragrafo 2 (in *Obras Literarias*, cit., p. 47).

volta, la Chiesa aveva conferito un assetto istituzionale e un valore etico di stimolo che influirono profondamente sul concetto che di essa si formò il mondo medievale. Da essa aveva tratto origine e ad essa si era ispirata una tradizione culturale che, come un circolo ruotante su se stesso, aveva trovato un ideale punto di congiunzione e di identificazione tra letteratura e società quando allo spettacolo delle rapsodie idealizzatrici e glorificatrici del cavaliere in lotta contro gli infedeli avevano fatto riscontro quelle mitizzazioni popolari dell'eroe crociato che avevano offerto, a loro volta, spunti e materia per nuovi canti.

Ma poi, la conclusione delle leggendarie guerre per la liberazione del sepolcro di Cristo e per la riconquista dei territori iberici in mano degli islamici, tra la fine del secolo XII e la metà del XIII, aveva privato la Cristianità del solido ma unico elemento di coesione e di intesa; gli intrighi, le lotte e le guerre fratricide, sintomi e prodromi della generale trasformazione dell'assetto e delle istituzioni dell'Europa, avevano avuto nella borghesia nascente il fattore di catalisi sociale. Lull visse, così, come in un quadro desolato e desolante, il decadimento e lo svuotamento dei contenuti etici degli ideali della Cavalleria, la quale, rimasta in piedi nel suo assetto istituzionale e conservando tutti i privilegi acquisiti nel passato, ora alternava ai ricordi epici la giornata del gendarme e lo squallore tracotante dell'arrivismo²⁵.

Il *Libre del orde de cavalleria* ha la sua genesi in questo contesto storico e testimonia l'aspirazione e il tentativo del filosofo maiorchino per moralizzare i costumi della Cavalleria della seconda metà del duecento. Ma gli spasimi dello slancio etico e neo-crociato di Lull contro uno sfondo in cui guazzavano ingordigia, lassismo e smanceria – i principali vizi che il suo trattato bandiva – diventano ambizioni velleitarie e utopistiche non appena si confrontano con la realtà delle cose. Questo il punto di congiunzione e, nel contempo, di disgiunzione storica contro cui si frange, al tatto, l'anacronismo del trattato, che non rinnova né sostituisce i decaduti ideali – ciò che gli avrebbe dato una assai maggiore ragione storica –, ma che solo li cataloga per vanamente ribadirli e per altrettanto vanamente segnalare e condannare le cause estrinseche del loro scadimento.

Assai diversa, come è noto e come almeno per la diffusione ol-

25. Cfr. Giuseppe Tavani, *Il dibattito sul chierico e il cavaliere nella tradizione medio-latina e volgare*, in «Romanistisches Jahrbuch», xv, Hamburg 1964, pp. 51-84 [77].

trepirenaica si è detto, è l'importanza del *Libre* nella storia letteraria, soprattutto catalana e castigliana, dove si colloca come antesignano, a quanto si sa, della fioritura del filone trattatistico e narrativo di ispirazione cavalleresca: un filone che ebbe una grandissima fortuna e che giunse a collegare, almeno attraverso il *Tirant lo Blanch*, uno dei più ardenti mistici catalani del medio evo con Miguel de Cervantes²⁶. Difficilmente, però, sarà possibile rinvenire negli esemplari di questo filone il turbamento e la disposizione morale che sono alla base del trattato di Llull. In realtà, la letteratura cavalleresca dei secoli XIV e XV, allontanandosi vieppiù nel tempo dalla più esaltante età della Cavalleria – l'epopea cantata dalla poesia epica –, si alimentò di motivi leggendari in funzione più o meno strumentale vuoi per codificare, con una moderna simbologia delle armi e del costume e con la nascente etichetta cortese, i canoni di una nuova moda, vuoi per strutturare gli elementi fantastici di una letteratura d'evasione che con l'opera e con lo spirito di Llull non aveva più niente da spartire.

26. Il capovolgimento delle teorie concernenti il rapporto tra il *Libre* di Llull e il *Tirant lo Blanch* di Joanot Martorell e Martí Joan de Gualba, e cioè la tesi dell'influsso indiretto su quest'ultimo attraverso il plagio che dell'opera lulliana fece nel secolo XV il traduttore catalano del poema epico francese del duecento *Gui de Warewic* (a sua volta di ascendenza inglese) fu dimostrata, per la prima volta, da Pere Bohigas nel 1947 (cfr. la Noticia Preliminar a *Tractats de Cavalleria*, «Els Nostres Clàssics», Barcelona 1947).

NEC DULCES OCCURRENT OSCULA NATI/
PRAERIPERE... (Lucret. III,895 s.)

«*Iam iam non domus accipiet te laeta neque uxor
optima, nec dulces occurrent oscula nati
praeripere et tacita pectus dulcedine tangent.
Non poteris factis florentibus esse tuisque
praesidium. Misero misere 'aiunt' omnia ademit
una dies infesta tibi tot praemia vitae*» (III,894 ss.)

Sono versi, questi, tra i più noti del poema lucreziano, e di interpretazione tuttora discussa. Alcuni critici, infatti, principalmente il Merill², l'Ernout³, e recentemente il Kenney⁴ – il Bailey nota che 'the mourners' speeches are rhetorical and reminiscent of funeral orations and sepulchral inscriptions'⁵, ma non dice nulla di più – credono di avvertire in essi un tono ironico o addirittura parodistico, desumibile, a loro avviso, dal fatto che, attraverso la ripresa di una specifica terminologia attestataci da numerose iscrizioni funerarie, Lucrezio imiterebbe il tono enfaticamente declamatorio delle lamentazioni funebri. Ci pare sia di un qualche interesse riprendere brevemente in esame il problema.

Che la terminologia lucreziana, infatti, possa essersi ispirata a quella epigrafica, come, proprio sulla scorta delle indicazioni dell'Ernout⁶, potremmo essere indotti a credere, non basta evidentemente a dimostrare che parodistico sia l'intento di Lucrezio, o, più precisamente, che parodistico sia il tono del passo. Ché è ov-

1. Seguo il testo e l'interpunzione del Martin (T. Lucreti Cari, *De rerum natura libri sex*, Leipzig 1934¹=1963⁵).

2. T. Lucreti Cari, *De rerum natura*, edited by W. A. Merrill, New York-Cincinnati-Chicago 1907.

3. Lucrèce, *De rerum natura*, Commentaire par A. Ernout et L. Robin, Paris 1926¹=1962².

4. Lucretius, *De rerum natura* Book III, edited by E. J. Kenney, Cambridge 1971.

5. T. Lucreti Cari, *De rerum natura libri sex*, edited with prolegomena, critical apparatus, translation and commentary by Bailey, Oxford 1947=1966.

6. Corrette e completate da R. Verdière, *Lucret.* 3,898-899, in 'Latomus' xxxi 1972 p. 204 s.

vio che quel che importa è riconoscere come determinati mezzi siano stati utilizzati dal poeta, e, attraverso l'esame del contesto e il riconoscimento della particolare situazione poetica, individuarne il tono: ad esempio, i versi virgiliani che sono una diretta mutazione di quelli di Lucrezio – .../ *casta pudicitiam servat domus...*⁷ – ci riportano ugualmente all'impiego di termini tradizionali, altrettanto attestati dalla letteratura epigrafica⁸, eppure nessuno penserebbe di riconoscervi ironia o parodistica accentuazione, inseriti come sono nel quadro del confronto tra la vita affannosa della città e la sana serenità campestre, e nell'elogio di quella vita rurale che conserva, agli occhi di Virgilio, le ultime tracce della mitica età dell'oro.

Si tratterà dunque, anche nel nostro caso, di rileggere il testo lucreziano.

La drammatizzazione del compianto dei parenti si presenta in effetti sottolineata da un notevole cumulo di mezzi stilistici: l'anadiplosi di *iam* iniziale⁹, l'anafora della negazione (*non..neque..nec*), l'allitterazione e la paronomasia *misero misere*, l'antitesi *omnia..una*, l'enjambement che collega quasi tutti i versi. E tuttavia non mi sembra che il riconoscimento di una tensione stilistica e di un'evidente patetizzazione basti da solo a farci parlare di tono intenzionalmente derisorio. Potremmo osservare che i motivi su cui è tramato il compianto non sono falsi piaceri o pericolosi errori, che possano di per sé essere negati o combattuti o derisi; appartengono invece alla sfera della più comune e direi normale e universale esperienza umana: *domus..uxor..nati*. Sono termini, questi, che emblematicamente comprendono un mondo di affetti la cui sem-

7. *Georg.* II 523 s.

8. V. le numerose testimonianze letterarie ed epigrafiche, soprattutto relative a *casta, servare domus*, in T. E. V. Pierce, *The role of the wife as custos in Ancient Rome*, in 'Eranos' LXXII 1974 p. 16 ss., che però stranamente non cita questo passo virgiliano.

9. *Iam iam non...*: è la lezione generalmente adottata sulla base del cod. laurent. 31, e variamente interpretata dai commentatori. Per il Bailey (*op. cit. ad loc.*), 'As Ernout says, the repetition emphasizes the imminent character of the event'; giustamente il Kenney, che traduce 'newer again', rileva che 'the alternative explanation that the phrase connotes «the imminence of the event» seems hardly tenable in view of the dramatic situation. The man is dead (898 *ademit*), not dying' (*op. cit. ad loc.*). Non direi però, con il Kenney, che il senso da lui proposto sia 'unusual': il *Thes.l.L.* fornisce parecchi esempi, da tutto l'arco della latinità, in cui *iam non* riferito al futuro equivale a '*non amplius*', '*non ulterius*'. A me sembra chiara l'analogia con l'οὐκέτι, οὐκέτι δὴ con cui si aprono tanti epigrammi sepolcrali dell'*Anth. Graeca*, e che risale ancora alle lamentazioni tragiche (v. ad es. Eur., *Ec.* 202).

plice presentazione non si presta all'ironia¹⁰. Oggetto d'ironia sarebbero, eventualmente, l'angoscia e il timore (*angore..metuque*) dei superstiti, se non venissero contenuti e corretti¹¹ dalla ragione, capace di dimostrare che dei beni perduti al morto non resta rimpianto alcuno, e che il compianto stesso, perciò, perde ogni motivazione¹². Del resto, il termine stesso – *addunt* – con cui Lucrezio introduce questa considerazione razionale (*nec tibi earum/iam desiderium rerum super insidet una*) non si presenta come il più adatto a cancellare il valore dei *praemia vitae* in quanto tali, ma sembra proprio diretto a mostrare come ogni sentimento, per quanto sincero e legittimo, debba essere vagliato alla luce della ragione e misurato in rapporto ad essa. Anzi, proprio dalla realtà e dalla universalità di quei beni – in vita – prende spicco il richiamo alla ragione, quasi Lucrezio dicesse: 'Per quanto bello e importante – e questo potrebbe essere appunto il motivo della patetizzazione cui sopra accennavo – quel che il defunto ha perso, ricordiamoci che la sua mancanza non può comunque toccarlo'. E non è l'ironia, certo, arma sufficiente a sgominare la paura dell'uomo: solo la ragione lo può illuminare e liberare. D'altra parte, nemmeno dalla pratica e dallo spirito dell'epicureismo Lucrezio poteva essere sollecitato a rappresentare sotto una luce ironica il compianto dei parenti o lo stesso distacco dalla vita. Non il compianto dei parenti, ché il brano plutarco¹³, citato dal Bailey¹⁴, mostra come gli Epicurei

10. Lo stesso Kenney (*op. cit. ad 894-9*) riconosce che 'the expression is for the most part not overtly sarcastic'.

11. Notiamo che Lucrezio presenta l'ipotesi come 'possibile': *Quod si bene videant animo dictisque sequantur/dissolvant animi magno se angore metuque* (902 s.).

12. Ché di compianto comunque si tratta, e non si mette nella giusta prospettiva per intendere il passo chi vede in questi versi soprattutto la tristezza di un addio alla vita. Così G. Della Valle: 'Il vecchio si rattrista, pensando che egli dovrà abbandonare tutto ciò che gli era più caro: «Fra breve non più ti accoglierà lietamente entrando in casa tua l'ottima sposa...»' (*Il sentimento della famiglia in Lucrezio*, in 'Rivista Pedagogica' xxv 1932 p. 332); così L. Perrelli: 'Il poeta vuol consolare, ma sente e comprende il dolore dell'ultimo addio alle cose care, ché nessun sillogismo filosofico può sopprimere nell'uomo l'istintivo attaccamento alla gioia e alla vita' (*Il piano originario del poema lucreziano alla luce del suo svolgimento ideale*, in 'Riv.Fil.Class.' N.S. xxv 1947 p. 37. Il P., però, corregge implicitamente poi la sua posizione in *Lucrezio poeta dell'angoscia*, Firenze 1969 p. 116). Si potrebbe al più dire che, nel compiangere il morto, il superstite proietta nel proprio futuro l'attuale esperienza e piange insomma anche se stesso, destinato alla privazione degli stessi beni.

13. *Contr. Ep. Beat.* 20.

14. *Op. cit. ad loc.* Dal confronto con questo passo, il Bailey deduce una maggiore intransigenza della posizione lucreziana rispetto a quella epicurea.

non condannassero lacrime e lamenti:

τοῖς ἀναιροῦσι λύπας καὶ δάκρυα καὶ στεναγμούς ἐπὶ ταῖς τῶν φίλων τελευταῖς μάχονται καὶ λέγουσι τὴν εἰς τὸ ἀπαθὲς καθεστῶσαν ἀλυπίαν ἀφ' ἑτέρου κακοῦ μείζονος ὑπάρχειν, ὡμότητος ἢ δοξοκοπίας ἀκράτου καὶ λύσσης, διὸ πάσχειν τι βέλτιον εἶναι καὶ λυπεῖσθαι.

Non il distacco dagli affetti, presentato da Filodemo¹⁵ come motivo di dolore assolutamente naturale (φυσικώτατον):

τὸ καταλείπειν γονεῖς ἢ παῖδας ἢ γαμετὴν ἢ τινὰς ἄλλους τῶν ἐπιτηδείων, ἐν συμφοραῖς ἐσομένους διὰ τὴν καταστροφὴν ἡμῶν ἢ καὶ τῶν ἀναγκαίων ἐλλείψοντας, ἔχει μὲν ἀμέλει φυσικώτατον δηγμὸν καὶ δακρύων προέσεις ἐγείρει τῷ νοῦν ἔχοντι μόνον ἢ μάλιστα.

Né, in proposito, vanno dimenticate la trepida preoccupazione di Epicuro stesso in punto di morte per i figli di Metrodoro¹⁶, e le disposizioni date a loro riguardo nel testamento¹⁷.

Ma è soprattutto sul piano poetico, come prima dicevo, che si chiarisce, in modo a mio avviso indubbio, il tono del passo. E mi pare che l'analisi di due versi, in particolare, possa soccorrerci a questo riguardo: *nec dulces occurrent oscula nati/praeeripere et tacita pectus dulcedine tangent*, in cui la vita familiare si presenta in un'immagine di intensa originalità, perfetta per vivacità e sobria nitidezza insieme.

Dulces nati è *iunctura* destinata a diventiar comune¹⁸ ed attestata qui per la prima volta negli autori latini¹⁹, e sarebbe piuttosto strano che i poeti successivi ne avessero trascurato – se tale – il timbro ironico impressovi all'origine²⁰, ben sapendo che la tecnica dell'*aemulatio* induceva il lettore ad un'istintiva operazione di

15. *Da morte*, col. 25, citato da R. Heinze, *Comm. al libro III*, Leipzig 1897 (= Leipzig-Berlin 1926), e ripreso dal Bailey, *op. cit.*

16. fr. 177 *Us*.

17. Diog. Laert., 10,19 s.

18. Cfr. *Tbes. l.L.* s.v. *dulcis*, col. 2194.

19. Solo preceduti da due testimonianze epigrafiche: *Carm. epigr.* 682,1 (a. 403) e 1363,5 (a. 503).

20. Strano, ma in verità non impossibile. È chiaro, però, che, quando un cambiamento di tono debba riconoscersi, è senz'altro più frequente l'allusione ironica (basti pensare al notissimo *Sabinus ille quem videtis hospitem*, *Catal.* x) che l'operazione inversa (per cui v., ad es., la riutilizzazione virgiliana – *Aen.* VI,46 – in chiave drammatica dello scherzoso *Invita, o regina, tuo de vertice cessi*, nella traduzione di Catullo della Chioma di Berenice, già segnalata da W. F. J. Knight, *Roman Virgil*, trad. it. Milano 1949, p. 138, ed ora riproposta e discussa da G. B. Conte, *Storia e sistema nella memoria dei poeti*, in *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1974, pp. 66 ss.).

confronto, ricollocando l'espressione nel suo testo originario e valutando su di essa la novità raggiunta dall'*aemulus*. Non solo: anche a restare nell'ambito dell'opera stessa di Lucrezio, la *iunctura* vi si ritrova una sola altra volta (IV 1223, su cui poi ritornerò), in un contesto serratamente dottrinario ed estraneo a qualsiasi luce d'ironia, e quest'altro impiego sarebbe certo insolito se la corrispondenza implicasse una limitazione al puro fatto lessicale. In altri termini, la *iunctura* è troppo particolare per non richiamare dall'uno all'altro contesto la stessa sfera psicologica, e per non escludere insomma diversità di registro poetico.

occurrent oscula.../praeripere è di straordinaria concentrazione sentimentale ed espressiva nell'efficacia dell'enjambement, nell'arditezza del sintagma (*occurro* + infinito²¹), nel particolare uso del verbo *praeripere*, che perde la consueta connotazione negativa per ritrovare, attraverso la pregnanza del preverbo²² e nel rapporto con novità dell'oggetto (*oscula*), una carica semantica specialissima, a indicare la gara dei figli nel correre incontro al padre e nel cercare di coglierne per primi (*prae*) quasi con prepotenza (*rapere*²³) il segno dell'affetto;

tacita pectus dulcedine tangent dell'entusiasmo infantile coglie il riflesso nell'animo del padre, ne sottolinea e interiorizza la gioia, e quasi la carezza e prolunga nella lentezza del ritmo e nelle riprese foniche (...*dulces.../...dulcedine; tacita...tangent*). Un'apertura sentimentale, dunque, che contrasta decisamente con ogni possibile atmosfera parodistica, a meno di non ammettere un'involontario scarto psicologico e stilistico, e un'incrinatura nel movimento compositivo del passo.

Intensa originalità, dicevo, appunto per quanto ho cercato di

21. Abbastanza comune nel latino arcaico e volgare, è però di uso relativamente raro nella poesia classica: cfr. Hofmann-Szantyr pp. 344-5.

22. Per i valori di *prae*, oltre a B. Kranz, *De particularum 'pro' et 'prae' in prisca latinitate vi atque usu*, Diss. Breslau 1907 (di cui non ho potuto prendere personalmente visione), Hofmann-Szantyr, pp. 268 s., E. Benveniste, *Le système sublogique des prépositions en latin*, 'Travaux du cercle linguistique de Copenhague', v, 1949, pp. 177-184 = *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, pp. 132-139 e trad. it. Milano 1971, pp. 167-175, ed ora l'ampia e approfondita trattazione di E. D. Francis, *Particularum quarundam varietas: prae and pro*, in 'Yale Class. Stud.' xxiii, Cambridge 1973, pp. 1-59.

23. Per un approfondimento dei valori semantici di *rapio* v. A. Traina, *Semantica del carpe diem*, in 'Riv. Filol. e Istruz. class.' 1973 pp. 5-21 (in particolare p. 7) = *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, Bologna, 1975, pp. 227-251.

chiarire. Ma varrà la pena di segnalare, poiché nessuno sinora sembra essersene accorto, che la matrice di questo verso è probabilmente individuabile in un passo omerico, E 408:

νήπιος, οὐδέ τὸ σῖδε κατὰ φρένα Τυδέος υἱός,
ἔττι μάλ' οὐ δηναῖος θς ἀθανάτοισι μάχηται,
οὐδέ τί μιν παῖδες ποτὶ γούνασι παππάζουσι
ἐλθόντ'...

in cui il denominativo παππάζω²⁴, espressivamente onomatopeico nella geminazione iniziale, e sottolineato dagli *ictus* del quinto piede – spondaico – e del sesto, non solo è ἄπαξ omerico, ma è così insolito per l'epica che non ha mancato di stupire gli scolasti²⁵. La sua eccezionalità è dunque di per sé tale da fissarne la memoria²⁶, e mi pare che, pur in un diverso contesto, contenga però lo stesso spunto e un'immagine assai simile a quella del verso lucreziano²⁷. All'analogia concorrono anche altri elementi: la forma negativa della proposizione, il παππάζουσι, presente in quanto esprime un valore acronico, che indica però, in rapporto al caso di Diomede, una possibilità destinata a realizzarsi in futuro²⁸, l'affollarsi dei figli intorno al padre, presente anche qui e ricavabile dagli altri termini della frase: μιν... ποτὶ γούνασι... ἐλθόντ'...

Si potrà piuttosto osservare come, rispetto a Omero, il quadro lucreziano si ampli, associando ai figli la sposa e la casa, con un senso tutto romano della famiglia.

Ma a rendere più plausibile la nostra ipotesi soccorre un altro verso lucreziano:

Nec divina satum genitalem numina cuiquam
absterrent, *pater a gnatis ne dulcibus umquam
appelletur* (IV, 1233 ss.)

24. Costruito su πάππας termine infantile, attestato solo al vocativo, per indicare il padre; così la glossa di Esichio: πεποιήται δὲ ἡ λέξις ἀπὸ τῶν παιδίων ἃ τοῖς πατράσι λέγει πάππα.

25. Λανθάνει τὸ ταπεινὸν τῆς λέξεως καὶ διὰ τὸ λέγον πρόσωπον καὶ διὰ τὸ ἀκοῦον οὐ γὰρ ἐξ ἄρσενος λέγεται, οὐχ ἥρωος, οὐ θεοῦ, ἀλλ' ὑπὸ θεᾶς καὶ μητρὸς καὶ ἑναγκαλισσαμένης τὴν παῖδα. (H. Erbse, *Scholia Graeca in Homeri Iliadem*, Berlin 1969..., II p. 64).

26. Tanto più che un altro ἄπαξ, δηναῖός, ricorre nello stesso contesto.

27. Sarà da segnalare, anche se scarsamente rilevante ai fini del nostro discorso, che in questo passo lucreziano anche un'altra espressione è stata messa in relazione ad Omero: *tacita pectus dulcedine tangent*, per cui alcuni (come il Heinze) rinviano a Σ 556, altri ad E 106; viene parimenti in genere indicata una discendenza in *Verg. Aen.* I, 462 e 502.

28. E come futuro, infatti, è reso in genere dai traduttori.

che per la forma e il concetto²⁹ è ancora più vicino a quello omerico.

Se la nostra ipotesi è esatta, la nota elegiaca implicita nel verso greco nemmeno qui va dispersa, ritrovandosene in qualche misura l'eco nell'aggettivazione³⁰. Dall'accostamento di III 897-8 con IV 1234-5 mi sembra che la possibilità di un ricordo omerico ne esca in certo modo ulteriormente rafforzata, ché la coincidenza della *iunctura* (*dulces nati*, di cui sopra s'è detto) non può non apparire significativa, e tale da rendere almeno credibile l'ipotesi di una memoria comune, sviluppatasi nell'un caso dall'interno come momento lirico, risoltasi nell'altro su una linea prevalentemente espositiva³¹.

Dell'espressione lucreziana si è dunque segnalato un possibile antecedente.

Ma varrà forse la pena di soffermarsi brevemente anche sulla diretta ripresa del motivo in linea discendente.

Il rinvio d'obbligo, come già si è accennato, è il virgiliano

*interea dulces pendent circum oscula nati,
casta pudicitia servat domus...* (Georg. II, 523 s.)

L'evidente coincidenza di *dulces... oscula nati* nelle stesse sedi metriche sollecita del resto deliberatamente il confronto. Nel passo virgiliano v'è però, a mio avviso, maggior plasticità d'immagine – a cui concorre il verbo di stato *pendent* –, ma minor carica sentimentale: spicca, per così dire, la collettività familiare, ma lo slan-

29. L'espressione omerica è così spiegata, infatti, dagli scolasti: *σεμνύνει δὲ τὴν παιδοποιῶν, τοὺς ἀσεβοῦντας κολάζεσθαι λέγων τῇ ἀτεχνία* (op. cit., loc. cit.).

30. A proposito di questo passo il Della Valle (art. cit. p. 329) parla di 'lampeggiamenti sentimentali che spuntano in mezzo alla più prosaica fisiologia sessuale': in effetti, anche a non condividere pienamente l'impostazione del D. V., va notato che, nella rigida confutazione del pregiudizio religioso che spinge gli uomini a immolar vittime per vincere la sterilità, si avverte una tensione che dimostra il poeta in qualche misura partecipe della pena di quegli infelici.

31. Si potrebbe altresì proporre, come spunto del verso lucreziano, un altro luogo omerico, μ 42 s.: *τῷ δ' οὐ τι γυνή καὶ νήπια τέκνα/οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάνυται* (incidentalmente segnalato anche da A. Pieri, *L'epodo 2 di Orazio e le Georgiche*, in 'Stud. ital. Filol. Class.' XLIV 1972, pp. 245, n. 3). I motivi sopra addotti mi fanno propendere per la prima ipotesi; trattandosi comunque di una ripresa più tematica che formale non è nemmeno da escludere una possibile convergenza dei due luoghi nella fantasia lucreziana. Si ricordi, per inciso, la giusta osservazione di A. Ronconi: 'Le riprese omeriche [in Lucrezio]... sono meno rare che dica il Bailey, che pure non manca di registrarle' (*Interpreti latini di Omero*, Torino 1973, p. 32).

cio affettivo è più contenuto e composto, forse anche per la pacata serenità dell'ambiente rustico a cui richiama il contesto. Insomma dove in Lucrezio l'anafora della negazione porta a caricare la tensione sull'ultimo termine, qui si avverte piuttosto una somma di notazioni (v. anche i due versi seguenti) che allineano alla stessa distanza scenica i particolari del quadro: cose uomini animali in reciproco rapporto. Probabilmente l'elaborazione virgiliana è anche più complessa, operando un convergente recupero dell'oraziana *quodsi pudica mulier in partem iuuet/domum atque dulces liberos*³²; non potendosi però invocare, come è noto, argomenti decisivi per assegnare una sicura priorità cronologica all'epodo oraziano, il discorso a questo punto dovrà farsi necessariamente più cauto³³.

Ma nell'ambito della stessa tematica v'è anche un altro passo, di Tibullo, questo, che a mia conoscenza nessun commentatore ha messo in relazione a Lucrezio³⁴, limitandosi le segnalazioni a indicare l'analogia con il passo virgiliano:

*et fetus matrona dabit, natusque parenti
oscula comprehensis auribus eripiet,
nec taedebit avum parvo advigilare nepoti
balbaque cum puero dicere verba senem.* II,5,91 ss.

32. *Epod.* 2,39 s.

33. La priorità virgiliana è stata, ad es., recentemente riproposta, e con buoni argomenti, da A. Pieri (*art. cit.* pp. 244-266).

34. Tra quanti, almeno, antichi e moderni, mi sono stati accessibili (compresi il recente commento di M. C. J. Putnam, *Tibullus: a commentary*, Norman Univ. of Oklahoma Pr. 1973, ed il recentissimo articolo di H. C. Gotoff, *Tibullus: nunc levis est tractanda Venus*, in 'Harvard Stud. Class. Philol.' 78, 1974, pp. 231-251, che, riesaminando i versi in questione, ne rileva solo una possibile analogia con i versi finali della IV Ecloga virgiliana).

35. Per il testo seguo: *Albii Tibulli aliorumque carminum libri tres*, tertium ed. F. W. Lenz et G. K. Galinski, Leiden 1971.

Questa elegia tibulliana è tra le più studiate e analizzate, per la sua complessità e per i suoi discussi rapporti con la IV Bucolica, ma questo passaggio è in genere trascurato, proprio perché scarsamente qualificante in tal senso. Non si entra ora nella complessa questione dei rapporti di Tibullo con la poesia latina contemporanea, ché l'imitazione, che al lettore vorrebbe nascondersi, è comunque cosa ben diversa, come si sa, dall'arte allusiva, che dal lettore pretende di esser riconosciuta. E, al riguardo, bene ha detto per Tibullo il La Penna: «...egli, al contrario di Virgilio, Orazio, Propertio, non ama il gioco «allusivo», non riecheggia precisamente parole, immagini, movimento: egli riecheggia tutt'al più il motivo generale, lasciando che l'eco si affievolisca e dilegui» (in *Hésiode et son influence*, 'Entretiens sur l'antiquité classique', Fondation Hardt, VII, Vandoeuvres-Genève 1962, p. 300). Tanto maggior interesse ha perciò il passo che stiamo esaminando.

Che la suggestione possa essere filtrata anche e forse soprattutto attraverso i versi virgiliani nessuno penserà di negare, e tuttavia – e del resto quello della ‘contaminazione’ delle fonti è procedimento che rientra nei modi della tecnica dell’arte allusiva – la presenza dell’eco lucreziana è scopertamente riconoscibile nella scelta verbale di *eripiet*.

Qui il quadro si sviluppa nel giro di due strofe, ciascuna delle quali sembra avere, secondo i moduli della tecnica tibulliana, una sua unità fantastica e ritmica. In realtà la prima strofa, che presenta una rielaborazione sapientemente variata del materiale precedente, e allinea nel primo verso i tre elementi tradizionali dell’immagine familiare (*matrona, natus, parens*), si articola su due piani temporali ben distinti: l’emistichio iniziale, infatti, si riferisce chiaramente ai benefici del favore divino, che, anche con la fecondità della sposa, si estenderanno lungo l’anno sì da renderlo *felix et sacer*³⁶, mentre il secondo emistichio e il verso seg. si chiudono nell’attualità di un piccolo quadro di gaiezza domestica, quasi come momento più intimo della grande festa campestre. L’*eripiet* tibulliano, l’ho già detto, ci richiama immediatamente al verso di Lucrezio, con una variazione del preverbo che discende dalla riduzione del soggetto al singolare. Ma se tale riduzione comporta necessariamente anche la scomparsa della gara ai baci paterni della scena lucreziana, come della ‘coralità’ di quella virgiliana, la festosità è recuperata attraverso un’immagine che, se pur non originale³⁷, è però di grande evidenza e vivezza. E tuttavia rispetto a

36. V. 82. I termini prescelti concorrono a sottolineare questo valore: *matrona*, usato evidentemente nella sua accezione di *mater familias* (cfr. *Thes. l.L.* s.v.; il lemma è però preceduto da asterisco e questo stesso passo non risulta citato), *fetus*, di frequente uso per piante ed animali e di rarissimo impiego in questo senso, che sottolinea della donna il frutto della fecondità, quasi il maggiore dei propiziati favori divini, come forse evidenza anche l’inconsueta *iunctura* con *dare* (un verbo generico preferito ai tecnici *edere* o *facere*). Giustamente osserva C. Pascal che ‘presso gli scrittori tre segni della pubblica felicità troviamo menzionati...: la fecondità del suolo, delle greggi e delle matrone’ (Albio Tibullo, *Elegie scelte* commentate da C. Pascal, Torino 1923 *ad loc.*), e cita Herod. III,65 *καὶ ταῦτα μὲν ποιέουσι ὑμῶν, γῆ τε καὶ καρπὸν ἐκφέροι καὶ γυναῖκές τε καὶ ποῦμαι τίκτοιεν*. E molti altri luoghi si possono ancora citare, anche dell’opposta condizione, conseguenza dell’ira divina, che accomuna le tre forme di sterilità (dei campi, del bestiame, delle donne): Herod. VI,139; Soph. *Oed. Tyr.* 25-27, 169-174; Aesch. *Suppl.* 674 ss.; Call. *Dian.* 125-128 ecc.

37. Di questa forma di bacio, che i Greci chiamavano *χύτρα* (Poll. 10,100) i precedenti letterari sono accuratamente segnalati da K. F. Smith, *The elegies of Albius Tibullus*, New York-Cincinnati-Chicago 1913 = Darmstadt 1971 *ad loc.* Tra questi ricordiamo Theoc. 5,132, οὐκ ἔραμι’ Ἀλλήππας, ὅτι με πρᾶν οὐκ ἐφίλησε/τῶν ὤπων καθελοῖσ’...,

Lucrezio v'è un'indubbia esteriorizzazione: maggior completezza di quadro, forse, e ricercatezza formale – l'accostamento *natus parenti*, e la posizione di rilievo, ad inizio e fine verso, di *oscula* ed *eripiet* – ma certo minor concentrazione sentimentale e minor tensione stilistica.

La vera innovazione tibulliana è nel secondo distico, dove la scena si sviluppa ed articola in modo assolutamente originale ('So far as I know this touch is unique in antique literature' annota lo Smith³⁸). E in effetti gli stessi mezzi stilistici sono qui utilizzati dall'interno: la disposizione chiasmica (*avum-nepoti/puero-senem*), e la cesura che stacca rispettivamente *avum* e *puero* sembrano suggerire il ritmo dell'incerto e continuo scambio di infantili balbettii e di parole mimeticamente smozzicate³⁹.

Omero, Lucrezio, Virgilio, Tibullo⁴⁰: quasi un *topos*, quindi, che ritrova però ogni volta, nella diversa angolazione psicologica e nei particolari che caratterizzano la scena, freschezza e 'novità'.

e Plaut., *Asin.* 3,3,78 *Prebende auriculis, compara labellis cum labellis* e *Poen.* 1,2,163 *Sine te prebendam auriculis, sine dem savium.*

38. *Op. cit. ad loc.*

39. E lo spunto viene ancora forse da Lucrezio: *nutricis blanda atque infracta loquella* (V,230) contaminata con la *balba senectus* oraziana (*Epist.* 1,20,18).

40. È interessante notare come in un poeta inglese del Settecento, Thomas Gray, a cui in genere rinviano i commentatori inglesi di Lucrezio (Munro, Merrill, Bailey, Kenney *ad loc.*) non si ritrovi semplicemente una ben riconoscibile eco di Lucrezio, come avvertono detti commentatori, ma confluiscano tutti i particolari che si sono indicati nei vari autori (il focolare domestico – per cui v. i versi dell'epodo oraziano seguenti a quelli citati – la moglie affettuosamente sollecita, le ingenue manifestazioni dell'affetto infantile quali il balbettio, l'arrampicarsi sulle ginocchia, la gara ai baci):

For them no more the blazing hearth shall burn,
 or busy housewife ply her evening care;
 no children run to lisp their sire's return,
 or climb his knees the envied kiss to share
(Elegy 21-24)

Credere a una loro fortuita compresenza sembra in verità difficile, più difficile, comunque, che pensare a una intenzionale rialeborazione, soprattutto trattandosi di un autore di vasti interessi per il mondo classico. D'altra parte, che queste immagini siano state fuse in un unico quadro è riprova della loro, per così dire, 'topica complementarietà'.

STRUTTURE PSICOLOGICO-FORMALI
NEL PAESAGGIO DI
TOMASI DI LAMPEDUSA

Lungo le immagini che offre talora il pensiero più sciolto, quando cose distanti e cose vicine si alternano indefinite davanti ad uno sguardo assorto, può avvenire di cogliere un'intima traccia del reale, quella denominata da Gaston Bachelard mediante le ampie connotazioni del termine *rêverie* o secondo le modulazioni di una *metamnesi*, capace di sperdere appunto fra le lontananze la solitudine più intensa¹.

È un fenomeno percettivo del tutto tipico e pure personale, tanto profondo da motivare una precisa pulsione poetica; osservandolo da un'angolazione eminentemente scientifica, si avverte la presenza di un particolare *input* sensoriale, il quale si ritrova in grado di modificare la percezione stessa. Si propone un'esperienza ve-ruta da uno stimolo, la cui trasmissione giunge solo in modo parziale al piano esplicito della coscienza². Risulterebbe un'incerta attività subliminale, vicina a quella che si manifesta con forme invece evidenti negli stati di riduzione della coscienza medesima, quando cioè le immagini libere di natura rappresentativa si profilano di fatto cospicue³: sono i due stati chiamati ipnagogico ed ipnopom-pico, tempo nel quale la veglia si dissolve in modo incrociato con il sonno e viceversa⁴. Ovvero il tempo che circonda il sogno, il suo lavoro infine completamente manifesto di condensazione, di spo-

1. G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, 1960.

2. «Queste forme di percezione modificata hanno in comune il fatto che registrano il percepito all'interno della sfera dell'attività psicobiologica senza che vi sia, di solito, la capacità di portare l'esperienza percettiva al livello della consapevolezza. Sembra che lo stato di coscienza dell'individuo sia intimamente connesso al fenomeno dell'attività subliminale». E. S. Tauber, M. R. Green, *L'esperienza prelogica*, Torino, 1971, p. 77.

3. *ibid.*

4. E. Hartmann, *Biologia del sogno*, Torino, 1973, pp. 184-185.

stamento, di identificazione e simbolismo, secondo la mirabile terminologia freudiana, qualificata poi nella linguistica funzionale da Jakobson⁵.

Come nella struttura espressiva del sogno l'asse quindi paradigmatico e sintagmatico esprimono i loro rispettivi principi con nitidezza massima, così, nella situazione singolare di una percezione relativamente subliminale, l'iniziale riduzione di coscienza permette che qualità improvvisamente metaforiche s'apprestino ad emergere con energia equivalente alla quotidiana distinzione metonimica⁶. Una volta stabilita la parentela pur graduata tra i diversi stati riduttivi di coscienza, si concepisce allora spontaneamente la possibilità di mutuare luoghi d'osservazione più vasti, per l'analisi di una struttura linguistica particolare⁷.

Nella condizione di una percezione parzialmente subliminale e di conseguenza nell'abbassamento considerevole della soglia, se non si realizza in modo patente ed allora distinto il lavoro onirico freudiano, si conferma quella preliminare operazione di condensazione sineddochica, la quale permette il conformarsi visivo di una sostanza in tal modo accesa e che pure «consiste in ciò che appare nella configurazione visibile di per sé»⁸. Passaggio dalla sfera pro-

5. «La concorrenza fra i procedimenti metonimico e metaforico è evidente in ogni processo simbolico, sia intrasubiettivo, sia sociale. Così in uno studio sulla struttura dei sogni, il problema fondamentale è quello di sapere se i simboli e le sequenze temporali utilizzate sono fondati sulla contiguità («spostamento» metonimico e «condensazione» sineddochica di Freud) o sulla similarità («identificazione» e «simbolismo» di Freud)». R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, 1972, p. 44.

6. Una proprietà che si estenderà con modalità poi vistose nel sogno: «È vero certamente che singoli collegamenti d'idee nascono primamente nel corso dell'analisi; ma ogni volta è possibile convincersi che tali nuovi collegamenti si stabiliscono soltanto tra pensieri che sono già congiunti in altro modo nei pensieri del sogno; i nuovi collegamenti sono in un certo senso derivazioni, corti circuiti, resi possibili dall'esistenza di altre e più profonde vie associative». S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, 1973, p. 264.

7. Sono peraltro note le modificazioni percettive, simili a quelle citate, in seguito ad uso per esempio di mesalina (cfr. il lavoro ormai classico, A. Huxley, *The Doors of Perception*, in it. *Le porte della percezione*, Milano, 1958); come rilevante la sindrome della schizofrenia, sempre a questo stesso proposito (cfr. S. Arieti, *Interpretazione della schizofrenia*, Milano, 1963, p. 464 ss.); le immagini sorte in seguito ad artificiali privazioni sensoriali (cfr. P. Solomon, P. Leiderman, J. Mendelson, D. Wexler, «Sensory deprivation: A review», *American J. Psychiat.*, 114: 357-363, 1957) ed infine, meno drammatico, perché sereno e naturale, il rapporto con la percezione infantile e primitiva, rilevata già da Freud e sviluppata da numerosi autori (cfr. fra tutte la celebre e tesa sintesi etica di E. Fromm, *Il linguaggio dimenticato*, Milano, 1973).

8. R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano, 1971, p. 359.

posizionale alla sfera simbolico-visiva, osservato attraverso il concetto di *pansemiotica* da Jakobson, ed analizzato ampiamente dagli studiosi della *Gestalttheorie*: «... l'uso poetico di unire degli oggetti praticamente distanti mediante la metafora non è già una sofisticata invenzione degli artisti ma deriva e poggia sopra una maniera universale e spontanea di accostarsi al mondo attraverso l'esperienza»⁹. E con Goethe: «Un aspetto della saggezza propria di una cultura genuina è la costante consapevolezza del significato simbolico espresso in eventi concreti, il sentire l'universale nel particolare»¹⁰.

Nei momenti esentati allora dagli stimoli più attivi, immediati e risolutivi, si distende una condizione di riposo, nella quale i sensi accolgono liberamente le silenziose istanze interne del soggetto, e si armonizzano con esse, dando luogo a «percezioni intracerebrali», come sono chiamate con efficace suggestione da Rudolf Arnheim¹¹. Si risolve questa percezione in un incontro tra soggetto ed oggetto, in cui la prevalenza del primo non è ancora accaduta, come avviene nel sogno e nella reazione autistica artificialmente o patologicamente determinata, alla stregua così del risultato psichedelico dall'uso di droghe oppure dell'abnormità sensitiva in numerosi casi di schizofrenia; è invece un accordo serenamente spontaneo, simile a quello infantile, quando «il pensiero intuitivo fa da intermediario fra l'immagine e il concetto. Rappresenta solo per immagini, contrariamente alla logica, che rappresenta per relazioni dedotte. In ciò che viene immaginato al generale si sostituisce sempre un caso particolare, non come esempio, ma come una partecipazione o, in senso più stretto, come un sostituto»¹². Una concordanza la quale persevera in qualcuno, sino a produrre anche spesso la personale contingenza, capace di regolare il senso del

9. *ibid.* p. 361 s.

10. *ibid.* p. 362.

11. «Ma fra le percezioni del mondo fisico interno si dovrebbero includere anche quelle che non dipendono dalla stimolazione di organi sensoriali esterni al cervello; potremmo chiamarle, in modo informale, «percezioni intracerebrali» (pensieri, desideri, memorie, immaginazione) in modo da distinguerle dalle percezioni «extracerebrali», che sono «avvertite con i sensi». Un pensiero è percepito non meno direttamente di un tavolo. La percezione rappresenta quindi il punto più alto della gerarchia psicologica». R. Arnheim, *L'emozione e il sentimento nella psicologia dell'arte*, in Aa.Vv., *Documenti sulla psicologia della Forma*, a cura di M. Henle, Milano, 1970, p. 424. Il medesimo saggio si può leggere in R. Arnheim, *Verso una psicologia dell'arte*, Torino, 1969, pp. 367-389.

12. J. Piaget, *Play, Dream and Imitation in Childhood*, New York, 1951, pp. 118 ss.

Gleich und Gleich, esattamente al modo dei goethiani e pur minimi *Blumenglücken* e *Bienchen*, umili esemplari che s'incontrano a creare una totalità che li supera sino al respiro dell'infinito¹³; nel senso esatto ancora dell'*Eins and Alles*, base della *Gestalttheorie* e dello strutturalismo¹⁴. Nei termini scientifici dell'ambito gestaltista, si tratta della condizione nella quale si esibisce meglio il possibile isomorfismo, intuito da Goethe mentre razionalizzava il *sublime* kantiano, poi defluito nel Romanticismo. Egli richiama invece la presenza appunto percettibile della realtà oggettiva, accanto alle emozioni interne: «Nell'oggetto vi è qualche cosa di ignoto che risponde a leggi e ha il suo corrispondente nello spirito»¹⁵.

13. Dal verso che doveva essere musicato da Zelter, qui scelto per la sua estrema semplicità: «Ein Blumenglückchen/Von Boden hervor/War früh gesprossset/In lieblichem Flor;/Da kam ein Bienchen/Und naschte fein:-/Die müssen wohl beide/Füreinander sein».

14. «Dobbiamo in definitiva constatare come esista forse un'unica radice, comune a molti studi passati e recenti impostati sulla forma – o, anzi, meglio sulla «formatività» (e potrei citare qui opere assai lontane tra di loro come *La Vie des formes* di Focillon, 1934, e *L'Estetica della formatività* di Pareyson, 1950, o la teoria della *significant form* esposta nel volume di Clive Bell, *Art*, 1914, e via dicendo) radice cui spesso si ricorre perché la sua vastità e la sua complessità è tale da permetterle ogni proliferazione, ed è quella goethiana. Come è noto il massimo poeta germanico – oltre ad aver precisato nella sua *Farbenlehre* molte osservazioni sul colore che proprio ai nostri giorni stanno riacquistando importanza ed attualità – ebbe anche ad avanzare nella sua *Morphologie* delle ipotesi di lavoro che si accomunano sufficientemente a quelle gestaltiste. Il suo concetto di *Gestaltung* – intesa come principio unitario di strutturazione e di proliferazione formale e creativa – è in certo senso più comprensivo di quello gestaltista, giacché contiene quell'elemento «spirituale» (a cui si riallaccia lo stesso Arnheim ma che viene di solito misconosciuto da molti gestaltisti ortodossi) che mira a ricondurre l'uomo e il creato, le manifestazioni fisiche, fisiologiche, e mentali, ad un'unica formulazione unitaria, ad un unico processo organizzativo e creativo». G. Dorfles, *Prefazione* a R. Arnheim, *Arte e percezione...*, cit., p. IX s.

«Più profondamente, infine, un sociologo norvegese, Sverre Holm, dopo avere anch'egli osservato che «la scienza della cultura si è, da tempo, ispirata al messaggio della *Gestaltpsychologie*», cerca di collegare direttamente lo strutturalismo a una delle fonti remote del pensiero gestaltista, la filosofia naturale di Goethe». C. Levi-Strauss, *Antropologia strutturale*, Milano, 1971, p. 358.

15. Goethe, *Aforismi*, in it. in *Teoria della natura*, Torino, 1958, p. 220. E nel linguaggio fisiologico, con decisione auspicato per il futuro dal medesimo Freud, viene ripetuto l'identico principio: W. Köhler, *La psicologia della Gestalt*, Milano, 1971: «La nostra trattazione, però, si può spostare dal campo dell'esperienza vissuta a quello della fisiologia cerebrale (...). Questo procedimento venne fondato sul principio dell'isomorfismo, cioè sulla tesi che le nostre esperienze ed i processi che vi sottostanno abbiano la stessa struttura. Così supponemmo che, quando il campo visivo mostra una cosa come un'entità distaccata, il processo corrispondente nel cervello sia relativamente isolato dai processi circoscrivibili. In un altro capitolo trovammo che, per coerenza, dovevamo postulare nel cervello particolari processi sottostanti alla nostra esperienza dell'io nei

L'esame della struttura oggettiva, la quale circonda l'io in un istante determinato, provocherà l'analisi conseguente delle causalità psicologiche ed insieme delle medesime proprietà, le quali avanzano da un qualsiasi reale momentaneamente circoscritto. In questo contesto emergono interazioni continue, tra l'interno individuale e l'esterno generale, dato dall'ambiente. Sino ad uno spontaneo, intenso ed avvinto scambio di qualità, la cui naturale legge, infine percepita, fa scaturire il senso dell'arte, secondo Goethe ancora¹⁶.

Esistono nondimeno oggetti più disponibili di altri a delineare e far scorgere nitidi quei rapporti che la mente avverte e pure non può dominare, quando avvia se stessa per quella vastità la quale dà occasione di manifestarsi al sublime, non più delicatamente soggettivo ma stabilmente fenomenologico: orme allora di una totalità ampiamente isomorfica, capace di suggerire espressioni simili fra loro, attraverso le epoche¹⁷.

suoi vari stati. Ora, proprio come nell'esperienza l'io è circondato da oggetti, così i processi che corrispondono all'io devono aver luogo nel mezzo di altri processi che sono i correlati di questi oggetti. Ma non abbiamo soltanto esperienze di oggetti intorno a noi, e dell'io nei suoi vari stati, bensì anche di una causalità psicologica, nella quale alcuni stati dell'io si sentono come determinati da parti dell'ambiente, o a volte, viceversa, certi eventi dell'ambiente si sentono come determinati da attività proprie dell'io. Dal nostro punto di vista, non vi è che un modo in cui tali fatti di esperienza della determinazione si possono rappresentare nel cervello: dobbiamo ricorrere all'uso di quella che lo scienziato chiama *fisica di campo*. In altre parole, quando si sente l'io rispondere alle caratteristiche di un certo oggetto, allora nel cervello i processi sottostanti all'esperienza dell'io devono venire influenzati dai processi che corrispondono all'oggetto. Più in particolare, le caratteristiche specifiche dei processi corrispondenti all'oggetto in qualche modo devono essere rappresentate nell'area in cui figurano i processi sottostanti all'io, e sotto l'influenza di questo «campo» i processi corrispondenti all'io devono cambiare in un modo o nell'altro. Per converso, un particolare atteggiamento dell'io nei confronti di un oggetto deve avere un corrispettivo fisiologico che si estenda al luogo caratteristico in cui questo oggetto è rappresentato fisiologicamente cosicché il processo corrispondente all'oggetto cambi sotto l'influenza del campo dell'io. Nel primo caso, quello stato dell'io che subisce un cambiamento non esisterebbe in modo indipendente; piuttosto verrebbe instaurato e mantenuto dal campo dell'oggetto. Nel secondo caso, lo stesso verrebbe per il cambiamento dell'oggetto, che verrebbe causato e mantenuto dal campo dell'io. Se abbiamo una qualche fiducia nell'applicabilità di fondamentali categorie funzionali della scienza fisica alla dinamica cerebrale, questa prospettiva della situazione rappresenta il modo più semplice di realizzare tali speranze» (p. 219 s.).

16. È il famoso aforisma, ripetuto con frequenza in studi moderni: «Il bello è una manifestazione di leggi segrete della natura, che, senza la sua manifestazione, ci sarebbero rimaste nascoste in eterno». Goethe, *Aforismi*, in *Teoria della natura*, cit., p. 184.

17. Sempre a proposito dell'isomorfismo e della totalità: «La sostanza delle particelle dell'universo non può essere rilevante; rilevante è invece il tipo di totalità, il significato

Come modulo eminentemente caratteristico può stagliarsi lo spazio limpido di una meridionale notte mediterranea, la cui trasparenza reca all'apertura successiva del mare¹⁸; può lasciar essa scorrere con la brezza il suo odore: si costituiscono totalità il cui insieme non patisce una percezione completa, poiché la distanza dimostra, con la brezza lungo la terra, l'incapacità di abbracciare e contenere ogni ulteriore fenditura remota al mare. Possono aggiungersi persone, ed infatti la voce del sublime leopardiano è concretata ad esempio da Quasimodo nella relazione precisa e più localizzabile di quest'ultimo grado strutturale: la gente, contigua al mare, che viene qui citato esplicitamente:

Notte, serene ombre,
culla d'aria,
mi giunge il vento se in te mi spazio,
con esso il mare odore della terra
dove canta alla riva la mia gente
(...)¹⁹

(S. Quasimodo)

La funzione emotiva, quando si dispiega alla funzione conativa (interiezione pur sottintesa alla ricerca di un vocativo qui palese) esprime sempre un messaggio per così dire riduttivo, la cui diminuzione informativa spiega in modo esauriente la conseguente subordinazione del contesto. A ben vedere tuttavia, si nota come sempre che la perdita avviene al livello cognitivo ed è compensata dall'aspetto espressivo²⁰. La scelta delle due funzioni subito evidenti si può giustificare attraverso quell'abbassamento della soglia percettiva, tipico allora dello stato psicologico relativamente abbandonato, e propedeutico infatti al successivo lavoro completo di condensazione sineddochica: il filtro selettivo, tipico della perce-

della totalità». M. Wertheimer, *Über Gestalttheorie*, Symposium, vol. I, 1-24, p. 20; cit. da Koffka, *Principi di psicologia della Forma*, Torino, 1970, p. 75 s.

18. Risulta la struttura percettiva fra le più emblematiche, di una suggestione scoperta infatti protesa al mito. Cfr., fra tutte, le pagine profondamente concettuali, risolte poi nell'immagine pura e finale del *Prologo a Giuseppe e i suoi fratelli*: T. Mann, *Il pozzo del passato*, Milano, 1960, p. 76: «No, no, è un paese come spesso ne abbiamo veduti, un paese mediterraneo (...). Ecco, siamo arrivati. Guardate ... la luna disegna nitide e precise le ombre su un quieto paesaggio collinare. Sentite ... è la dolce freschezza della notte di primavera, scintillante di stelle come una notte d'estate!».

19. S. Quasimodo, *Terra*, da *Acque e terre*, in *Tutte le poesie*, Milano, 1970, p. 42.

20. «Se si analizza il linguaggio dal punto di vista dell'informazione che esso trasmette, non si ha il diritto di limitare la nozione di informazione all'aspetto cognitivo del linguaggio». R. Jakobson, *Saggi di ling...*, cit., p. 186.

zione parzialmente subliminale, ha operato in accordo con strutture esterne, le quali si sono già presentate disposte ad una loro restrizione metonimica, al modo di ogni vastità che cede all'occhio disperso ora la curva del colle ora la linea della siepe. Le tre espressioni contestuali (*ombre* parte della *notte*, *vento* parte dello *spazio*, *mare* e *gente* accanto) ricercano quindi equivalenze nell'ambito del codice, e la posizione le offre evidenti nell'iniziale accensione metaforica di *aria* e *terra* al cui centro il riflessivo oscilla: *mi spazio*. Struttura sostenuta dai due estremi contigui, e pure sfumati nella similarità: *ombre* e *gente*.

Un contesto fonemico e morfemico (*spazio*) usufruito egualmente per un messaggio venuto da una percezione corrispondente:

Io ora l'ascoltavo da un altro punto della terra e
pensai Acquaviva molto lontana nello spazio²¹. (E. Vittorini)

La caduta della funzione conativa, relegata essa in posizione subordinata, ha permesso la promozione della funzione referenziale, qui sviluppata in due contesti fraseologici distinti bene, la cui relazione lascia tuttavia scorrere l'identico principio paradigmatico, che emerge nuovamente nella similarità di posizione (*terra-spazio*), a dare equivalenza lungo il transitare della sequenza metonimica. La selezione percettiva è avvenuta anche qui in virtù di un percetto visivo oltremodo diradato, nella rete della sua struttura materiale: entro i suoi limiti larghi si è disegnata facilmente un'immagine rappresentativa²².

Due termini perfettamente equivalenti al monema iterato si presentano a chiudere un altro contesto, in cui la stessa funzione emotiva viene destituita:

si mette a sognare dell'avvenire mirando l'ombra
della tettoia, le pietre scintillanti e il mare
immenso ed opaco²³. (V. Brancati)

La funzione referenziale, ormai decisamente preponderante, si

21. E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Torino, 1970, xx, p. 77.

22. Sulla dinamica delle immagini rappresentative, in rapporto indiretto con le immagini consecutive, cfr. F. A. Geldard, *Psicofisiologia degli organi di senso*, Milano, 1972, pp. 119-126. Per un cenno interessante le relazioni fra immagini invece eidetiche e pagina letteraria, cfr. R. Wellek, A. Warren, *Teoria della letteratura*, Bologna, 1973, p. 105 e n. 2.

23. V. Brancati, *Sebastiana*, da *Racconti*, Milano, 1971, p. 266 s.

disloca per tre gradazioni metonimiche, le quali si dipartono da una sineddoche ortodossa, unica filtrata dalla percezione infatti parziale; essa è respinta, nella sua completezza, dalla percezione interna che preme nell'ambito intracerebrale suo proprio, disponibile sempre tuttavia per il particolare esterno, così impregnato e preparato alla metafora: il primo veicolo allora predisposto geme un tenore che si colloca nel terzo (*ombra-opaco*). Nel centro rimane isolata una qualità diversa (*scintillante*), la quale si accorderà per simmetria naturale con il medesimo sognare antecedente, rimasto in attesa di una sua connotazione²⁴. Nell'identica maniera di Mena che pensa sul ballatoio di notte, nel capolavoro verghiano.

Il monema iterato declina la serie percettiva sua corrispondente e si flette in ogni possibilità connotativa di un medesimo paesaggio; esso ritorna infatti e chiude uno stilema di Tomasi di Lampedusa, nel quale affiora una singolare libertà espressiva, considerevole per l'iniziale alternanza qui invero rimarcata e spiccata dei due assi:

- Venere brillava, chicco d'uva sbocciato, trasparente e umido, ma
 1 già sembrava di udire il rombo del carro solare che saliva l'erta
 sotto l'orizzonte; presto s'incontravano le prime greggi che avan-
 2 zavano torbide come maree, guidate a sassate dai pastori calzati
 di pelli; le lane erano rese morbide e rosse dai primi raggi; poi bi-
 sognava dirimere oscuri litigi di precedenza fra i cani di mandria e
 i bracchi puntigliosi, e dopo quest'intermezzo assordante si svol-
 3 tava per un pendio e ci si trovava nell'immemorabile silenzio della
 Sicilia pastorale. Si era subito lontani da tutto, nello spazio e an-
 cora di più nel tempo²⁵.

1. Le due metafore del primo stilema si pongono in reciproca opposizione semantica e di posizione, intorno ad una sinestesia centrale, riassorbita tuttavia nella contestualità di una similitudine: *Venere chicco d'uva e saliva l'erta-sotto l'orizzonte*; circondano: *rombo del carro solare*.

Nella regione semantica i due traslati manifestano una doppia relazione oppositiva: la prima qualità trapassa dal remoto al tangibile, la seconda traccia il percorso contrario. Così operando, la

24. L'accordo per simmetria risponde alla «legge della curva buona» o «del destino comune», la quale accomuna quelle parti che si costituiscono in unità all'interno del percolato perché dotate di qualità strutturali accordabili secondo questi principi. Cfr. D. Katz, *La psicologia della Forma*, Torino, 1971, p. 44.

25. G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano, 1963, p. 64.

trasmissione di qualità avviene nel senso del tangibile, spinto ai due lati immediatamente contigui della sinestesia²⁶. Si presenta la seconda opposizione: i due elementi estremi coincidono semanticamente, mentre i due elementi medi si contrastano l'un l'altro, e dilatano il loro conflitto all'interno della sinestesia che preserva perciò meglio la sua struttura caratteristica, pur permeata dalla catena metonimica.

Si è profilata una complessità stilematica, esposta dal giuoco attento a rilevare esplicitamente le opportunità metalinguistiche e referenziali, poste in stretto contatto, le quali respingono con energia le altre quattro funzioni che appunto mormorano in sottordine. Nella presente struttura, riordinata secondo la semplice regola basilare della linguistica funzionale, si nota facilmente il lavoro di spostamento avvenuto sul piano figurativo: il movimento degli uomini e delle greggi, il quale seguirà nel secondo stilema, con significati ruotanti intorno alla fatica, è passato all'opera degli astri i quali hanno permesso una doppia condensazione sineddochica (*Venere-uva*); questa ha creato un contrasto interno: ferma lontananza rilucente ed astratta di Venere, isolata, com'è il diverso chicco dell'uva fuori dal grappolo, ed azione anche gravosa, opposta, della materia risalente, che esterna il segno del procedere e ne fa ascoltare il rombo²⁷.

Nel campo concreto delle facoltà concesse dai due atti fondamentali del procedimento linguistico attivo, e cioè l'esplorazione momentanea del codice e la successiva condotta combinatoria del

26. Sulla trasmissione di qualità e la sua fenomenologia, cfr. W. Köhler, *Note psicologiche su alcune questioni di antropologia*, in Aa. Vv., *Documenti sulla psic...*, cit., p. 255.

27. Il passaggio dal concetto alla figura, nella situazione percettiva in equilibrio tra tensione interna ed esterna, è stato descritto compiutamente dal medesimo Freud, occupato ad indagare il momento più evidente della successiva predominanza intracerebrale: «Lo spostamento avviene di regola nel senso che un'espressione incolore e astratta del pensiero onirico viene scambiata con un'altra, plastica e concreta. Il vantaggio e con ciò l'intento di questa sostituzione, sono evidenti». S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 315. Sulla proporzione poi tra enunciato disteso e *compressione*, e l'importanza di quest'ultima: «La formazione del sogno non si effettua dunque in modo tale per cui il singolo pensiero, o un gruppo di pensieri, dà luogo a un compendio in sua rappresentanza, all'incirca come in una popolazione vengono scelti i rappresentanti popolari, ma l'intera massa dei pensieri del sogno soggiace a una determinata elaborazione, dopo la quale gli elementi più volte e meglio sorretti si mettono in risalto per entrare nel contenuto del sogno, in modo pressoché analogo all'elezione per scrutinio di lista», *ibid.*, p. 267.

contesto, la tecnica particolare usufruita dallo scrittore reca testimonianza di una percezione anteriore, la quale lascia egualmente scorgere nella sua struttura medesima l'alternarsi di equivalenze e similarità, che defluiscono naturalmente nella funzione metalinguistica, e quindi di contiguità, che si riflettono naturalmente nella funzione referenziale. Per quanto concerne il primo momento qui preponderante, si presenta chiara la confluenza della dimensione temporale in quella spaziale, come se la natura avesse allargato le possibilità d'accordo fra le sue cose, attraverso la memoria di chi le percepisce: la temporalità viene allora trasferita dal soggetto all'oggetto e con ciò vengono trasmesse talune connotazioni, le quali ritornano dopo al soggetto, dando a lui l'eventualità di reazioni tese ed elevate, chiamate all'infinito. Come è stato studiato con attenzione specifica dalla fenomenologia²⁸.

L'asse delle ordinate temporali e delle ascisse spaziali ritrova il suo punto O all'origine dell'attività percettiva intracerebrale ed extracerebrale e fa segnare il punto P in un qualsiasi momento percettivo, determinato dalla precisa interazione; esso si ritrova in grado di mutuare più larghi rapporti paradigmatici.

Uno sguardo dato al cielo dell'alba ha selezionato una fonte luminosa che il ricordo ha fatto scivolare nella lucentezza di un altro oggetto, le cui equivalenze improvvise comprovano l'utile disponibilità della memoria, quando le contiguità spaziali eccessive farebbero perdere il senso dell'uno aperto al tutto²⁹.

2. Il secondo stilema porge l'opportunità di osservare un cospicuo mutamento strutturale: il passaggio dal prevalente orientamento metaforico al dominante procedimento metonimico appare di fatto rapido ed inatteso; uno stacco dai rapporti interni per le ester-

28. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, 1972, p. 117: «Preso in se stesso – e come oggetto esso esige che lo si assuma così –, l'oggetto non ha nulla di recondito, ma è interamente dispiegato, le sue parti coesistono mentre il nostro sguardo le percorre una dopo l'altra, il suo presente non cancella il suo passato, il suo avvenire non cancellerà il suo presente. La posizione dell'oggetto ci fa quindi oltrepassare i limiti della nostra esperienza effettiva che si dissolve in un essere estraneo, cosicché essa crede di trarre tutto ciò che ci insegna da tale essere. Grazie a questa estasi dell'esperienza, ogni percezione è percezione di qualcosa».

29. «Memoria è la capacità di accumulare informazione che potrà poi venire recuperata con grande precisione per dirigere la funzione connessa con la nuova informazione». H. Hyden, *Aspetti biochimici dell'apprendimento e della memoria*, in Aa.Vv., *La fisica della mente*, a cura di V. Somenzi, Torino, 1969, p. 302.

ne gradazioni formali della sequenza sintagmatica. Con forze direttamente proporzionali alle precedenti arditezze, quasi temerarie nell'ambito del codice, si dilunga repentina la seconda catena, quella legata alla realtà con modi diretti e quella più ignorata dall'analisi esegetica, com'è del resto noto³⁰.

Nella catena metonimica si possono individuare spesso delle relazioni di contiguità, le quali tendono ad evolversi sino a somiglianze interne. È una puntuale ricerca, questa, indicata dallo stesso Jakobson insieme con Lévi-Strauss, intenti alla terzina finale di *Les Chats*³¹.

Una prima similitudine (*come maree*) si accorda nel versante egualmente semantico e di posizione con una sineddoche (*calzati di pelli*) e la simmetria così approntata si ripete in modo completo con i due termini della terza frase (*lane-raggi*). L'occhio che scorre spontaneo per dati contigui riposa perciò sopra una forma distesa, la cui pregnanza è raggiunta in virtù di una distribuzione armonica dei suoi elementi: il paragone iniziale estende a vaste aree lo strato esclusivamente superficiale del percepito, il quale si restringe alla sineddoche successiva, esibita nella sua corrispondente struttura superficiale: l'iterazione ritmica viene compendiata dalla terza frase, la quale esordisce mediante il diretto esprimersi di una epidermide ancora, ma ampliata alle tonalità cromatiche che ripetono e si accordano con l'estensione introduttiva. È naturalmente caratteristico del procedimento sintagmatico prevalente il passaggio dalla causa all'effetto³²; in quest'ultima frase tale polarizzazione si pone tuttavia al servizio della diversa equivalenza, nata qui all'interno e perciò atipica nel contesto altrimenti ortodosso. Nell'ultima frase del secondo stilema una sinestesia repentina in-

30. «Perciò niente di paragonabile ai numerosi scritti sulla metafora può essere citato per quanto concerne la teoria della metonimia. Per la stessa ragione, se in generale sono stati intuiti gli stretti legami che uniscono intimamente il romanticismo alla metafora, è stata per lo più ignorata l'affinità profonda che congiunge il realismo alla metonimia. Non solo lo strumento dell'analisi, ma anche l'oggetto dell'osservazione spiegano la preponderanza della metafora sulla metonimia nelle ricerche scientifiche. Poiché la poesia si concentra sul segno e la prosa, pragmatica, soprattutto sul referente, i tropi e le figure sono stati studiati essenzialmente con procedimenti poetici». R. Jakobson, *Saggi di ling...*, cit., p. 45.

31. R. Jakobson, C. Lévi-Strauss, «*Les Chats de Charles Baudelaire*, in «L'Homme», II, 1962, pp. 5-21.

32. R. Jakobson, *L'afasia come problema linguistico*, in *Il farsi e il disfarsi del linguaggio*, Torino, 1971, p. 115.

terrompe la sequenza metonimica (*oscuri litigi*). Una doppia opposizione affiora improvvisa con essa: cromatica, in rapporto ai significati precedenti, e di posizione, dopo l'abitudine alle relazioni di contiguità ancora precedenti. Ma osservando tale secondo stilema in rapporto al primo, si avverte a questo punto che le posizioni rispettive stanno preparando una sintesi finale, prevedibile, grazie all'evidenza vistosa della prima struttura metaforica, «sfumata» dalla metonimia, e della seconda struttura metonimica, «sfumata» dalla metafora. Un procedimento poetico mediante il quale vengono raggiunti esiti polisemici³³; qui si manifesta del tutto particolare, attraverso l'ingente, libero usufrutto di tale interazione generale.

3. Il terzo stilema riassume in sé ed espone la dialettica anteriore: dopo l'alternanza rapida della sinestesia e della sineddoche (*cani, bracchi*); il messaggio si distende lungo la sequenza sintagmatica, la quale viene a condensarsi sopra quel contesto fonemico e morfemico, *spazio*, in posizione equazionale con *silenzio* e *tempo*. Ciò che era stato donato dal soggetto all'immagine, iniziali metafore ardite e scaturite da uno stato percettivo particolare, si distende ora lungo l'oggetto medesimo, capace di rasserenare dopo aver assorbito, nella sua struttura paesistica altrettanto vivace, le emozioni rinviate dall'uomo, sorpreso dinanzi all'interrogativo tema essenziale della sua esistenza.

33. «In poesia non soltanto la sequenza fonemica, ma così pure ogni sequenza di unità semantiche tende a stabilire un'equazione. La sovrapposizione della similarità alla contiguità conferisce alla poesia quell'essenza simbolica, complessa, polisemica che intimamente la permea e la organizza; quell'essenza che è suggestivamente adombrata da Goethe: *Alles vergänglichliches ist nur ein Gleichnis* («Tutto ciò che passa non è che immagine»). Cioè, in termini tecnici: ogni elemento della sequenza è una similitudine. In poesia, dove la similarità è proiettata sulla contiguità, ogni metonimia è lievemente metaforica, ed ogni metafora ha una sfumatura metonimica». R. Jakobson, *Saggi di ling...*, cit., pp. 208-209.

A PROPOSITO DI UN TESTO ATTRIBUITO A FERNAN VELHO

1. La presenza nei canzonieri galego-portoghesi Colocci-Brancuti e Vaticano¹ di testi estranei alla tradizione poetica della più antica lirica ispanica viene segnalata una prima volta da Giuseppe Tavani al congresso di filologia romanza di Madrid del 1965, quale risultato degli spogli condotti per il suo *Repertorio metrico*². In seguito, il problema posto da questi testi spuri è ripreso ed approfondito sistematicamente, con abbondanza di prove, dallo stesso Tavani nell'introduzione al *Repertorio*³, nel più ampio studio sulla tradizione manoscritta pubblicato nel 1967⁴ e in alcuni saggi dedicati a specifiche questioni riguardanti la lirica galego-portoghese⁵. Dello stesso problema, ma relativamente alla posizione di singoli componimenti, si sono occupati anche Luciana Stegagno Picchio⁶ e Giuliano Macchi⁷.

1. Canzoniere Colocci-Brancuti, designato con la sigla B, attualmente alla Biblioteca Nacional di Lisbona; canzoniere della Vaticana, Codice Vat. Lat. 4803, indicato con la sigla V.

2. Cfr. G. Tavani, *La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese*, in *XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas. Actas. II*, Madrid 1968, pp. 1003-1016 [1010 e 1012].

3. G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma 1967, pp. 7-42 [18-19].

4. G. Tavani, *La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese*, in «Cultura neolatina», xxvii, 1967, pp. 41-94, ripubblicato, con qualche lieve modifica, in *Poesia del Duecento nella penisola iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma 1969, pp. 77-179.

5. G. Tavani, *Considerazioni sulle origini dell'«arte mayor»*, in «Cultura neolatina», xxv, 1965, pp. 15-33, ripubbl. con il titolo *Sull'attribuzione a Juyão Bolseyro di «Donna e senhora de grande vallia» (Considerazioni sulle origini dell'«arte mayor»)*, in *Poesia del Duecento*, cit., pp. 183-217; id., *Sull'attribuzione a D. Denis di «Pero muito amo, muito non desejo»*, ivi, pp. 219-33.

6. L. Stegagno Picchio, *Per una storia della «serrana peninsulare»: la «serrana di Sintra»*, in «Cultura neolatina», xxvi, 1966, pp. 105-28.

7. G. Macchi, *Le poesie di Roy Martinz do Casal*, in «Cultura neolatina», xxvi, 1966, pp. 129-57 [142-46].

Alcuni di questi testi appaiono sicuramente interpolati nella tradizione manoscritta a livello dell'antecedente comune a BV (γ , secondo lo schema genetico approntato da Tavani⁸, in quanto presenti sia nel canzoniere Colocci-Brancuti che in quello della Vaticana; altri, tramandati solo da V, saranno stati inseriti più tardi in uno dei *codices interpositi* del ramo V (ϵ o ξ).

Delle sei poesie comuni ad entrambi gli apografi italiani, quattro sono brevi componimenti a carattere giocoso, trascritti di seguito al piccolo canzoniere di Roy Martinz do Casal; la quinta, attribuita a D. Dinis, è in effetti una canzone in versi di «arte mayor» di chiara impronta palaziana; la sesta rientra anch'essa palesemente nel genere della *pregunta* quattrocentesca. Al secolo xv sono anche da assegnare i tre componimenti tramandati dal solo V: la *troba* che nel canzoniere va sotto il nome di Fernand'Eanes, una *pregunta* di Álvaro Afonso e la canzone già attribuita a Juyão Bolseyro. A questi tre testi, ve n'è ora da aggiungere un quarto.

Nel corso delle ricerche per un'edizione del canzoniere individuale di Fernan Velho, mi sono imbattuta in una breve poesia che il codice vaticano sembrerebbe assegnare a questo trovatore, ma che in effetti si presenta con una fisionomia chiaramente estranea al sistema formulistico e tematico proprio della lirica galego-portoghese. Di tale estraneità non sembra si siano accorti i precedenti editori: Braga⁹ la pubblica senza metterne in dubbio né l'autenticità né l'attribuzione a Fernam Velho; Nunes, nella sua edizione delle *Cantigas d'Amigo*¹⁰, pur non includendo il testo nella raccolta vera e propria e relegandolo invece tra le varianti (vol. III, pp. 498-99), lascia intendere che tale relegazione è determinata non dalle particolari caratteristiche del componimento quanto dal fatto che esso, essendo molto deturpato, «difficilmente se poderá restaurar». I Machado¹¹, dal canto loro, pubblicano il testo in appendice all'edizione di B, senza discutere l'attribuzione e definendolo «cantiga de escárnio». Non dello stesso parere è evidentemente il Lapa, il quale non include il componimento nella sua edizione delle *Can-*

8. Cfr. *La tradizione manoscritta*, cit., pp. 49-60 (= 97-118).

9. Th. Braga, *Cancioneiro portuguez da Vaticana*. Edição critica, Lisboa 1878, p. 76.

10. J. J. Nunes, *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*, 3 voll., Coimbra 1926-1928.

11. E. Paxeco Machado e J. P. Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Fac-símile e transcrição. Leitura, comentários e glossário por -, VII, Lisboa 1960, p. 77 (n. 1634).

*tigas d'escarnho e de mal dizer*¹². Il primo ad avanzare dubbi sull'attribuzione è ancora Tavani, il quale nel suo citato *Repertorio metrico*¹³ definisce insoddisfacenti le edizioni di Nunes e dei Machado e dichiara incerta l'assegnazione.

2. Prima di procedere ad un esame dei motivi per i quali è lecito ritenere che il testo sia stato interpolato in uno spazio rimasto in bianco in ε o in ξ di seguito ad una cantiga attribuita a Fernan Velho, ritengo opportuno dare la poesia in una nuova lettura, precisando preliminarmente che la mia non vuol essere se non una proposta di restauro di un testo che la tradizione manoscritta ha conservato in testimonianza unica e notevolmente guasta. Dalle note risulteranno esplicitamente le altre possibilità di interpretazione che mi è sembrato di poter intravedere e delle quali quella qui di seguito assunta è, a mio parere, solo la più convincente.

- 1 Nojo tom'e quer prazer:
- 2 ja nom posso me all fazer.
- 3 Cobrar nom posso amiga
- 4 se nom nojo que me siga:
- 5 ainda que all nom diga
- 6 logo m<e> á d'esquecer.
- 7 Nojo tom'e quer prazer:
- 8 <ja nom posso me all fazer>.
- 9 E porem c'a lla partida
- 10 nom me será esquecida,
- 11 ainda que all nom diga
- 12 l<ogo me á d'esquecer.
- 13 Nojo tom'e quer prazer:
- 14 ja nom posso me all fazer>.

1. tom'e] come (con segno distintivo sulla e) - 2. posso mam pazer (con la prima m sopralineata e segni abbreviativi sulla seconda m e su az) - 3. Cobrar] E obrar - 4. nojo] uolo - 5. ainda] ajuda - 9. E por em fazer calla - 11. ainda come al v. 5; diga] digal.

Sopporta la pena e cerca il piacere: ormai per mio conto altro non posso fare.

Non posso acquistare amica senza che me ne venga pena: ancorché altro io non dica, presto mi dimenticherà. Sopporta la pena e cerca il piacere: ormai per mio conto altro non posso fare.

È per quanto alla separazione non l'avrò dimenticata, ancorché altro io non

12. M. Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, [Vigo] 1965, 2ª ed. ivi, 1970.

13. p. 416 (n. 50, 5 dell'*Indice bibliografico dei poeti e dei testi anonimi*).

dica, presto mi dimenticherà. Sopporta la pena e cerca il piacere: ormai per mio conto altro non posso fare.

Il primo problema che si presenta all'editore è quello della lettura del distico iniziale, dalla cui interpretazione deriva la fissazione del testo nel suo insieme. Il manoscritto riporta i due versi nella forma

Noio comé qr prazer
la nó po o mam pázer

alla quale, per difficoltà tipografiche, mancano la soprilineatura del nesso *qr* e della prima *m* di *mam*, nonché il segno abbreviativo a forma di til che sovrasta le lettere *az* di *pazer* al secondo verso. La lettura di Braga è

Nojo, como quer, prazer
já nom posso m'aver prazer!

Nunes legge

Nojo(?), come quer prazer
já non posso m'aver prazer.

I Machado trascrivono

Noio, come quer prazer,
ja non posso m eu auer.

Nessuna delle tre letture mi sembra convincente: quelle di Braga e di Nunes presentano intanto una ipermetria al secondo verso e inoltre accettano la ripetizione in rima della stessa forma lessicale, non giustificata dal gioco della rima equivoca. I Machado avvertono entrambe le difficoltà, ma le risolvono, un po' semplicisticamente, espungendo *pazer* del secondo verso e sciogliendo il gruppo di lettere precedente in *m eu auer*. La soluzione del problema, a mio avviso, sta proprio in un corretto emendamento di questo duplice «errore». Si può inizialmente stabilire che *pazer* del secondo verso è frutto di una svista dell'amanuense per attrazione del *prazer* del primo verso: infatti, mentre risulta arduo individuare in questo luogo una rima equivoca perché difficilmente si riesce a fissare una lettura in cui uno dei due *prazer* sia sostantivo e l'altro verbo, occorre considerare anche di fronte al *pazer* del v. 2 scritto con abbreviatura, che le altre due volte in cui la stessa parola compare, di lettura certa, nel testo, essa è scritta per esteso. D'altra parte, la semplice espunzione della parola finale del secondo verso non

soddisfa, in quanto non chiarisce il meccanismo dell'errore in cui sarebbe incorso il copista. Sembra dunque più logico supporre che l'amanuense abbia stravolto in *pazer* un termine che avesse qualche affinità con il *prazer* del verso precedente, e pertanto si può anche ipotizzare che egli abbia interpretato come segno abbreviativo uno svolazzo della prima lettera o la parte inferiore di *z* del *prazer* del v. 1. Nel primo caso lo svolazzo potrebbe essere appartenuto sia ad una *f* sia ad una *d*, a seconda della grafia con cui il testo è stato trascritto nell'antecedente di V; e comunque possiamo ritenere con qualche fondamento che la parola stravolta in *pazer* fosse o un *fazer* o un *dizer* (la presenza di una *a* nel *pazer* di V non è infatti elemento sufficiente a sciogliere il dubbio, in quanto, sempre in dipendenza della grafia usata per il testo nell'antecedente di V, le due lettere avrebbero potuto facilmente essere confuse¹⁴). Per la scelta tra *fazer* e *dizer* non ci si potrà ovviamente basare che sullo scioglimento degli altri dubbi suggeriti dallo stato della tradizione manoscritta, in primo luogo dall'ipermetria del v. 9, rivelatrice di un guasto testuale di cui né Braga né Nunes si sono preoccupati e che i Machado hanno risolto – senza giustificare l'intervento – espungendo il gruppo di lettere «calla» (dagli altri inteso come *tall*). Ma l'eccedenza di due sillabe può a mio avviso essere sanata espungendo invece «fazer» che non risulta indispensabile al senso, e che anzi distorce il valore di *partida* da quello proprio di 'partenza, separazione' in quello di 'gioco', 'tiro' (*fazer partida* 'giocare un [brutto] tiro'). La presenza di «fazer» al v. 9 può essere infatti attribuita a disattenzione del copista il quale, trascrivendo il verso subito dopo il secondo di refram, ha verosimilmente fatto slittare il *fazer* finale di questo (da lui tralasciato come d'uso) al verso successivo. Tale congettura, oltre a permettere di ripristinare il senso della seconda cobbola e a consentire di restituirne il primo verso all'isometria, corrobora l'ipotesi che il «pazer» del distico iniziale sia da correggere in *fazer*.

Ciò posto, sarà allora opportuno dividere altrimenti le parole del v. 2 tenendo in considerazione la sopralineatura della prima *m* di «mam» (che tutti, da Monaci in poi, hanno letto «mauí») e con-

14. Mi limiterò a rinviare ad un testo coevo ben noto agli studiosi come il Trattato culinario conservato nel ms. I.E.33 della Biblioteca Nazionale di Napoli: cfr. i facsimili riprodotti nelle due edizioni recentemente comparse (*Um tratado de cozinha portuguesa do século XV*, ed. di A. Gomes Filho, Rio de Janeiro 1963; O «*Livro de cozinha*» da *Infanta D. Maria de Portugal*, ed. di G. Manuppella e S. Dias Arnaut, Coimbra 1967).

getturando un altro errore di lettura da parte del copista di V alla fine di quest'ultimo gruppo di lettere: si potrà allora interpretare *m* soprilineata come compendio di *me* e lo svolazzo, apparentemente anch'esso abbreviativo, alla fine dello stesso nesso come il residuo della parte superiore di una o di due *l*. E a questo punto, la divisione e la lettura che s'impongono sono *posso me al(l)*¹⁵, con sinalefe all'incontro vocalico. Si aggiunga che «tome» del v. 7 appare forma più plausibile – e al tempo stesso «difficilior» – rispetto al «come» del v. 1, per cui questa andrà corretta su quella, e non viceversa: la facilità di scambio *c/t* è ben nota, e qui in particolare sarà stata favorita dal tipo di costruzione che, con i due imperativi, il conseguente assetto sentenzioso della frase e la disposizione chiasmica degli elementi, risulta più complesso e insolito dell'altro formato dai due sostantivi collegati dalla concessiva *come quer*. Il concetto espresso nel distico iniziale, secondo la lettura qui proposta, si manifesterà allora ripreso e sviluppato nel testo, in applicazione di uno schema tipico della poesia posteriore a quella tramandata dai canzonieri galego-portoghesi. Ancora sul distico iniziale, si noterà che l'espressione *tomar nojo* va interpretata nel senso di 'sopportare la pena, appenarsi', corrente in area iberica, e che *querer* ha qui il valore, di derivazione provenzale ma presente anch'esso in testi iberici, di 'cercare'¹⁶.

Al v. 3 va accolta come necessaria la proposta avanzata da Braga e paleograficamente giustificata di emendare *E obrar*, che non

15. Già Monaci aveva proposto in nota alla sua edizione diplomatica (*Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, messo a stampa da –, Halle a/S 1875, p. 434) una lettura «já non poss'ome aver p.», non raccolta da nessuno degli altri editori, ma che è da ritenere comunque migliore di quelle da essi proposte. Altra lettura possibile, che in parte ricalca quella del Monaci e in parte quella qui suggerita, è «já nom poss'ome all fazer», che tuttavia risulta meno convincente per il prolungamento della frase sentenziosa e per il suo passaggio repentino dalla 2ª alla 3ª persona.

16. In area iberica, *querer* 'cercare' si confonde spesso con *querer* 'desiderare', per cui risulta per lo più difficile stabilire con assoluta certezza quale delle due accezioni, che in parte si sovrappongono, sia da individuare in un dato passo. Ad esempio, il v. 152 d del *Libro de Buen Amor*, «e los más non recabdan la cosa más querida», può essere letto in un modo o nell'altro, senza che il testo soccorra nella scelta. Che *querer* abbia avuto anche nella penisola il valore di 'cercare' lo rivela comunque inequivocabilmente la versione castigliana del *quem quaeritis* 'a quién queredes?' citato da J. M. Aguado, *Glosario sobre Juan Ruíz, poeta castellano del siglo XIV*, Madrid 1929, s. *querer*. Ma in ultima analisi e fatta salva la possibilità di individuare casi inequivoci di *querer* 'cercare', va rilevato che, nel nostro testo, *quer* oltre a 'cerca' può essere inteso anche nel senso di 'desidera'.

dà senso¹⁷, in *Cobrar*: e *cobrar amiga* nel senso di ‘possedere, ottenere, aver amica’ trova riscontro sia in «outra [senhor] cobrar» di Osoyr'Eanes¹⁸ sia in «poys por amygos cobrar, /vus fazeys alcouviteyra» di Fernam da Silveira¹⁹. E analogamente sarà da correggere in *nojo* il «uolo» del ms. che gli editori hanno variamente letto «vós lo» (Braga), «vo-lo» (Nunes), «no lo» (Machado): scartata preliminarmente la lettura di Nunes, priva assolutamente di senso, sarà tuttavia facile verificare che anche quella di Braga risulta inaccettabile perché introduce al v. 4 l'*exclamatio* di cui si è già esclusa la presenza al v. 3 (cfr. nota 17); quanto alla lettura dei Machado, in cui «no lo que me siga» sembra doversi intendere come ‘in quello che me ne venga’, una forma *no lo* con il dimostrativo iterato non mi risulta che esista (potrebbe ammettersi, semmai, *em lo*). È al contrario lecito, oltre che richiesto dal senso, leggere *nojo*, in cui si ha una *i* alta analoga a quella che appare ai vv. 5 e 11 (in *ainda*) e in moltissimi altri luoghi del canzoniere Vaticano.

Al v. 5 tutti gli editori sono concordi nel leggere *ainda*: d'altra parte, l'unica diversa lettura possibile, *ajuda* (anche nell'accezione di *ajuda* poetica) non ha alcun significato.

Il primo verso della seconda cobbola è di nuovo tra quelli in cui i guasti della tradizione si manifestano più fuorvianti. L'ipotesi formulata sopra per cui «fazer» sarebbe slittato dal v. 8 al v. 9 per disattenzione di copista è avvalorata dalla difficoltà di ammettere che *fazer* sia preceduto da *porém* o da *por em*: nel primo caso, infatti, né il valore causale né quello avversativo di *porém* consentono di legare la frase infinitiva del v. 9 alla reggente del v. 10, sia che si mantenga «c'a lla partida» sia che si corregga in «tall par-

17. Un solo tratto orizzontale mediano distingue in V (e distingueva nella grafia quattrocentesca del citato Trattatello di cucina) E da C. Né Nunes né i Machado riprendono tuttavia il suggerimento di Braga. Per leggere «E obrar» ('E agire') occorrerebbe non solo interpretare la frase come un'*exclamatio* che non trova supporto nell'uso costante della terza persona in tutti gli altri versi delle due cobbole, ma anche ammettere la singolare presenza della congiunzione coordinante all'inizio del discorso. Inoltre va considerato che *amiga*, in funzione di apostrofe, non compare mai né nella lirica medievale né in quella «palaciana». «E obrar» potrebbe anche essere emendato in «Eu cobrar» per evitare lo iato tra *posso* e *amiga*: ma considerando che molti altri incontri vocalici del testo sono risolti in iato, non ritengo necessario andare oltre la semplice, e paleograficamente giustificata, sostituzione di «E» con «C».

18. *Eu, que nova senhor filhei*, n. III, 4 del *Repertorio metrico*, cit.; per il testo cfr. C. Michaëlis de Vasconcellos, *Cançoneiro da Ajuda*, Halle a.S 1904, I, 649 (n. 322).

19. *Cançoneiro Geral*, ed. semidiplomatica di A. J. Gonçalves Guimarães, 5 voll., Coimbra 1910-1917, I, 207.

tida»; quanto a *por em*, dato il valore causale o finale di *por*, ci si trova ancora di fronte all'impossibilità di collegare la frase al resto della cobbola, complicata dalla difficoltà di individuare la funzione di *em*: ostacoli avvertiti entrambi da Nunes, il quale tenta di superarli correggendo «em» in «me» e assegnando – sembra – a *por* un valore concessivo tuttavia non altrimenti documentato. A ciò si aggiunge il problema dell'ipermetria di cui gli editori precedenti si sono liberati solo in parte oppure con eccessiva facilità, da un lato riducendo «calla» a «tal» come Braga («E poren fazer tal partida») e Nunes («E por me fazer tal partida») – i quali però non eliminano in tal modo l'intera eccedenza sillabica –, dall'altro espungendo tutto il gruppo di lettere in questione, e interpungendo incomprensibilmente, come i Machado («E, por em fazer, partida»).

A mio avviso, per restituire il verso all'isometria non si può dunque che ricorrere all'espunzione di «fazer», l'unica giustificabile, come si è visto, sul piano paleografico. Quanto alla lettura del verso così ridotto, non credo che si possa risolvere il problema se non partendo dall'enunciato dei versi successivi, nei quali il poeta, all'affermazione 'benché io non dica nulla, presto lei mi dimenticherà', fa precedere la proposizione *non me será esquecida* 'non l'avrò dimenticata': sembra ovvio che questa proposizione, parallelamente a quella del v. 11, sia da considerare una subordinata e che, analogamente all'altra, sia pure essa una concessiva, il solo tipo di subordinata che qui dia senso al testo.

L'espunzione di «fazer» e la conseguente lettura «E porem c'alla partida» (dove *porem c(a)* sta per *porem que*) con il significato 'E per quanto alla separazione', pur configurandosi come gli unici interventi atti a dar senso alla cobbola, urtano contro la mancanza di attestazioni di *porem que* con valore concessivo: le ricerche condotte su glossari di testi tre-quattrocenteschi non hanno dato risultato, anche se non è da escludere, data la scarsità e l'incompletezza dei glossari disponibili e la tendenza di molti editori (rivelata anche dal nostro testo) a eliminare costruzioni «difficili» perché non già documentate, che testimonianze di questo costrutto possano essere acquisite in futuro. Per ora, a questa difficoltà propongo di ovviare considerando *porem que* un calco sul portoghese due-trecentesco *pero que* o, meglio, sull'analoga forma castigliana, entrambe regolarmente usate ad introdurre frasi concessive. E se si considera che anche la seconda parte del verso presenta,

con *a la partida* ‘al momento di separarci’, un chiaro castiglianismo di tipo formulistico, ritengo non del tutto gratuita, in attesa di documentazione, l’ipotesi che il valore concessivo di *porem que* sia mutuato da quello della corrispondente congiunzione castigliana piuttosto che da quella galego-portoghese (l’una e l’altra costruite comunque, indifferentemente, con l’indicativo e con il congiuntivo).

Né il secondo verso né tanto meno i successivi (che ripetono i corrispondenti versi della prima cobbola) presentano problemi nuovi, anche se Nunes trascrive «dig’al» l’ultimo gruppo di lettere del v. 11 (quando è ovvio che «-l» di «dikal» è la lettera iniziale di «logo» del v. 12, omissa dal copista), e anche se i Machado, sempre al v. 11, leggono «ajuda» la stessa parola, scritta nello stesso modo, che avevano letto «ainda» al v. 5. È invece interessante rilevare che la ripetizione, nella seconda cobbola, dei vv. 5-6, determina un mutamento di qualità della rima, con il passaggio dalla consonanza *-iga* all’assonanza *-ida -iga*.

3. Il restauro proposto ci presenta un testo la cui estraneità alla tradizione lirica medievale galego-portoghese viene manifestata non solo da elementi grafici quali la *m* di *nom* (v. 11) o *ll* di *all* (vv. 5 e 11) e di *tall* (? , v. 8), ma anche dal valore di *nojo* e ancor più dalla struttura metrica del breve componimento.

Nojo nella lirica medievale galego-portoghese compare esclusivamente nelle cantigas d’escarnho e con il valore di ‘disgusto, schifo’, o di ‘danno’, mentre nel nostro testo l’accezione è chiaramente di ‘pena, dispiacere’ in parallelo antinomico con *prazer*. Per il significato del termine basterà rimandare a Duarte de Brito, per il quale *nojo* è sinonimo di *coyta*, *pesar*, *tristeza*, *sospiro*, *cuidar*, ecc.²⁰, e a Fernam Cardoso, che usa *nojos* in serie con *desastres* e *cuydados*²¹. Quanto all’antinomia *nojo-prazer*, si veda ancora Duarte de Brito:

Vós meu nojo e meu prazer,
meu pesar e minha gloria,
meu desejo e meu querer
... (1, 417)

20. *Cancioneiro Geral*, cit., I, 373.

21. *Cancioneiro Geral*, cit., III, 397.

il quale, in parallelo con *prazer* e con lo stesso valore, usa anche *pesar*:

Quanto mais vejo prazer,
tanto mays sento o pesar
... (I, 387)

o ancora:

meu pesar me daa prazer
... (I, 423).

Ma gli argomenti di maggior peso contro l'assegnazione del testo a Fernan Velho (e in genere alla tradizione medievale di ispirazione o di stampo trovatoresco), che militano contemporaneamente in favore del suo inserimento negli schemi della poesia cosiddetta di Palazzo, sono di ordine stilistico e metrico.

Già ad una semplice lettura appare evidente che il registro stilistico usato dall'autore è assolutamente diverso da quelli impiegati nella confezione delle cantigas d'amor, delle cantigas d'amigo e delle cantigas d'escarnho e maldizer. Debbono averlo intuito, sia pure a livello inconscio, sia Nunes che Lapa, il primo relegando la poesiola tra le varianti della sua edizione delle cantigas d'amigo, anche se con il pretesto forse specioso che essa «está tão deturpada... que dificilmente se poderá restaurar» (ma quante autentiche cantigas d'amigo altrettanto deturpate hanno ciò nonostante meritato la cura meticolosa del benemerito editore!), l'altro escludendola anche dalla seconda edizione della sua monumentale raccolta, in cui tuttavia sono entrati alcuni testi lasciati fuori dalla prima edizione. E in effetti nel nostro testo manca ogni elemento caratteristico dei tre generi principali della lirica galego-portoghese e dei generi minori che in essa è pure possibile isolare, quali la pastorella, l'alba, la barcarola e così via. Carente degli elementi dello scherzo, della satira pesantemente allusiva, della maldicenza sboccata e triviale che individuano le cantigas d'escarnho e maldizer (e non si capisce per quale motivo i Machado l'abbiano classificata cantiga d'escarnho), la poesiola attribuita a Fernan Velho manca persino delle tenui connotazioni scherzose proprie delle «cousas de folguar» di cui parla Garcia de Resende e che sono consistentemente rappresentate nella sua silloge. Quanto ai due generi d'amor e d'amigo, l'assenza dei connotatori specifici risulta ancora più evidente: non solo manca l'apostrofe alla *senhor* e all'*amigo* ma sono as-

senti persino i due termini che costituiscono, come è noto, una sorta di sigillo d'origine e ai quali il formulario non consente di sostituirne altri; al contrario, è presente un termine, *amiga*, che quello stesso formulario ammette solo quando sia la donna (e non il poeta direttamente) a rivolgersi ad un'altra donna. E questo è sufficiente, sul piano stilistico, ad escludere che la poesia di cui ci si occupa possa rientrare nel numero dei tre generi canonici (e dei generi minori che non sono se non varianti o sottodivisioni di quelli) della lirica duecentesca e primotrecentesca galego-portoghese.

Sul piano metrico, il testo si presenta formato da una coppia iniziale di versi a rima baciata e da due cobbole di tre versi monorimi più un quarto verso che riprende la rima del distico introduttivo. È questa la ben nota struttura metrica a «moto e grosa» che, con un'introduzione di due, ma anche di tre, quattro e più versi, appare usata con notevolissima frequenza sia nel *Cancioneiro Geral* di Garcia de Resende sia, ancora prima, nel *Cancionero General* di Hernán del Castillo, nel *Cancionero Musical* e nel *Cancionero de Baena*: una struttura che è usata nella poesia lirica di tema profano già da Juan Ruiz e che ripete lo schema zagialesco delle *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso X e delle Laudi italiane²². Di questa struttura metrica, designata *zajal* (*zejel*), *estribote*, *strambotto*, *villancico*, *vilancete*, e sulla quale esiste una vasta letteratura critica, gli studiosi hanno ritenuto possibile reperire testimonianze già nella lirica medievale galego-portoghese: ciò è, almeno, quanto si ricava dall'elenco fornito dal Le Gentil²³, nel quale figura anche la poesia attribuita da V a Fernan Velho. È un fatto, però, che il tentativo di individuare attestazioni dell'uso, da parte di trovatori e giullari galego-portoghesei, di formule metrico-strofiche in auge solo molto più tardi, è finora risultato vano: la convinzione espressa da Dorothy C. Clarke che il verso e la strofa «de arte mayor» avevano trovato applicazione in almeno due testi galego-portoghesei, uno attribuito a Juyão Bolseyro, l'altro a Dinis, si è rivelata priva di fondamento quando G. Tavani ha dimostrato che entrambi quei testi sono estranei alla tradizione lirica medievale (e tanto più agli autori cui sono assegnati nei canzonieri) e van-

22. P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du moyen âge*, 2 voll., Rennes 1949-1953, II, 209-62.

23. *La poésie lyrique*, cit., II, 218 e nota 18.

no postdatati di almeno un secolo²⁴. Per quanto riguarda il nostro testo, sembra lecito avanzare riserve se non altro sulla sua inclusione in quell'elenco di testimonianze antiche cui accennavo, anche se, visti i precedenti, non risulterebbe forse eccessivo allargare il dubbio a tutti i testi compresi nell'elenco. Le riserve riguardano innanzitutto il fatto che Fernan Velho abbia composto un solo testo in questa struttura metrica stravagante. Gli altri testi che vanno sotto il suo nome appaiono infatti costruiti su schemi che sono o di uso corrente presso i trovatori galego-portoghesi (abbaCC, abbacca, abbcac, abbaab tutti di decasillabi, abacbc di ottosillabi) o vengono mutuati dalla poesia provenzale (ababbc di decasillabi, usato da Bernart de Ventadorn; abbaab di decasillabi, presente in D. Dinis, Pero de Armea ecc., e, tra i provenzali, in Cerveri de Girona oltre che, su base ottosillabica, in vari trovatori da Guglielmo IX a Peire Cardenal) o ancora, pur se di sua invenzione (abcbcca) risultano pienamente coerenti con gli schemi più diffusi e vengono per di più utilizzati in testi di piena ortodossia tematico-stilistica²⁵. È anzi singolare, se si guarda bene, che di questi testi stravaganti mai ne risultano attribuiti più di uno allo stesso poeta, come per esempio accade con le già citate composizioni in cobbole di «arte mayor». Ed è interessante inoltre rilevare come il meccanismo con cui la poesiola in esame si è inserita nella tradizione manoscritta ed è stata attribuita a Fernan Velho è lo stesso messo in luce da Tavani per tutti gli altri testi spuri individuati nei canzonieri Colloci-Brancuti e della Vaticana: come per questi, anche del nostro testo si dovrà supporre che «sia stato trascritto in un ascendente di V dal possessore del codice o da un lettore di esso, per utilizzare spazi lasciati in bianco dal copista, secondo un uso che ha precedenti numerosi e illustri in tutta la letteratura medievale. La trascrizione, eseguita in uno spazio successivo ad una cantiga intestata a Juyão Bolseyro [nel mio caso, a Fernan Velho], ha portato di conseguenza ad attribuire la poesia, che è priva di una propria rubrica attributiva, allo stesso autore del testo che la precede nel co-

24. Cfr. G. Tavani, artt. citt. alla nota 4, e in particolare le pagine, della ristampa in volume, 214 e 232. M. Rodrigues Lapa (*Lições de literatura portuguesa. Época medieval*, 7ª edição revista, Coimbra 1970, p. 198) aderisce ora alla tesi di Tavani riguardo alla cantiga attribuita a D. Dinis; dell'altra illustre filologo non tratta specificamente.

25. Cfr. G. Tavani, *Repertorio metrico*, cit., e I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 1, Paris 1953.

dice»²⁶: a Fernan Velho, per l'appunto. Non va trascurato, a questo proposito, che il testo di cui ci occupiamo si trova in V tra le cantigas 403 (= BC819) di Fernan Velho e 405 (= BC820) di Vasco Perez do Pardal tra le quali né nel canzoniere Colocci-Brancuti (B) né nella cosiddetta Tavola Colocciana (C) si manifesta soluzione di continuità.

Concludendo, mi sembra che motivi tematici, stilistici, lessicali, metrici convergano nel convalidare la supposizione che *Nojo tom'e quer prazer* sia da togliere a Fernan Velho e da escludere dalla lirica galego-portoghese, e che esso vada classificato come un componimento anonimo quattrocentesco del tipo a «moto e grosa», di struttura cioè analoga ai villancicos e vilancetes del xv secolo castigliano, catalano e portoghese.

26. Cfr. G. Tavani, *Poesia del Duecento*, cit., p. 215.

**LA NARRATIVA DI FULVIO TOMIZZA
TRA «NEOVERISMO»
E «SAGGIO» PSICOLOGICO**

Qualche riferimento, sia pure sommario e macroscopico, a quell'area geo-culturale eccentrica per natura e storia a cui Tomizza appartiene, non sarà inutile per affrontare la lettura di questo scrittore quarantenne, ma ormai indiscutibilmente giunto alla maturità espressiva: è una tradizione che si può definire «triestina», ma che in Trieste trova soltanto il crogiolo di componenti diverse, istriane e slave e mitteleuropee, nella cui complessa dinamica è problematico enucleare dei filoni, individuare connessioni che si rivelano piuttosto attraverso sotterranee affinità, inattesi influssi, inusitate coincidenze, nell'ambito di una dimensione culturale dai confini labilissimi e dalle estese ramificazioni. Gli autori più significativi sul versante mitteleuropeo (Svevo, Stuparich, Slataper, Michelstaedter), da un lato non insensibili alla cultura slava, dall'altro non eterogenei alle esperienze di un Musil o di un Joyce, di un Kafka e di uno Schulz, coesistono con la «triestinità» «ebraica» di Saba e con gli autori della costa nordadriatica, da Giotti a Biagio Marin a Quarantotti Gambini, in cui la più istintiva e totale appartenenza ad un mondo «mediterraneo» e relativamente omogeneo implica una maggiore chiarezza e «semplicità» di motivazioni espressive. Ci troviamo comunque dinanzi ad un mondo ricco e contraddittorio che la storiografia letteraria dovrà sempre rinunciare a «definire»: a noi qui interessa notare come una condizione storico-etnica di questo tipo, la molteplicità delle sollecitazioni e delle presenze culturali abbia come necessaria conseguenza il disagio della scelta, il ricorso allo scandaglio etico, all'analisi introspettiva per giungere ad una identificazione sul piano psicologico-culturale ed espressivo. Perciò alcuni temi e alcune soluzioni letterarie trovano qui una naturale germinazione: le tecniche del «flusso di coscienza» e del «monologo interiore», il problematico rapporto col padre (si ricordino in particolare Svevo e Stuparich),

la tensione vitalistica, la sensitività febbrile nei confronti dei fenomeni più elementari della vita come risvolto di una situazione fatale di disagio e di contraddizione, sono fatti qualificanti di una letteratura che nasce come reazione ad una *humus* storico-culturale refrattario a qualunque certezza. Si può comprendere come la tematica conflittuale sia presente in molte opere di questa tradizione, di cui Fulvio Tomizza è, tra gli ultimi rappresentanti, certo il più significativo. Qui possiamo proporci soltanto un rapido panorama sintetico della sua intensa produzione narrativa che intende fornire alcune ipotesi di lettura, indicare qualche spunto per un bilancio critico già legittimo anche se naturalmente provvisorio, qualche idea per una interpretazione complessiva.

Una forte matrice agreste-popolare, un fondo di «realismo» slavo sono gli elementi nuovi inseriti da Tomizza, e destinati a caratterizzare i suoi esiti espressivi. L'origine da quel nucleo sociale mistilingue ed etnicamente composito che è il retroterra triestino, così vicino all'«italiana» Trieste, eppure così lontano per la prevalenza di ataviche consuetudine slave, condiziona il temperamento narrativo che, pur nell'evolversi e nel maturarsi, non rinuncerà a questa matrice originaria. Ed un altro fenomeno tipico del suo temperamento, psicologico e letterario al tempo stesso, è costituito da un modo particolarissimo di «passività». Si tratta di una accettazione eticamente consapevole del proprio destino conflittuale, dell'appartenenza ad una terra contesa tra italiani e jugoslavi, del rapporto di odio-amore col padre (il padre e la terra sono i poli più drammatici della tematica conflittuale di Tomizza). Attraverso un lungo tormento di sofferenze psichiche e morali che lo condurranno ad un autoriconoscimento, per quanto sempre necessariamente insidiato da nuovi motivi di disagio (e di questi temi il romanzo *Dove tornare* – Milano, Mondadori 1974 – costituisce una «summa» interessante), lo scrittore, divenuto «triestino» per «scelta», assume in sé, senza resistenze e mediazioni intellettualistiche, una condizione esistenziale abnorme, storicamente stratificata, di cui si rende l'interprete appassionato, coinvolto, attentissimo, in un innocente, ingenuo candore. Ciò non implica un temperamento sprovveduto, una incapacità di obiezione critica, di chiarificazione intellettuale: anzi la narrativa di Tomizza, nei suoi esiti migliori, è un groviglio linguisticamente tesissimo di interrogativi, di ipotesi, di tentativi di risposta; uno scandaglio rigoroso e lucidissimo del-

la propria interiorità, che viene però sempre avvertita come «altra», come appartenente ad un passato, ad una rete intricatissima di contingenze. Egli stesso confessa sovente, e soprattutto nelle pagine del suo capolavoro, *L'albero dei sogni* (1969), la consapevolezza di tale condizione che permette solo determinate «scelte», nella ricettività immediata di un destino solo da «consumare», ma non da decidere: dopo la morte del padre, momento supremo e discriminante, lascia il proprio paese per Belgrado: «Ammaccato dal legno della terza classe, ero così compreso dell'atto che per un cumulo di passività stavo compiendo [...]» (*L'albero...*, Milano, Mondadori 1969, p. 190). La consapevolissima «passività» definisce ulteriormente il suo talento artistico in una «vitalistica» e febbrile passione, in una ricerca letteraria dove, con sofferta sensibilità, le motivazioni del conflitto storico-etnico si intrecciano con quelle del conflitto etico-psicologico, creando un microcosmo letterario (di reazioni affettive, di tensioni drammatiche, di violenze degli istinti elementari) che deriva, con fedele e immedesimata adesione, dalla realtà della terra d'origine. Da questa condizione emerge un linguaggio che possiede il carattere dell'allusione, della resa di fronte all'interrogativo senza risposta, all'enigma, al sottofondo di ignoto che sta al di là dello scandaglio cosciente. Ne risulta una scrittura fitta e mobilissima, una rete di intersezioni psichiche, tra passato e presente, tra piani diversi della memoria. L'allusività è forse il tratto più significativo dello stile di Tomizza, connessa all'esigenza di una espressione piena e immediata, in cui si annulla, o quasi, il distacco tra l'autore e la propria materia, tra il complesso delle motivazioni dell'opera e la realtà del testo come operazione letteraria, come creazione di diversi livelli espressivi. In Tomizza i significati prorompono, la letteratura costituisce il risultato diretto di un'autoanalisi eticamente impegnatissima, trovando una dimensione peculiare proprio nel procedimento del «flusso di coscienza», del «monologo interiore». Un «io narrante», dietro a cui sta la materia autobiografica, è il perno di buona parte della sua narrativa, indipendentemente dall'uso della prima o della terza persona. Soltanto in alcuni momenti critici di trapasso questa «fluidità», questo debolissimo iato tra la totalità del mondo interiore e la soluzione letteraria, si interrompono, cedono a costruzioni più complesse, giungendo al limite ad esiti di smaliziata abilità manieristica. Ma sono contrappunti necessari di una genuina

vocazione artistica che conosce naturalmente le fasi critiche del ripensamento, della stasi. Questi tratti espressivi, fin qui approssimativamente delineati, qualificano le prove più riuscite dello scrittore: e diciamo subito che le nostre preferenze vanno alla *Ragazza di Petrovia* (1963), all'*Albero dei sogni*, e a *Dove tornare*. Ma per comprendere la consistenza di queste opere, dobbiamo riferirci all'altro versante dell'esperienza narrativa, al versante «antecedente», in senso logico se non sempre cronologico, e fors'anche precedente sul piano della maturità letteraria.

Rispetto a quello che potremmo considerare il primo nodo critico della narrativa di Tomizza, il romanzo *La ragazza di Petrovia* (soprattutto nella sua III parte), dobbiamo riconoscere una precedenza sulla linea evolutiva a *La quinta stagione*, a *Materada*, e al *Bosco di acacie*. *La quinta stagione* costituisce l'incunabolo delle potenzialità espressive dell'autore; pubblicato nel 1965 (quindi dopo *La ragazza di Petrovia*) era già stato abbozzato fin dal 1957, come opportunamente ci informa Bruno Maier nelle sue interessanti pagine sullo scrittore concittadino in «Belfagor» (dapprima in *Ritratti critici di contemporanei: F.T.*, n. 2 1968; poi nelle recensioni all'*Albero*, alla *Torre capovolta*, alla *Città di Miriam*, luglio 1973), e della prova iniziale conserva i caratteri, in un descrittivismo memorialistico di lirico candore, nel passaggio ingenuo e scoperto tra piani diversi della memoria, nella «semplicità» di un procedimento stilistico che tende al fiabesco, all'assorto, non esente da soluzioni «naïf». Il contenuto stesso della narrazione (l'ultimo periodo della seconda guerra mondiale, presentata nei suoi riflessi istriani dapprima lontana e attutita, poi via via più in calante, e risentita nella psicologia adolescente del protagonista Stefano Marcovich, che vive gli anni sereni nell'incoscienza della realtà storica e del connesso dramma individuale) precede quello di *Materada* e del *Bosco di acacie* (accentrati sul tema dell'esodo dalla terra istriana dopo la fine della guerra). Sarà il caso di precisare che non assumiamo di certo questi dati estrinseci come punti di riferimento per una qualificazione della consistenza espressiva, ben consapevoli della problematicità di qualunque ricerca letteraria e dei collegamenti che si instaurano al di là dei fatti evidenti. Ma proprio ad un'analisi pertinente alle ragioni interne dell'esperienza di Tomizza, i romanzi a cui ci siamo ora riferiti, appartenendo alla fase di un realismo oggettivistico ed epico costitui-

scono, come dicevamo, un momento precedente allo scandaglio etico, alla coscienza conflittuale. Tale «precedenza» indica il percorso compiuto da Tomizza per individuare la sostanza più vera del suo mondo poetico, il fatto di essere approdato ad esso dopo aver «consumato» un esperimento realistico, che viene dunque a costituirsi come un passaggio obbligato, psicologico ed espressivo al tempo stesso. La contiguità della *Quinta stagione* con *L'albero dei sogni* è puramente esterna: se infatti alla fine del primo romanzo Stefano Marcovich parte dal paese nativo per il seminario di Capris e il secondo coincide all'inizio con la sua esperienza di studente nel seminario stesso, tra le due opere esiste un salto qualitativo che le differenzia radicalmente, per cui nella *Quinta stagione* nulla o quasi vi è che possa preludere alla problematica conflittuale dell'*Albero*. Piuttosto nel primo romanzo troviamo un antecedente diretto di *Materada* (1960), di certo l'opera più riuscita sul versante realistico. Dal descrittivismo «naif» si passa, attraverso un evidentissimo processo di maturazione stilistica, ad una forma atipica di «neoverismo» veneto-slavo. Sul piano del linguaggio lo conferma un diverso uso degli inserti slavi, esornativi e compiaciuti nella *Quinta stagione*, mentre qui assumono una precisa funzionalità in chiave di intelligentissima «imitazione» della parlata dialettale, delle cadenze e dei procedimenti mentali che la sottendono. Inoltre ci troviamo dinanzi ad un'operazione volutamente «antiletteraria» di adesione al vero, alla violenza dei sentimenti elementari attraverso soluzioni paratattiche e l'uso frequente del dialogato; e la matura consapevolezza degli strumenti linguistici consente un equilibrio formale ed una «perfezione» costruttiva. Non al realismo ottocentesco del Nievo vien da pensare leggendo *Materada*, ma proprio ad un'ascendenza verghiana (lo stesso Maier nota «un remoto magistero verghiano», *Ritratto*, p. 184): a noi pare una riedizione solitaria del modello verghiano (avulsa dal contesto delle esperienze narrative della fine degli anni '50, quando entra in crisi il neorealismo: e questo destino di «marginalità» rispetto alla cultura letteraria italiana è una condizione necessaria di tutta la tradizione «triestina») resa possibile anche dalla presenza di non eterogenee motivazioni espressive. Domina tutta l'opera la coralità epica dell'esodo, del fatale distacco dalla terra, a causa del mutato regime politico che viene a sconvolgere la vicenda iniziale del romanzo: un contrasto violento tra zio e nipoti per la succes-

sione della proprietà, poi incorporata dalla nuova amministrazione statale. Diciamo subito che l'attenzione dello scrittore è tutta presa dal fenomeno umano, dalla partecipazione accorata al dramma collettivo, per cui la presenza del mutamento politico rimane sullo sfondo come termine di riferimento, a cui si allude appena; è una caratteristica non soltanto di questo romanzo, ma anche dei romanzi successivi, che divengono per la coesistenza di una conflittualità «orizzontale» (storico-etnica) e «verticale» (etico-psicologica) una sorta di eccentrici romanzi-saggio, perché si definiscono piuttosto sul piano della riflessione inquieta che su quello della operazione letteraria. Le vicende politiche rimangono distaccate, come un polo dialettico, ma non qualificano il messaggio letterario, anche quando, ad esempio in *Dove tornare*, la volontà dello scrittore tenderebbe a superare questo limite, questo pudore tradizionale. Ciò può giustificarsi con la natura artistica prevalentemente introspettiva di Tomizza, e, d'altro lato, con la consapevolezza della complessità contraddittoria delle vicende politiche implicitamente presenti nella sua opera, che quindi possono essere assunte piuttosto in accezione «metapolitica» che attraverso una analisi e una presa di posizione, come fatti che fatalmente si connettono a fenomeni estranei alle ideologie, e appartengono alla realtà atavica e condizionante delle stratificazioni storiche: non è la scelta ideologica a decidere, non è la lotta politica a mutare, anche se esse si inseriscono nel tessuto delle situazioni fatali, creando dei movimenti e delle fratture. È questo di solito il consapevolissimo atteggiamento «politico» di Tomizza, ed è quindi con questa sorta di esclusione di una diretta presenza ideologica che vanno lette le sue opere. Talora, come dovremo meglio puntualizzare, lo scrittore sembra voler superare il pudore dell'allusione, proporre, sia pure molto implicitamente, un messaggio ideologicamente definito, «alternativo». Starà allora al lettore distinguere la genuinità dalle «forzature», e non tentare mistificanti strumentalizzazioni.

Circa *Materada*, aggiungeremo qualche rilievo sulla «perfezione» dello svolgimento narrativo che, all'accettazione catartica dell'esodo, fa seguire tre fasi emblematiche di una «conclusione» provvisoria, fatta di ansie e di attese, e che sembrano già incrinare l'oggettivistico «neoverismo» per una penetrazione nell'oscuro destino dei singoli e di un'intera collettività: è il finale epico-popo-

lare di barba Nin (da *Trilogia istriana*, Milano, Mondadori, 1967, pp. 121-132), il vecchio che avverte lucidamente, nella sua saggezza patriarcale, la frattura tra passato e presente; il finale lirico-patetico, nel quale Femia, amante del protagonista, torna a concederglisi, in una rinnovata, momentanea spinta affettiva, sorta dall'essere accomunati nel medesimo destino, e in cui è vivo il senso della precarietà, dell'inquietudine per l'ignoto futuro (*ibid.*, pp. 155-168); e quello rituale della festa della Madonna d'agosto (pp. 169-173), che conclude il romanzo, con la sofferta coscienza di una condizione collettiva:

«Mezzo ettaro di quella terra senza pietre era bastata per tutti; poteva bastare anche per noi e i nostri figli.
«Addio ai nostri morti» disse forte una donna» (p. 173).

A quest'opera si collega il racconto lungo *Il bosco di acacie*, dove il «realismo» diviene più intenso e meditativo, al di là delle soluzioni stilistiche verghiane, in una compenetrazione tra uomini e natura, in una saturazione epico-lirica, e dove le connessioni tra vicende umane e fenomeni naturali sono captate con un rabdomantico scandaglio che coglie allusioni, implicazioni, similitudini, corrispondenze: il valore letterario sta in questo «affondamento» naturalistico, in questa penetrazione sensitiva negli aspetti elementari dell'esistere. La materia del racconto passa in secondo piano, viene sommersa dall'esercizio appassionato di una acuta sensibilità agreste attraverso cui si avverte ogni mutamento della terra nel fluire del tempo, di una terra sentita come madre, come matrice dei misteriosi eventi umani. Anche qui il tema è quello dell'esodo, di un esodo già avvenuto: è una famiglia istriana proveniente da un campo di profughi che giunge in territorio italiano, dove il vecchio padre muore. La «coralità» di *Materada* è pure presente, come afferma Maier, (*Ritratto*, p. 191) ma la presenza umana è ridotta, le vicende sono semplificate, il ritmo narrativo sembra alludere ad una condizione «rituale» dell'esistere, in cui ogni cosa è destinata ad essere se stessa, a ripetersi all'infinito: il mutare stesso degli eventi appartiene ad un ciclo necessario. Le pagine letterariamente più riuscite sono quelle in cui più intensa diviene la sensibilità agreste, in cui il mondo contadino è colto nei momenti drammatici di elementarissima naturalità con un realismo che mai scade nel bozzettismo descrittivistico: si tratta dell'episodio del

parto della vacca (*ibid.*, pp. 410-411), in cui risulta davvero magistrale il contrappunto tra la tensione violenta degli uomini mentre si compie il fenomeno, e il successivo distendersi corale, in una sopraggiunta serenità dovuta alla riconoscenza per un compenso quasi provvidenziale.

E si giunge così al romanzo in cui avviene il superamento del realismo già latente nell'ultima parte di *Materada* e nel *Bosco di acacie*, e in cui si impone il rigore della introspezione psicologica. Ha inizio con *La ragazza di Petrovia* una nuova zona, letterariamente più matura, della narrativa di Tomizza, che giunge fino all'episodio della morte del padre nell'*Albero dei sogni*. Possiamo già anticipare che un ulteriore ampliamento tematico e formale si costituirà nella *Torre capovolta* (1971), a cui seguirà un momento critico con *La città di Miriam* (1972), superato, attraverso la ripresa e l'approfondimento di temi già sviluppati e l'inserimento di nuove sollecitazioni culturali, in *Dove tornare* (1974). Rileviamo innanzi tutto nella *Ragazza di Petrovia* un nuovo infittirsi della scrittura, un affinamento linguistico che prelude alle soluzioni sintattiche contorte, di una contorsione espressionistica, dell'*Albero*; ed inoltre la quasi simbolica «perfezione» della struttura letteraria esterna, che nella netta distinzione in tre parti vuole alludere a tre momenti determinati di storie interiori intimamente connesse e che riprende, sia pure in chiave assai diversa, la soluzione, altrettanto allusiva, della seconda parte di *Materada*. Dapprima è presentata da un «io narrante» la vita di un campo di profughi istriani, e il significato artistico si definisce subito in un senso di assorta atemporalità, di una condizione di vita sospesa e precaria, storicamente abnorme e sradicata. L'enigmatico intrecciarsi di vicende, spesso appena sfiorate con una tecnica allusiva consumata, gravano sulla psiche degli individui, ancora una volta vittime di una «fatalità» passivamente accettata. La seconda e la terza parte sono accentrate su Giustina, la ragazza di Petrovia rimasta incinta, e che vuol raggiungere l'amante al campo, ma, scadute le lasciapassare, tentando il ritorno, cadrà fucilata alla frontiera. L'immagine di questa donna presenta tratti di espressionismo cupo e deforme, l'analisi di processi psichici elementari, di reazioni istintive: è una creatura oppressa da un senso di colpa che la rende muta e chiusa, vittima degli «altri», dai quali è esclusa, ai quali è «estranea». Si potrebbe dire che qui Tomizza compie un sondaggio

nella zona psichica del preconscious, se non fosse rischioso inserire a proposito di questa narrativa termini e parametri di tipo psicoanalitico.

È certo comunque che nemmeno di «incoscienza» si può parlare, tanto è evidente la sofferenza da cui è impossibile liberarsi, che la rende «cosa», creatura larvale. Ma l'«io narrante» inserisce il punto di vista della assenza di responsabilità, («Povera ragazzetta di Petrovia, lei non sa nulla del bene né del male [...]», *ibid.*, pp. 349-350) e quindi del possibile riscatto, del valore di tale sofferenza. Cosciente della condizione di vittima irresponsabile, fuori della storia, è lo stesso «io narrante», che avverte attorno a sé un «ordine» estraneo e precario, col quale gli è impossibile sentirsi in armonia. Alla situazione esistenziale fa da contrappunto un minuscolissimo attaccamento ai fenomeni percettivi, tattili, un'esigenza di cogliere l'impercettibile, una adesione sensoriale acutissima: l'unica possibilità di vita sta in questa immersione nel fluire indistinto delle cose. Sono pagine di una esemplare bravura letteraria nel difficile equilibrio di un'attenzione «realistica» continuamente assunta come fenomeno psichico, e di un fitto scorrere di immagini che si costituiscono lentamente, al di là della propria immediatezza espressiva, in un'altra, meditata costruzione letteraria, la quale si compie nella III parte del romanzo. Essa può essere considerata un modo abile del narratore per superare le remore oggettivistiche, attraverso una scomposizione di momenti introspettivi, sostanzialmente affini, ma distinti in modo tale che l'«io narrante» sia una voce «parallela» e distaccata e Giustina il vero personaggio, la cui muta sofferenza viene riscattata dalla tragica fine. È la figura della donna che conferisce il significato etico alla narrazione, di una narrazione così liberata di «personaggi» e di «protagonisti», nell'accezione «tradizionale», realistica dei termini. Con questa prova, Tomizza si imparenta agli esiti più validi della «triestinità» mitteleuropea (con la forte componente slava di cui dicevano e che avremo modo di verificare di nuovo), apportando un contributo originale ad una letteratura in cui coesistono le deformazioni espressionistico-surreali, l'«autobiografismo» freudiano, le scomposizioni spazio-temporali, e le tecniche ormai classiche del «flusso di coscienza» e del «monologo interiore». È interessante rilevare come Tomizza si sia soffermato sulla zona della indistinzione, della pre-coscienza (e con una operazione letteraria nuova per la

sua complessa articolazione) prima di giungere alla zona dei conflitti coscienti nelle loro connessioni storiche, come avviene nell'*Albero dei sogni*, una delle opere più significative della letteratura italiana del dopoguerra, caso particolarissimo di romanzo-saggio. I poli del conflitto – il padre e la terra – prorompono qui in una ossessiva ripetizione. Sono rapporti di odio-amore/affinità-diversità/tradimento-colpa-rimorso: tale condizione esige lo scavo introspettivo tesissimo, in un tentativo continuamente ripetuto di «comprendere» attraverso un'auto-analisi, un'auto-osservazione che invece allontana la possibilità stessa della comprensione quando più intensa diviene la volontà di raggiungerla. È una logica interrotta, una consequenzialità che non perviene al risultato di circoscrivere, di «definire», sicché il discorso narrativo (fitto di frasi interrogative, di contorsioni sintattiche espressionistiche, di forme gerundive e participiali tese a rendere l'urgenza delle motivazioni psicologiche) rimanda di continuo la risposta, mantenendo un margine ineliminabile di mistero, di «oscuro»: è indicativo come questo termine ricorra spesso nelle pagine di Tomizza a indicare l'inafferrabilità, il fondo enigmatico che si sottrae ad ogni scandaglio della coscienza. Grava su ogni momento della sequenza narrativa un senso di disagio, di oscura condanna, in un accavallarsi dei fenomeni della memoria, in una serie di spinte emotive contrastanti. Fin dall'inizio, ecco la confessione di un primo tradimento, quello della terra d'origine: «...nell'inimmaginato camerone con lo scandire dei minuti andava maturandosi il distacco dal paese, al quale sarei sempre tornato come uno che viene da fuori» (*ed. cit.*, p. 9). Il «tradimento», l'essersi recato al seminario di Capris per compirvi gli studi ginnasiali è un motivo di «alterità», al quale subito nuovi motivi si aggiungono: il difficile rapporto coi coetanei, l'intrecciarsi dei contrasti tra gli stessi slavi delle zone di frontiera – per ataviche diversità che dividono al limite famiglia da famiglia – tra slavi e triestini filo-italiani, tra città e campagna. E si inserisce la figura paterna come quintessenza delle contraddizioni che impediscono al figlio di giungere ad una identità: il padre, considerato «reazionario» dal nuovo regime, impedisce al figlio l'identificazione etica, l'approvazione politica. Ma, nello stesso tempo, il padre è sentito piuttosto come vittima del regime stesso che come colpevole, per cui un atteggiamento filo-italiano nel figlio, mentre può consentirgli l'avvicinamento alla parte paterna, può etichettar-

lo come «anticomunista», come nemico del regime. Il viscerale legame affettivo, la naturale consustanzialità impediscono una definitiva scelta autonoma che comunque dovrebbe implicare una posizione netta in un senso o nell'altro (di tradimento o di identificazione), impossibile non solo per il condizionamento delle stratificazioni storico-familiari, ma per la problematicità della nuova situazione politica, eterogenea ad alcuni principi della tradizione etnica medesima (come, ad esempio, quello della proprietà privata). Il dilemma perciò non esiste tanto sul piano delle posizioni ideologiche o delle simpatie politiche, quanto su quello, più viscerale, della «fedeltà» o meno al proprio mondo, con le sue imposizioni «etiche». I «fatti», i «personaggi» non sono altro che l'occasione di questa conflittualità: il seminario di Capris sequestrato e trasformato dal regime comunista, il padre incarcerato, le figure dei coetanei, quella della madre (sentita come contrappunto alle idealità paterne); la possibilità aperta di «tradire» determina paura e senso di colpa. Poi le vicende di Trieste territorio libero, e la malattia del padre che lo condurrà alla morte. È questo, dicevamo, il «momento forte» della narrativa dello scrittore triestino: incapace di risolvere il conflitto sul piano dello scandaglio cosciente, Stefano Marcovich può avviare un autonomo processo di identificazione col riscatto della colpa attraverso il dolore, con l'espiazione dei «tradimenti»:

«Ora [...] potevo lasciare che lo posassero nella bara e calassero il coperchio, l'immagine avrebbe nutrito il rimorso fino a reciproca consumazione» (*ibid.* p. 170)

Il ripercorre sul piano della memoria e del sogno il proprio rapporto col padre sarà, insieme con una rinnovata volontà etica di autoriconoscimento, un modo di ricomporre le lacerazioni, rinunciando all'inutile tensione dell'auto-analisi. Le pagine della morte del padre richiamano spontaneamente qualche confronto col medesimo tema nella tradizione letteraria di cui il Nostro fa parte. Ci limiteremo qui a riferirci all'analogo episodio nella *Coscienza di Zeno*. Nel capolavoro sveviano ricorrono alcuni termini propri di Tomizza: «conflitto», «colpa», «riconciliazione». Ma, a parte l'appartenenza ad una ben diversa dimensione letteraria (un'autoironica «confessione autobiografica» a fini «psicoanalitici», mentre per Tomizza l'episodio costituisce un momento critico e discrimi-

nante, e non è inserito, come in Svevo, in un fluire «giustapposto» di «esperienze»), un motivo di differenza sul piano delle motivazioni psicologiche sta nel fatto che la «verticale» conflittualità di Svevo viene assunta dal giovane autore in un contesto storico-etnico «orizzontale», per cui il rapporto col padre, anziché esaurirsi nell'ambito di una introspezione solipsistica, costituisce il motivo esistenziale in cui confluiscono aspetti di una condizione storica, etnica, politica. È la presenza di questa «realtà» che impedisce di proporre interpretazioni psicoanalitiche della dinamica conflittuale di Tomizza. Consapevoli di toccare ora un argomento critico assai delicato, che esigerebbe una estesa considerazione, ci limitiamo a dubitare delle ipotesi avanzate da Maier nelle recensioni citate, e da Mario Petrucciani in uno scritto del 1969 (*Fulvio Tomizza: la ragione e i sogni*), ora pubblicato in «Segnali e archetipi della poesia», Milano, Mursia, 1974, pp. 121-126, il quale rileva addirittura, nell'*Albero*, una «strategia psicoanalitica» (p. 125). Quando, dopo la morte del padre, si presentano motivi onirici, deformazioni della memoria, scomposizioni spazio-temporali, si tratta di fenomeni che indicano un processo psichico di catarsi, di liberazione dall'ansia di cogliere il fondo «oscuro», per cui la distensione medesima consente un riaffiorare spontaneo dei temi narrativi ora risolti in immagini. L'essere ancorato ad una complessa storicità impedisce a Tomizza una intenzione, una «cultura» psicoanalitica come costitutiva del fatto letterario (quale può rilevarsi in Svevo, e ancor meglio in autori più recenti, e pensiamo al Gadda della *Cognizione del dolore*, o al Berto de *Il male oscuro*, o alla neoavanguardia) e mantiene la sua natura artistica al di qua della soluzione freudiana di una «nevrosi». Paragonabile ad Angiolina di *Senilità*, per effervescenza vitalistica, «triestinità» nei tratti psicologici è anche Miriam, diversa poi nell'essenza profonda, poiché, mentre il personaggio sveviano si esaurisce nella tormentata vicenda sentimentale di Emilio Brentani, e conserva un carattere di presenza femminile ambigua e contraddittoria, tale da condurre ad una amara «perdita» «senile», quello di Miriam rappresenta invece la salvezza, l'autoriconoscimento fin troppo esaltante, appartenendo anch'essa ad una dimensione storica, «orizzontale»: significa l'approdo cittadino, la borghesia triestina, la civiltà ebraica, le virtù morali, condivise dalla «sanità» agreste e slava di Stefano Marcovich.

Dopo la morte del padre, si compie il distacco volontario dalla terra: Marcovich si reca a Belgrado, con l'ostinazione di ricercare la propria identità: è uno strappo doloroso, giustificato dalla speranza di raggiungere una città «altra» rispetto al microcosmo contadino, e nello stesso tempo non eterogenea per una necessaria affinità etnica. Ma la capitale si presenta un luogo in cui si estendono e si ramificano i contrasti e le estraneità del composito mondo iugoslavo; in termini macroscopici ritornano i conflitti nazionalistici, etnici, linguistici. Individuare una propria realtà («In nome di Dio, chi ero?», *ibid.*, p. 193) è ancor più difficile per il sospetto che suscita la sua provenienza: conveniva affermare a Belgrado di essere di Trieste o dell'Istria? In ogni modo era implicita una ambiguità. Tuttavia, tra impegno etico di autodefinirsi ed espiazione memorialistico-onirica del rapporto col padre, la personalità di Marcovich tende ad una lentissima chiarificazione che diverrà evidente col provvisorio ritorno alla terra, e, quindi, col recarsi a Lubiana, città questa davvero più «vicina», nella sua omogenea dimensione culturale slovena, affine al proprio mondo, di cui può divenire il punto di riferimento più valido, più risolto, perché porta in sé – ma semplificate e dilatate – le situazioni etniche del microcosmo contadino. Anche una figura di donna, Dániza, si inserisce in questo processo di distensione, di scioglimento dell'ansia. Nel personaggio è quasi da vedere un antecedente di Miriam, che rappresenterà la soluzione «triestina», mentre Dániza rappresenta una embrionale, provvisoria soluzione slovena. Prima di tali eventi catartici, era riemersa con intensa carica affettiva la coscienza del proprio passato, in seguito alla definizione del confine italo-iugoslavo, e alla proclamata italianità di Trieste. Apprende la notizia, a Belgrado, che la propria terra è incorporata nella Jugoslavia:

«Ma allora sei dei nostri, fratello! Mi afferrò per i fianchi sollevandomi sopra le altre teste [...]. Il viso esangue, cercavo di chinarmi sui sostenitori supplicandoli di mettermi giù, intimando di lasciarmi perdere perché *živio* era il rauco grido di evviva che, bambino di dieci anni, dalle piazze di Buje e di Capris avevo visto rimbalzare sul pallone paterno nel nostro tinello, ed ora avevano vinto proprio loro, il contrario di tutto ciò che è ragionevole e bello e buono aveva vinto, il diavolo aveva vinto, Dio proprio non esisteva» (*ibid.*, p. 224).

Anche qui le reazioni affettive hanno il sopravvento, e costituisco-

no la sostanziale «metapoliticità» della posizione di Tomizza. Col ritorno definitivo alla terra, si compie il «pieno ritrovamento finale»: è un ritrovamento dovuto al processo tutto solitario e atemporale di autoriconoscimento, di riscatto positivo della «passività», di accettazione del destino. Non vi sono fatti, mutamenti che abbiano consentito questo processo: la terra, nella sua immutata identità, è il simbolo della identità sempre esistita nel protagonista, ma solo a poco a poco scoperta:

«Dal primo distacco impostomi, che cos'era stata la mia vita se non un adeguarmi sulla loro traccia alle nuove circostanze, per una rispondenza anche di lontano, in attesa del pieno ritrovamento finale? (*ibid.*, p. 253); «La mia storia particolare veniva ormai a intrecciarsi con quella degli altri [...]. Il rimorso in fondo è uno solo e io, sapendo e non sapendo di come il padre aveva reagito al presagio di morte, all'alba ero nello stesso viottolo di terra rossa, m'immergevo negli stradoni tra alte siepi [...] in una zona prossima alla voragine del bosco e come proibita da un sentore di bestia selvatica [...]. Rivisitai tutti i nostri venti campi [...]» (*ibid.*, p. 254). E ancora: «[...] non era stato quel segno, garante l'impossibile disgiungimento dalla buona terra [...], a mantenermi integro, impermeabile a ogni corrente esterna che sempre pareva investirmi, nozioni scolastiche comprese, ché anzi complottavano in favore degli incolti avi velando con la vernice agreste l'antica colpa per il possesso? E, fuori di me, il cieco abbarbicamento a una terra e a una gente di mezzo non trovava riscontro e istigazioni proprio nei due opposti nazionalismi, ugualmente interessati e retri, in cui sempre mi imbattevo? [...] E che colpa ne avevo se questa peculiarità, da me stesso ritenuta una macchia, mi era stata assegnata come destino?» (*ibid.*, p. 255).

Questa lucida accettazione di sé implica il superamento dell'«oscuro», e la distensione in un flusso spontaneo di immagini onirico-surreali (i «Frammenti di diario»), e nella cui realtà l'autoriconoscimento si definisce, così da giungere nel brano conclusivo del romanzo alla riconciliazione col padre:

«[...] l'abbandono fu lungo, pieno, da farmi svenire dalla gioia, sapendo lui tutto su di me, del mio disperato cercarlo fra le ombre e dell'avvenuta resurrezione che mi ero infine meritato avendo spontaneamente offerto la mia vita per la sua, e un buon Dio ora mi ricompensava, salvandoci entrambi, restituendoci l'uno all'altro, riconciliati» (p. 292).

Sulla linea di queste nuove possibilità espressive si colloca *La torre capovolta*, opera che intenzionalmente rifiuta la struttura del romanzo, ed è costituita da una serie di associazioni psichiche, di accostamenti della memoria, di scomposizioni oniriche. Gli intrecci

ci delle riemersioni profonde si compongono in immagini, in cui ritornano molti temi macerati nella precedente esperienza, e giunti ora all'approdo di una certezza etica. Ancora una volta le posizioni di fondo sono quelle della «passività» e dell'allusione: della acquisizione spontanea di stimoli psichici liberati dall'«oscuro», vitalmente mutevoli, dell'accettazione, d'altro canto, del fondo enigmatico e fiabesco che costituisce la quintessenza del reale, del suo naturale nascondersi, ma anche del suo naturale palesarsi in forme che divengono – attraverso una rete sensibilissima di captazioni psichiche – immagini spesso surreali: così aspetti della terra, vicende agresti, persone, animali e rettili (le vipere, le bisce, con la carica emotiva di attrazione-sgomento) si collegano ad esperienze di altri mondi geografici, dall'Italia centrale all'Estremo Oriente. È un rimescolare nella totalità ogni nuovo oggetto, ogni nuova apparenza, in modo che quest'altra faccia del reale, l'unica possibile e vera, acquisisca spessore, dimostri la potenziale moltiplicazione all'infinito. Noteremo la tendenza ad affidarsi al «caso», alle sovrapposizioni inattese, allo «sbaglio», nella consapevolezza che tutto ciò è più reale della «ragione», dell'auto-analisi, elementi che riemergono come contrappunto, nel fluire di queste «metamorfosi» che ricordano soluzioni alla Bruno Schulz, nel racconto «La spoliazione» (pp. 121-126). Si tratta di un episodio di frontiera, in cui dai controlli viene scoperta la «identità» ambigua che risveglia sensi di colpa:

«Estratto fuori dalla fila anonima [...] ecco che una situazione particolare, vaga e precaria, giungeva al suo intoppo o esito naturale, ma al tempo stesso risvegliava il timore di aver a che fare con la giustizia in senso generale» (p. 122).

Con *La città di Miriam*, siamo ancora in un'altra zona della produzione letteraria di Tomizza: dopo la volontà etica, l'espiazione, la distesa, «inconscia» macerazione del dramma, e la sua riemersione in immagini, ecco la pienezza raggiunta nella celebrazione dell'amore. E qui i «tradimenti», le tentazioni di sottrarsi a Miriam saranno quasi un gioco, non una insidia al maturo equilibrio dei sentimenti. Aggiungiamo subito che la meridiana atmosfera di molte parti del romanzo (un'atmosfera di splendido autunno, di estenuata, trasparente limpidezza), l'immanentismo fideistico, al di là delle «superstizioni» religiose dell'adolescenza contadina, costituiscono il carattere psicologico dell'opera. Ma essa talvolta un

po' delude sul piano delle soluzioni letterarie, che, volendo complicarsi in un più smalzato montaggio narrativo, giungono invece ad esiti di maniera, a pleonastiche ripetizioni: e ciò impedisce all'economia complessiva una pertinenza ai nuclei più validi. Intendeva forse essere il romanzo più abile e raffinato dell'autore triestino, in realtà è il più «facile». Toni sveviani esistono qui nella rappresentazione di una Trieste borghese, apparentemente quieta, «quotidiana», mentre è coinvolta in lacerazioni ineliminabili, percorsa da una sottile nevrosi. Si manifesta subito la «felicità» dell'approdo triestino:

«Il groppo di contraddizioni si scioglie quasi allegramente nella mia armonia, mentre lo sguardo si leva spontaneo sui muti palazzi dalle finestre acccate dal tramonto» (p. 9).

E la espiazione avvenuta del conflitto col padre:

«[...] e ciò grazie all'affetto che ho voluto dare a suo padre [di Miriam] e che è riuscito a placare anche il ricordo del mio, la cui immagine più non mi perseguita e se compare talvolta ancora in sogno è stranamente sfumata, improbabile» (p. 17).

È la storia di Stefano Marcovich, Miriam e suo padre, il dottor Cohen, che convivono lietamente in un appassionato vitalismo, scandito dalla saggezza ebraica, dall'ironia del Cohen. Con la sua morte (bello il finale della prima parte con la prefigurazione onirica), protagonisti rimangono Stefano e Miriam, e qui non ci pare convincente la storia dell'«ovattamento», una strana malattia psichica, un senso di «sdoppiamento» di cui soffre Stefano, dovuto al contraccolpo della nuova condizione peraltro «felice»: ci pare un elemento contingente, giustapposto, non congeniale alle motivazioni tradizionalmente più profonde dello scavo introspettivo di Tomizza. E ci sembra eccessiva anche la serie delle avventure extraconiugali, gli pseudo-tradimenti che «verificano» la fedeltà a Miriam: pure qui la tensione narrativa si allenta in pagine che tendono al divertimento gratuito, poco aggiungendo alla sostanza etica del discorso. Più interessante è il momento in cui riemergono le stratificazioni psicologiche quasi in colpevole contrasto con la scelta compiuta (pp. 116-118), e ancor più valido il romanzo diviene da p. 130 in poi, quando la posizione di Stefano si capovolge: i suoi tentativi di «fuga» sono impossibili, la protagonista del rapporto sentimentale diviene involontariamente Miriam col suo can-

dore disarmante, la sua comprensione profonda. Attorno a questo nucleo la narrazione riacquista mordente (sono da notare in particolare l'ironia su Freud, gli inserti in dialetto triestino del «diario» di Miriam, il finale della parte IV con la poesia in dialetto triestino a lei dedicata) fino alla «riprova» del viaggio a Città del Messico, al ritorno dal quale Trieste e Miriam «conquistano» definitivamente Stefano. Ma a questa «stasi» fa seguito *Dove tornare*, e col nuovo romanzo ci troviamo nell'ambito delle soluzioni letterarie più mature dello scrittore: costituisce, innanzi tutto, il raggiungimento più ardito della tecnica allusiva di Tomizza: i quattro racconti lunghi divengono opera unitaria attraverso un sottile filo conduttore, il quale, ad un'analisi più ravvicinata, rivela connessioni profonde, intersezioni geniali di piani narrativi. Vengono ripresi i caratteri migliori dell'*Albero*, con il medesimo febbrile impegno etico, con l'urgenza espressiva che riduce di molto il distacco tra l'autore e la propria materia. Ma qui la tensione cupa, dovuta alla presenza della conflittualità, è dissolta in un procedere narrativo in cui gli stessi temi drammatici sono accettati nel rinnovato immanentismo fideistico, da cui risultano una scrittura tesa in un'accensione vitalistica, uno stile contorto e mobilissimo, ma «affondato» catarticamente nelle ragioni positive dell'esistenza. Nel romanzo, concepito in forma epistolare, come lettera ad un'amica di Praga, colpisce l'allargamento tematico, a cui fa riscontro un nuovo disagio morale, che però non incrina la speranza, il fideismo, l'eticità dello scrittore. In questo ampliamento di temi e di situazioni si inseriscono, come motivi ormai sedimentati e risolti, i poli tradizionali della conflittualità, creando così una vera e propria «summa» delle presenze narrative, un «ritorno», appunto, attraverso nuove sollecitazioni culturali, a se stesso, all'essenza originaria. Il primo racconto (*La guida di Praga*) è la sofferta rievocazione di una visita a Praga e a Bratislava dopo la «primavera» dubčekiana, una rappresentazione appassionata di aspetti e figure di queste città mitteleuropee, dominate dal conflitto tra delusione e speranza, dal senso di una ferita insanabile. La figura dell'amica, mai presentata direttamente come vero personaggio, diviene da un lato emblematica immagine della speranza superstite, dall'altro unico polo di riferimento della propria condizione etnica e psicologica, di una analoga «alterità» esistenziale e storica: è un colloquio-monologo sotteso da una carica emozionale di rinnovato au-

toriconoscimento, è un flusso di coscienza, nel quale emergono allusioni significanti: così il «grande conflitto» di Praga è paragonato al «piccolo conflitto» del suo «passato», del suo «piccolo mondo» («Stabili comunque che il nostro, a differenza del vostro, è un ben piccolo mondo», p. 30); così egli ricorda di essersi sentito, nella visita alla Praga post-dubčekiana, «[...] parzialmente a casa propria soltanto in un Paese slavo e comunista come il tuo» (p. 42). È dunque la matrice slava, la terra d'origine a riemergere affettivamente, ad essere confrontata con un dramma storico dalle più vaste proporzioni. Sarà il caso di ribadire il carattere «metapolitico» della narrativa di Tomizza, per cui anche le allusioni circa la problematica politica dell'Est europeo, le implicite allusioni ad una «alternativa», vanno considerate piuttosto come punti di riferimento irrinunciabili per il proprio discorso introspettivo ed etico. Molto valide sono le pagine in cui si coglie l'ambiguità di qualche personaggio simbolico (come Jaslo) e dell'atmosfera degli ambienti culturali, e quelle dedicate all'assurdo, kafkiano episodio della perdita-ritrovamento della valigia (per un controllo poliziesco) prima di partire da Praga. Meno riuscite sono forse le pagine su Bratislava, perché talora cedono ad un descrittivismo un po' «facile», e alludono a valutazioni politiche un po' semplicanti, che confermano la illegittimità di una lettura in chiave ideologica del romanzo. Il secondo racconto (*L'amico di Roma*) costituisce un'altra serie di nessi e di collegamenti: appaiono contemporaneamente la figura di un coltissimo letterato romano, al quale l'autore deve molto della sua formazione, e la città di Trieste, l'«altra» patria, nella ormai avvenuta accettazione della «duplicità», possibile da un lato per la sedimentazione del conflitto storico, dall'altro per l'approdo triestino sentito come scelta risolutiva. E sullo sfondo di una Roma estranea, lentamente scoperta e assimilata, capitale dello Stato a cui appartiene l'«italiana» Trieste e nei cui confronti bisogna dunque dimensionarsi, si colloca il rapporto col più anziano letterato (il quale diviene anche simbolo, come militante di sinistra, di una «patria» diversa rispetto a quella del nazionalismo fascista): è un rapporto difficile, complesso, disagevole, fatto di slanci affettivi reciproci, di riconoscimenti e di incoraggiamenti, ma anche di inspiegabili reazioni che rinnovano timori, sensi di colpa. Questa figura è una rinnovata presenza paterna, nei cui confronti si ripetono sintomatici disagi conflittuali, fino alla «riconci-

liazione», dapprima col raggiungimento dell'autonomia, col superamento del rapporto di dipendenza, poi con l'improvvisa morte dell'amico. La condizione paterna viene ora anche assunta in sé nella sua totalità, con l'esperienza tragica della morte, appena nato, del figlio, la quale si era intrecciata con l'episodio, lieto, della visita dell'amico alla terra istriana. Nella terza parte (*Piccola pietà*) al ricordo della lunga agonia di un giovane ucciso alla maniera di Jan Palach si sovrappone il ricordo di un breve soggiorno in Israele, col pensiero rivolto al giovane morente: e anche qui sotterranei collegamenti intessono il discorso narrativo, nel quale coesistono il rapporto, già delineato nella prima parte, tra il «piccolo» e il «grande» conflitto, la testimonianza di un sacrificio estremo (dovuto al contrasto tra volontà e impossibilità di vivere) che si connette allusivamente con la visita ai luoghi santi; e, inoltre, una esperienza ebraica, come conferma di fedeltà a Miriam. Pagine riuscitissime sono quelle su Israele (119-132) in cui si intrecciano, tra percezione reale e dilatazione fantastica, in un linguaggio che assume toni biblici, la presenza attuale di un tipologia cristiana (che dichiara il fideismo immanentistico, la possibile redenzione, il valore della sofferenza nella totalità interconnessa delle vicende umane) e l'antifreudismo (p. 127), il ricordo della campagna nativa (p. 126), il rapporto padre-figlio (p. 131). Un «affondare» nella quintessenza del proprio essere, un ritorno a sé, attraverso l'assunzione in sé della sofferenza altrui, del dramma della storia, è il carattere dominante della quarta ed ultima parte, *La casa in campagna*. Il ritorno alla terra nativa evidenzia il contrasto tra passato e presente, creando un groviglio di reazioni psicologiche se tendono a liberarsi nella dimensione della memoria, o nell'«affondamento» affettivo delle «descrizioni», non rinunciano a chiarirsi nel presente. La narrazione oscilla così tra memorialismo e volontà di «comprendere»:

«Centro di vita anche per gli sparsi villaggi, questa è l'opera dell'ultimo regime, eretta col concorso della gente del luogo. Vi spira aria dell'uno e dell'altra fusisi ormai in una nuova condiscendente realtà» (p. 143);
 «[...] qui il tempo si era davvero fermato, l'aria era aria, il verde verde, il cielo un gran teatro terso di albe, notti e tramonti, non si udivano rumori che non fossero intonati alla natura [...]. Era forse ingiusto che vi fossi tornato sia considerando quella terra nella sua anonima autenticità, sia nella stretta convulsa appartenenza» (p. 170).

A questa condizione di disagio, a cui lo scrittore non vuole rinunciare, si collega il disagio di Miriam, donna della borghesia cittadina, per la prima volta a lungo contatto con la terra:

«Mi trovavo in una dimensione nuova, interamente fuori di me [...]» (p. 173); «Che cosa restava del mio mondo e della mia gente, cui avevo dedicato pensieri e sentimenti tra i più generosi e alti [...]? Erano definitivamente cambiati dopo il vuoto apertosi con la partenza dei più, o erano davvero esistiti come io me li ero impressi nella mente e nel cuore?» (p. 174).

A tali domande non esiste una risposta sul piano «oggettivo»: la risposta, la riconciliazione, il ritrovamento avvengono naturalmente sul piano soggettivo, in una «contemplazione» intensa del proprio mondo, mentre Miriam si reca momentaneamente a Trieste, e in una ripetizione rituale delle immagini e delle consuetudini antiche, l'immagine del padre, la cerimonia della messa, fino alla soluzione dei sospetti politici per la sua presenza di triestino in Istria:

«[...] la mia presenza dava fastidio [...]. Non si riusciva a comprenderla e un po' strideva, ecco tutto [...]» (p. 185).

Privo di logica, dunque, dal punto di vista «storico» il ritorno assume un significato nella volontà di comprensione e di amore per la matrice agreste, che matura definitivamente col felice ritorno di Miriam.

È questa solitaria testimonianza di fiducia e di fedeltà, questa sensibilità religiosa a conferire senso etico al messaggio letterario di Tomizza. Il quale, continuando sulla linea delle sue più valide esperienze, ci consente infine di constatare come tra i due «versanti» (quello «realistico» e quello della riflessione «saggistica») esista una permeazione reciproca, poiché mentre l'adesione realistica tende spontaneamente allo psicologismo, d'altro lato il fondo «realistico», «slavo», diviene un argine sicuro nei momenti in cui lo scandaglio introspettivo (con le sue connessioni etniche, storiche, politiche) potrebbe esorbitare verso compiacimenti sperimentali, cedere a complicazioni intellettualistiche. Dal già raggiunto equilibrio dinamico attendiamo nuove prove che costituiscano ulteriori ampliamenti tematici assunti nella «riflessione» inquieta, complessa e composita, di questo eccentrico, originalissimo autore «italiano».

APPUNTI SULLA «GAZZETTA VENETA»
DI GASPARO GOZZI

Nella produzione giornalistica, considerata il meglio di Gasparo Gozzi, il problema, in partenza, è di stabilire i tempi e la misura del rapporto con l'Addison¹. È consuetudine indicare un filo tra le *Lettere diverse* e la «Gazzetta veneta»². Occorrerebbe, allora, respingere l'incontro con l'Addison alla fine, almeno, degli anni quaranta, posto che i contenuti e il metodo che caratterizzano illuministicamente il «saggio» dello «Spectator» precedono sia il «racconto» della «Gazzetta veneta» (1760) che il «ritratto» delle *Lettere diverse* (1750, 1752): disinteresse per un tipo di erudizione all'italiana, attenzione verso il mondo esterno e verso l'autobiografico, simpatia per il quotidiano il semplice, moralismo e umorismo come vocazione. La tardiva testimonianza di Carlo Goldoni che per il suo *Filosofo inglese* cita la fonte dello «Spettatore», giustifica l'ipotesi che anche il Gozzi per le sue contemporanee *Lettere diverse* non ignorasse una delle quattro traduzioni francesi che circolavano in Europa, alla fine degli anni quaranta, probabilmente quella di Amsterdam del 1746, in sette volumi³:

1. Il rapporto con l'Addison non deve risultare una ricerca di prototipi per confronti polemici e giudizi di ordine estetico, come avvenne agli inizi del secolo, sullo slancio di metodi ottocenteschi (v. gli studi di Pia Treves [Venezia 1900] e di C. Segre [Firenze 1911], sempre citati in argomento). Cfr. *Giornali veneziani del Settecento*, a cura di Marino Berengo, Milano 1962, p. xxxix, nota 1. Il rapporto deve essere invece collocato nelle rispettive diverse temperie culturali. Cfr. Rosa Maria Colombo *Lo Spectator e i giornali veneziani del Settecento*, Bari 1966, che tocca il problema da una visuale di anglistica.

2. Per un cenno di bibliografia gozziana, cfr. la voce Gozzi Gasparo di Cesare De Michelis in *Dizionario Critico della Letteratura italiana*, Torino 1973, pp. 268-270. Per la «Gazzetta Veneta», cfr. Rossana Saccardo, *La stampa periodica veneziana fino alla caduta della repubblica*, Padova 1942, pp. 54-58 e le pagine di M. Berengo in *Giornali veneziani...*, *op. cit.*, pp. xxvii-xxxix. Cito i testi della «Gazzetta» dalla ristampa anastatica 1967 della ediz. dello Zardo (Gasparo Gozzi, *La Gazzetta veneta*, Firenze 1915).

3. Parigi, come è noto, divenne il centro di diffusione dello «Spectator» per l'Europa,

«On débitoit alors en Italie la traduction du *Spectateur Anglois*, Feuille périodique qu'on voyoit entre les mains de tout le monde.
«Les femmes, qui pour lors, à Venise ne lisoient pas beaucoup, prire du goût pour cette lecture, et commençoient à devenir philosophes: j'étois enchanté de voir mes cheres compatriotes admettre l'instruction et la critique à leurs toilettes...»⁴.

A maggior ragione, la comune fonte giustificerebbe lo scoperto elogio, sia pure per l'aspetto linguistico, che il Goldoni fece delle *Lettere diverse* ancora fresche di stampa⁵.

Si tenga presente che quando l'Addison, in collaborazione con Richard Steele, dal primo Marzo 1711 cominciò a far uscire il suo quotidiano, aveva alle spalle quasi un secolo di attività e di sperimentazioni giornalistiche⁶. L'informazione politica, la vita cittadina, le notizie commerciali, la stessa invenzione letteraria (si veda il «club» dei cittadini), sono temi e strutture ripetutamente sperimentati prima dello «Spectator». L'Addison operò su un materiale ricco e variamente maturo. Lasciò cadere l'erudizione, il saggio umanistico, obbiettivo e pieno di citazioni. In un insieme di cronaca, di spunti aneddotici, di critica letteraria, di lettere al direttore, di racconto allegorico e autobiografico, perfezionò un «saggio» giornalistico, di tono colloquiale, di specie umoristica, «guida spirituale laica»⁷, nel quale il borghese gentleman di Londra riconobbe subito una cifra familiare. Per questa via, il saggio gior-

con le importanti edizioni del 1754 e del 1755, a *Encyclopédie* già inoltrata. In precedenza, ebbero larga diffusione le imitazioni di Pierre C. de Marivaux («Le Spectator français» 1722-1723; «L'indigent philosophe» 1728; «Le Cabinet du philosophe» 1735-1736). In Italia fu disponibile una «Scelta delle più belle ed utili speculazioni dello Spectator» (1753-1756, Livorno). Non sono riuscito, invece, a rintracciare copia di «Il Filosofo della moda» uscito a Venezia dal 1728 al '31, e sul quale anche la Saccardo tace.

4. *Tutte le Opere* di Carlo Goldoni, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano 1973³, vol. I, p. 335 (*Mémoires*).

5. *Ibidem*, vol. III, p. 425 (*Il Cavaliere di buon gusto*).

6. Marialuisa Bignami (*English periodical Essays 1643-1711*), a cura di M.L.B., Bari 1968) presenta sull'argomento un saggio introduttivo con bibliografia e una scelta di testi. Nella terminologia, i «periodici di notizie» corrispondono, in Italia, alle «Gazzette», e i «periodici di intrattenimento e commento» (*ibidem*, p. 11) hanno invece i caratteri del «Giornale». Il giornalismo di lingua inglese nasce in Olanda, sincrono alla «guerra dei Trentanni», nel 1620, con «periodici di notizie», e prosegue in Inghilterra, dividendosi tra corona e parlamento nella lotta della prima metà del secolo (*ibidem*, p. 5, p. 9). La situazione politica inglese, vivace e in alterna vicenda democratica fino agli inizi del Settecento, spiega l'avanzare di un giornalismo maturo.

7. La definizione dell'Addison è di Mario Praz (v. *The Spectator in Dizionario letterario delle opere e dei personaggi*, Milano 1951, vol. VI, p. 895).

nalistico dell'Addison diventa un genere letterario del Settecento inglese, e come tal caratterizza in modo inconfondibile uno stile e una visione del mondo. Voltaire prende l'avvio dal «saggio» addisoniano. Gli esiti per Gasparo Gozzi furono diversi, conformi alla sua indole e allo spazio culturale in cui operava. L'Addison liberamente sceglie una iniziativa letteraria a fini moralistici, si associa a Richard Steele, chiama intorno a sé alcuni collaboratori, tra i quali Alexander Pope. Gasparo Gozzi è invece l'unico ricevente di una proposta giornalistica a fini commerciali. La varietà dello «Spectator» corrisponde a un effettivo ventaglio sociale garantito dal gruppo dei redattori e raffigurato nei vari tipi del «Club», còlti in momenti della loro vita quotidiana: Sir Andrew Freeport, Captain Sentry, Will Honeycomb, Mr. Spectator, fino all'autentico personaggio in funzione corale Sir Roger De Coverley. La varietà della *Gazzetta*, significata idealmente nelle figure: *Poeta, Filosofo, Stampatore*, si affida in pratica al Gozzi, unico redattore, elude il riferimento alla società veneziana, e si riduce a specchiare le opposizioni proprie di chi scrive. A questo punto lo «Spectator» diventa una occasione letteraria, da esaminare, come tale. Gli assaggi parziali condotti finora, utili e chiarificatori, fanno auspicare una ricerca, fin dove possibile, sistematica e comparativa da parte italiana.

Il manifesto iniziale a firma di Pietro Marcuzzi⁸ se denuncia, nello stile, la redazione di Gasparo Gozzi, nel contenuto riflette idee dello stampatore sia pure accordate con quelle del letterato. Rifacendosi a iniziative in altre città (Parigi, Berlino, Vienna, Amburgo...), capostipite Londra, propone «fogli» «per ricreare», «cosette che danno piacere a leggere», e altre cose «utili», «mille particolarità che facilitano gli affari degli uomini nel paese»⁹. Niente altro. Dalla voce «Gazzetta» che il Voltaire stese per l'*Encyclope-*

8. «*Gazzetta veneta* che contiene tutto quello, ch'è da vendere, da comperare, da darsi a fitto, le cose ricercate, le perdute, in Venezia, o fuori di Venezia, il prezzo delle merci, il valore de' cambi, ed altre notizie, parte dilettevoli, e parte utili al Pubblico», per Pietro Marcuzzi, Venezia 1760-1762 [bisettimanale]. L'abate Pietro Chiari subentrò dal 7 febbraio 1761 al 10 marzo 1762. Il foglio sopravvisse fino al 25 settembre 1762 con la testata «Nuova Gazzetta veneta». La lunga denominazione articolata riporta al costume degli «almanacchi» veneti a loro volta modellati sul gusto delle testate barocche. Il manifesto iniziale si intitola: *A chi ama i fatti suoi*, Pietro Marcuzzi Stampatore (cfr. Gasparo Gozzi, *La Gazzetta veneta*, op. cit., pp. 1-4).

9. *Ibidem*, p. 2.

dia, il Gozzi estrae una definizione che conferma il tipo di periodico proposto a modello:

«Specie di utilissima Gazzetta nelle città grandi e della quale fu dato il primo esempio in Londra, è quella in cui si dà avviso ai cittadini di quanto si farà nel corso di una settimana per loro interesse e passatempo.

«Notanvisi spettacoli, opere nuove di ogni genere, quanto i privati vogliono vendere o comperare, il prezzo delle merci, delle robe da mangiare, e in breve tutto quello che può contribuire agli agi della vita»¹⁰.

Anche aggiungendo «galanterie» a simili notiziari cittadini, non si arriva a fare uno «Spectator» se non per il fatto che fruitrice del messaggio non è più una *élite* erudita, ma una intera cittadinanza. È cronaca, portata avanti come disimpegno da erudizione e da letteratura. A Venezia, nei vari «ordini», per numero e per censo prevale la classe dei mercanti. Ora, nel primo numero il Gozzi fa un elogio della funzione commerciale e del «consumismo» che già avevamo ascoltato dal Goldoni: «Le signore donne, le quali sono un aiuto non picciolo al corso delle mercanzie e del denaro, meritano principalmente... etc.»¹¹. Una simile «Gazzetta» è priva di un genere letterario equivalente al «saggio» dello «Spectator». D'altra parte, il Gozzi dichiara subito che la «materia» gli piace¹², e stende il primo numero sul modello proposto; anzi, ne chiarisce ulteriormente la struttura. Chiama «notizie» le «particolarità» utili per gli affari, come dire gli avvisi commerciali, mercantili, gli annunci finanziari, bibliografici etc., e «galanterie»¹³ le cosette per ricreare, cioè racconti, «riflessioni in ischerzo, passatempo, trastullo...», come preciserà nel numero successivo¹⁴.

Non par dubbio che il Gozzi abbia cominciato la «Gazzetta» con idee giornalisticamente non chiare o a dir meglio con idee più dello stampatore che proprie. I primi numeri sono un séguito di

10. *Ibidem*, p. 7 (*Lettera capitata allo Stampatore Signor Marcuzzi*, Mercoledì addì 6 Febbrao 1760, Nr. 1). La traduzione è ovviamente di Gasparo Gozzi.

11. *Ibidem*, p. 8.

12. *Ibidem*, p. 5.

13. *Ibidem*, p. 7. «Gala» (da cui *galanteria*) è parola di origine araba e significa l'abito da sposa. Il vocabolo in tutte le sue derivazioni di lessico, attraverso la Spagna ha occupato l'Europa, con qualche spostamento di significato. Qui significa un episodio leggero e divertente raccontato con brio. A proposito di merletti o pizzi che ornano gli abiti femminili, accenna a «Gentilezze, che chiamonsi con forestiero vocabolo Agremani, e galanterie, o grazie si potrebbero dire nel nostro linguaggio» (*ibidem*, p. 9).

14. *Ibidem*, p. 11 (Sabato addì 9 Febbrao 1760, Nr. 11).

sperimentazioni, di variazioni discusse anche apertamente, per giungere a una formula *ne varietur*. Il manifesto dello stampatore dura così fino al secondo numero del nove febbraio quando il Gozzi, sul corpo vivo, decide di fare alcune modifiche. Si tenga presente che il cittadino veneziano era servito, ormai da quasi cento anni, ininterrottamente da una serie di «almanacchi» o diari annuali che oltre a funzionare da calendario veneto, davano ogni sorta di notizie utili, scadenze commerciali, agricole e così via, non omettendo di intercalare «scritture piacevoli» e «altri passatempo»¹⁵. Il manifesto dello stampatore, sia pure nell'impegno nuovo di far cronaca, poteva suonare come l'eco di un prodotto non qualificato e fin troppo noto al lettore medio. Come che sia, il Gozzi aggiunge alla «notizia» e alla «galanteria», la «gravità»¹⁶. La sua prima «gravità» è qui un racconto allegorico, stilisticamente «impegnato», che parte da Boezio filosofo:

«...Allora ella, preso un tuono maestoso e fatta una faccia grave e tramutato il suo vestito in più vari colori che l'arcobaleno, disse: io sono la Verità: imita la faccia mia e i miei vestimenti: e così detto disparve»¹⁷.

La nuova formula, che per comodità chiamo secondo manifesto, rappresenta un avvicinamento allo «Spectator» e in genere al principio del «magazzino». La varietà, come formula, diventa il limite del suo compromesso di letterato, in dubbio tra nuovo e antico, tra «mondo vivo» e «mondo morto», secondo termini che egli stesso così esprime:

«Larghissimo campo è agli scrittori la morale e lo studio universale degli uomini. Due sono i mondi, ne' quali possono fare le riflessioni. L'uno è il mondo vivo, che è una continua rappresentazione di fatti che abbiamo sotto gli occhi; e l'altro è il mondo morto, le cui azioni si leggono nelle cronache, nelle storie, nelle lettere, nelle novelle e in altre scritture che ci serbano le memorie de' tempi passati»¹⁸.

Subito fa seguire una «Novella amorosa» come esempio tratto «dal mondo morto». La matrice letteraria è la beffa toscana; la matrice lessicale è coerentemente cruscchevole: *diffettuzzi*, (occhio)

15. R. Saccardo, *op. cit.*, p. 117. La Saccardo ha postso alla fine del suo vol. una opportuna Appendice di *Almanacchi veneziani* (pp. 115-145).

16. Gasparo Gozzi, *La Gazzetta veneta*, *op. cit.*, p. 11.

17. *Ibidem*, p. 13.

18. *Ibidem*, p. 44 (Mercoledì, addì 5 marzo 1760, Nr. IX).

scerpellino, tuttaddue, rivoltura, erroruzzi, gengie di ebano, delicatura, ragionari, cicalamenti, omicciatto... etc.¹⁹. Il numero è del 5 marzo, e deve essere valutato come una svolta. L'estensore non è cronista, gazzettiere, giornalista, ma «scrittore», interessato alla morale e allo studio universale degli uomini. È il Gozzi moralista delle *Lettere diverse*, il Gozzi di sempre. Il principio della varietà lo riporta a ribadire due fonti di informazione, uguali e opposte: il *mondo vivo*, quello davanti ai nostri occhi, dove il Goldoni ha compiuto la sua riforma, il *mondo morto*, quello *de' tempi passati, lettere, storie, memorie*.

Non è ancora trascorso un mese dal manifesto iniziale delle *cosette che danno piacere a leggere, che sono utili per le usanze e pegli agi della città*, e già il secondo manifesto costruisce un programma che non corrisponde a quello di apertura ma piuttosto alla pagina che sarà dell'«Osservatore».

Da questo momento il Gozzi, cosciente o meno, opera in una direzione che lo porta fuori della testata e del manifesto iniziale della «Gazzetta Veneta».

La varietà nell'Addison ebbe come esito il «saggio», acquisito insieme al giornalismo e alla letteratura, in una costante che non mutò dai primi agli ultimi numeri. Il Gozzi, invece, tenderà sempre più a trasferire sulla componente «gravità» il peso di tutta l'invenzione, sperimentando «allegorie» e «sogni»²⁰ che, in quanto tali, sussistono autonomi, al di fuori dell'occasione giornalistica. Semanticamente la parola «sogno» è il contrario della parola «notizia». Dalla «notizia» si traggono racconti con segni dialettali dal vero: *Baccanal, pan, Pistor, bever, Campaniel, impali, Leon, barcarolo*²¹, *me capissela, la se figura*²². Il linguaggio del «sogno», invece, come quello sopra esemplificato della «novella», è decisamente letterario («bagagliumi», «affacchinare», «granirono le spighe»... etc.)²³. Non si tratta della «varietà» dentro a uno stesso linguaggio, ma del problema di far convivere linguaggi opposti. È la riforma del Goldoni e il contrario della riforma. Non più varietà

19. *Ibidem*, pp. 44-46 (cfr. *Novella amorosa*).

20. Il primo *Sogno* appare nel nr. VI (Sabato, addì 23 Febbraio 1760, *ibidem*, pp. 32-34), la prima *Allegoria* nel nr. VIII (Sabato, addì primo marzo 1760, *ibidem*, pp. 41-44).

21. *Ibidem*, p. 16 (Mercoledì addì 13 Febbraro 1760, Nr. III).

22. *Ibidem*, p. 26 (Mercoledì addì 20 Febbraio 1760, Nr. V).

23. *Ibidem*, pp. 32-33 (Sabato, addì 23 Febbraio 1760, Nr. VI).

ma contraddizione. In ogni caso, si crea una situazione per cui i vari «ordini» veneziani sempre meno ricevono la «varietà» che all'inizio, tirando in ballo Boezio, era stata proposta sulla loro misura.

Il Berengo riconosce al giornalismo del Gozzi meriti e limiti letterari nell'area della osservazione moralistica, ma scarsa sensibilità nell'area politica. L'attenzione del Gozzi per l'uomo di sempre, per i suoi caratteri universali, attenzione più verso una situazione generale dell'uomo e meno verso una situazione concreta particolare²⁴, risponde a una visione di moralismo accertabile alle origini delle storie letterarie in Oriente, e in Occidente fin da Esopo. Nel preilluminismo europeo, l'attenzione verso i caratteri umani diventa un segno per distinguere in senso razionalistico la nuova cultura dalle deformazione del barocco. La commedia di Molière, il teatro tragico di Racine, il ritorno del genere favolistico a partire da La Fontaine, il «saggio» inglese, la satira del Pope, la riforma del Goldoni, sono scritture diverse attraversate da temi di moralismo, che significano appunto l'attenzione verso i caratteri universali dell'uomo. Per esemplificare questi caratteri, il letterato osserva sia il «mondo morto» che il «mondo vivo», per usare i termini del Gozzi. Dunque, sul piano esistenziale, i due mondi, il generale e il particolare, La Bruyère e Molière, non sono opposti. Il primo illuminismo europeo, quello che si muove moderatamente cercando una mediazione fra antichi e moderni, preparando per questa via lo spazio psicologico per le riforme nella seconda metà del secolo, è tessuto di fili moralistici, di osservazioni sull'uomo, dal vero, dal particolare, e ambisce di decifrare, in una frontiera appunto di razionalismo illuministico, i caratteri universali dell'umano. Agli inizi del secolo, la cultura ufficiale in Italia, tra altri Ludovico Antonio Muratori Apostolo Zeno Scipione Maffei, accetta la proposta moderata di un simile illuminismo e la consegna alla generazione dei giovani. Il Gozzi nella «Gazzetta veneta» non ha nessuna visione nuova; ma raccoglie, invece, gli ultimi esiti dell'insegnamento zeniano e muratoriano. Se l'«attenzione» del Gozzi «manca di una sua vera carica politica»²⁵, ciò avviene perché

24. *L'Osservatore Veneto pubblicato integralmente secondo l'edizione originale del 1761* da E. Spagni, Firenze 1914⁴, p. 19.

25. *Giornali veneziani*, a cura di M. Berengo *op. cit.*, p. xxviii.

l'illuminismo moderato ne fu, alle origini, ideologicamente privo.

Per tenerci ai fatti, Venezia verso la metà del secolo appare idonea ad alimentare un periodico di «vita cittadina»²⁶. Il periodico, con il titolo «Gazzetta veneta», inizia nel febbraio del 1760, sotto la direzione di Gasparo Gozzi poi di Pietro Chiari, e rapidamente si spegne nel settembre del 1762. Nessuno rinnova la proposta di un «magazzino» di «vita cittadina», fino ad Antonio Piazza che nel nome proprio di Gaspare Gozzi, ma con criteri giornalistici nuovi, nel 1787 riapre una «Gazzetta urbana veneta» che da allora non doveva chiudersi più.

Nella successione di questi fatti, non sempre i conti tornano. Se Venezia è idonea al periodico di «vita cittadina», come si spiega la breve durata della «Gazzetta», per dire l'«impossibilità di applicare a Venezia un così ambizioso progetto»?²⁷. Antonio Piazza, tracciando un bilancio consuntivo nel suo primo numero, scrive che il tipo «Gazzetta veneta» in quegli anni fallì *non si sa se per effetto degli scrittori, per errore di metodo, per incostanza di pubblico genio*²⁸. Tra queste ipotesi si muove anche il Berengo per spiegare la fine della «Gazzetta veneta». Da parte mia, escluderei il «pubblico genio» e terrei presente altri fatti. Prima di tutto, la «Gazzetta veneta» non fu, come ho già sottolineato, una idea del Gozzi, ma una proposta dello stampatore Pietro Marcuzzi «col soccorso di una società di commercianti»²⁹. Il Marcuzzi scelse il letterato che gli dava le migliori garanzie, previo accordo finanziario. Si comportò come altri stampatori a Venezia, prima di lui, in situazioni analoghe. L'altro fatto fu che la «Gazzetta» ebbe un successo non dubbio fino a quando il principio della varietà trovò il pubblico ricevente. Per la prima volta il lettore veneziano legge un bozzetto dal vero, una «cosa vista», una notizia-fantasia, e prende gusto allo stile umoristico, alla battuta finale. Per la prima volta si avvicina a una cronaca di teatro, alla recensione di un libro, perché ha fiducia in una firma, quella di Gasparo Gozzi, e su quella firma regolerà il suo comportamento e le sue scelte. Certo, il Gozzi (e con lui, il Settecento erudito, la critica risorgimentale

26. *Ibidem*, pp. xxvii-xxviii.

27. *Ibidem*, p. xxxix.

28. «Gazzetta urbana veneta», 2 giugno 1787 Nr. 1, Stamperia Zerletti, Venezia.

29. Giuseppe Ortolani, *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, a cura di Gino Damerini e con Bibliografia a cura di Nicola Mangini, Venezia-Roma, 1962, p. 352.

fino al Croce) non poté avere coscienza che la cronaca teatrale dei *Rusteghi*³⁰ segna il momento in cui ha inizio il giornalismo professionale in Italia, né che racconti come quelli della Calle del Forno³¹ o del notturno degli artisti lirici³² sono i primi esempi di elzeviro giornalistico, quando non si voglia considerarli un nucleo remoto del bozzettismo ottocentesco. L'indicazione nuova comincia dalla ristampa dello Zardo, accolta con emozione dagli specialisti, in luogo³³. Per questi racconti della «Gazzetta Veneta», recensioni, critiche teatrali dal vivo, salvi i mediati lontani prototipi inglesi, il Gozzi in terreno letterario italiano non aveva nulla a cui riferirsi: doveva risolvere nodi linguistici, problemi di struttura, di tecnica, di gusto, di fantasia, che nessuno scrittore prima di lui aveva mai affrontato. A questo punto gli sono mancati fantasia, coraggio, ma anche strumenti linguistici idonei, che gli avrebbero consentito, forse, di collocarsi nel Settecento europeo non troppo lontano da un Addison o da un Johnson. Occorre dunque, valutare le difficoltà di costume, le chiusure culturali, gli inciampi psicologici, nei quali il Gozzi si trovò ad operare. In queste condizioni, aver provocato e sollecitato temi di un giornalismo letterario nuovo, aver creato prototipi linguistici e strutturali che verranno ricevuti ben più tardi, non è merito da poco.

D'altra parte, il secondo manifesto della «Gazzetta», nella misura in cui riporta il Gozzi a livelli letterari congeniali, dà il via ai primi racconti allegorici, ai primi «sogni», alle prime «favole», con una operazione strutturale inversa, legata a moduli letterari di tradizione piuttosto umanistica. Dal secondo manifesto prende l'avvio un obbligo etico che attraverso il «Mondo morale»³⁴ e l'«Osservatore veneto»³⁵, alleggerirà il segno della «cosa vista» fino ad arenarsi sul solipsismo malinconico dell'ultimo giornale, «Il sognatore italiano»³⁶. Tuttavia, l'esito letterario risulterà anche qui

30. «Gazzetta veneta», Mercoledì addì 20 Febbraio 1760, Nr. v (cfr. Gasparo Gozzi, *La Gazzetta Veneta*, op. cit., pp. 24-26).

31. *Ibidem*, pp. 97-99 (Mercoledì addì 16 Aprile 1760, Nr. XXI).

32. *Ibidem*, pp. 194-196 (Sabato addì 7 luglio 1760, Nr. XLIV).

33. Fiorenzo Forti nella *Presentazione* alla cit. *Gazzetta veneta* rimanda a Giuseppe Ortolani e a Arturo Pompeati (p. XII). L'Ortolani espresse ripetutamente il giudizio (cfr. *La riforma del teatro*, op. cit., pp. 352-358).

34. Cfr. R. Saccardo, op. cit., pp. 58-60.

35. Per «L'Osservatore Veneto» cfr. l'ediz. citata a cura di E. Spagni.

36. L'attribuzione del «Sognatore italiano» a Gasparo Gozzi rimase incerta fino alla ri-

di gusto «illuminato» attraverso i riferimenti di vita vissuta, a metà tra fantasia e osservazione, che riportano non a caso alla pagina delle *Lettere diverse*. Davanti al taglio pur sempre giornalistico del «Sognatore», non è facile sottrarsi alla tentazione di riferire malinconie e contraddizioni agli analoghi caratteri di una fascia della società veneziana che, alla pari di Gasparo, aveva scelto l'esito esistenziale della fuga e della solitudine. L'esame semantico e l'esame strutturale alla fine potrà accertare se il Gozzi morale, delle favole, delle allegorie, dei sogni, è il creatore di una unità letteraria, fuori e dentro il giornalismo, che è insieme specchio e misura dei caratteri di una parte del suo popolo.

In pratica, la convivenza di due manifesti, quello dello Stampatore e quello del Gazzettiere, crea una incompatibilità di fondo destinata a fermare il periodico. Semmai, si potrebbe parlare della abilità di Gasparo Gozzi, ripetutamente collaudata, di rovinare anche sul piano finanziario imprese buone in partenza. Nel corso di una serie di iniziative sbagliate che vanno dal dissesto del suo patrimonio alla gestione rovinosa del Teatro di Sant'Angelo, al fallimento che di poco precede del «Mondo morale», Gasparo affossa la «Gazzetta veneta» nata sana da una proposta commerciale del tipografo Pietro Marcuzzi, sul finire del 1759. La preferenza di padre che il Gozzi ebbe per il letteratissimo «Osservatore» e l'atteggiamento inverso di rifiuto di paternità per la «Gazzetta» denunciano la formazione contraddittoria dell'Autore. Contraddizione che tocca le strutture e il costume della società italiana, se è vero che il rifiuto della «Gazzetta» dal Gozzi passò alla critica e al pubblico dei lettori e durò fino all'emergere in Italia di interessi sociali, agli inizi del novecento. Qui rispondo al quesito di una «Gazzetta» che negli anni sessanta non riesce a imporre a Venezia la formula di moderato illuminismo europeo per cui il mondo vivo non si oppone al mondo morto. In Francia, La Bruyère non si oppose a Molière, e Pope in Inghilterra non si oppose a Addison. Perché, allora, in Italia, sugli analoghi temi dell'uomo, il Gozzi dell'osservazione letteraria si oppose al Gozzi dell'osservazione viva di cronaca? Si tenga presente che fu pregiudizio degli autori italiani considerare l'arena del giornale luogo meno «sodo» della pagina di un li-

cerca storica della Saccardo (*op. cit.*, pp. 77-81), opportunamente integrata dal Berenge con fini osservazioni tematiche (*Giornali veneziani, op. cit.*, pp. XL-XLII) e con una buona esemplificazione di testi (*Ibid.*, pp. 313-339).

bro e nel quale non mette conto di cimentarsi se non per necessità pratiche o per ragioni funzionali. Il Gozzi registra esplicitamente questa antinomia:

«Egli mi vien bisbigliato negli orecchi da più lati, che essend'io [Poeta] e il mio compagno [Filosofo] uomini dedicati da lungo tempo in qua alle lettere, noi dovremmo piuttosto prendere qualche materia massiccia e scrivere un libro di sostanza, che intrattenerci in questo giornale»³⁷.

E si dichiara a favore della labile informazione giornalistica. Ma un esame in controluce dei primi numeri della «Gazzeta» porta a formulare l'ipotesi che pressioni siano state esercitate su Gasparo (v. «mi vien bisbigliato da più lati») perché abbandonasse il principio, nuovo, che implicava problemi di lingua, di «varietà» giornalistica. Carlo, impegnato contro la lingua «permissiva» del Goldoni, come avrà accolto la già citata «galanteria» dialettale del numero III del «Mercoledì, addì 13 febbraio 1760», vicina strutturalmente al dialogo goldoniano, «...il detto prese del pan da un Pistor, e biscottelli da un Fruttariol, e se ne è andato ad una bettola a beber...»? Diciamo che il pregiudizio che l'uomo di lettere riesca a esprimere cose di sostanza solo fuori del giornale deriva dalla tradizione autorevole, in Italia, che oppone la lingua scritta alla lingua parlata. Opposizione che il Goldoni risolveva nel «parlato» del suo dialogo. Letterariamente, la soluzione parve sacrilega a Carlo Gozzi armato più di astio che di purismo. Ma in Inghilterra, dove la pagina scritta corrisponde anche linguisticamente a una «conversazione intorno alla tavola da te»³⁸, non si verifica incompatibilità tra giornalista e scrittore; al contrario, alcuni protagonisti della vicenda letteraria nel settecento inglese, Jonathan Swift, Daniel De Foe, Henry Fielding, Samuel Johnson, Oliver Goldsmith, diventano con buon successo direttori e collaboratori di periodici³⁹.

La situazione che per la prima volta, in Italia, opponeva la lin-

37. «Gazzetta Veneta», Mercoledì addì 27 Febbraio 1760, Nr. VII (cfr. Gaspare Gozzi, «La Gazzetta veneta», *op. cit.*, p. 36).

38. M. Praz, *The Spectator*, *op. cit.*, [p. 896].

39. Per avvicinare il tema in Italia sono disponibili ora alcune pubblicazioni, in parte già citate, nelle collane dirette da Agostino Lombardo e Giorgio Melchiori. Cfr. Marialuca Bignami, *Le origini del giornalismo inglese*, Bari 1968; *English periodical essays (1643-1711)*, *op. cit.*, [in particolare, cfr. p. 16 e il sottocapitolo *Temi e problemi della prima saggistica inglese*, pp. 18-26]; *English periodical essays (1713-1785)* a cura di Clotilde de Stasio, Bari 1969.

gua parlata alla lingua scritta costringe il Gozzi a dividersi tra «mondo vivo» e «mondo morto». Quando dalla cronaca di tipo dialettale passa a schemi letterari, novelle, sogni, favole, allegorie, il linguaggio di cui dispone è il toscano codificato del Rinascimento. Il suo problema è ancora quello dell'Arcadia e di Apostolo Zeno che per opporsi al barocco ritornano a una Crusca mediata nella moderazione. Quando poi gli avviene, se avviene, di far uso umoristico di un simile linguaggio, la cosa non vanifica ma al contrario sottolinea l'obbligatorietà della scelta. Una scelta, in ogni caso, non idonea per una «Gazzetta» che dichiarandosi «veneta» aveva come principale fruitore l'ordine dei «mercanti». Si va così maturando il momento di rottura che porterà il «Caffé» a fare del problema della lingua un manifesto di rivolta per tutti gli italiani.

Conclusione: a Venezia, lo stilista Gasparo Gozzi era indisponibile per reggere a lungo un modello di giornalismo nuovo. Per i fatti di casa sua, invece, il pubblico veneziano si stava specchiando volentieri nelle commedie dialettali e in lingua di Carlo Goldoni. Tuttavia, non mi sentirei di rimproverare al Gozzi il mancato passaggio dalle «parole» alle «cose», anche perché, il Nostro, le «cose» le ha provocate, attraverso la «Gazzetta» e l'«Osservatore», sia pure letterariamente, per via obliqua, «nella convinzione che sia ancora possibile risolvere i problemi sociali nell'ambito sovrastrutturale»⁴⁰. Quando vanifica la «bella apparenza» arcadica della «vita rustica»⁴¹ o quando accusa l'insegnamento scolastico di fornire notizie «come un sogno»⁴², senza sperimentazioni vive dirette, semanticamente la sua operazione è ancora una volta di segno contrario a quella delle sue fantasie allegoriche. La contraddizione è, dunque, l'indice che distingue la poetica di Gasparo Gozzi. La situazione dell'illuminismo a Venezia, nella seconda metà del secolo, immobile per le «cose», in fermento per le «parole», induce a riconoscere nel Nostro il portatore più convincente dei segni che qualificano in area letteraria le contraddizioni della cultura veneziana nel Settecento.

40. Cesare De Michelis, *Gasparo Gozzi* in: *Dizionario critico*, *op. cit.*, vol. II, p. 266.

41. Cfr. l'«Osservatore» (*op. cit.*, pp. 199-202). Il rimando è in M. Berengo (*Giornali veneziani*, *op. cit.*, p. xxxvi).

42. G. Gozzi, *Sulla sostituzione delle scuole di Venezia, prima amministrata dalla Compagnia di Gesù*, Venezia 1836, p. 12.

NEWTON ED EPICURO

La corrispondenza tra l'entità matematica spazio-tempo e l'allontanamento della divinità in una posizione deistica sembrano costituire punti cruciali della filosofia e della scienza secentesca, particolarmente interessanti anche per la letteratura. Le relazioni che si verranno chiarendo portano inoltre come corollario d'interesse una possibile conferma storica nella esperienza di Epicuro la cui «riabilitazione» secentesca e settecentesca non può non essere connessa al modo in cui egli risolse il suo problema religioso e scientifico.

La tradizione consegnava allo scienziato e al filosofo dell'età moderna due definizioni fondamentali del concetto di tempo, rispettivamente di Aristotele e di Sant'Agostino, le quali, sebbene diverse per concezione filosofica, concludevano concordemente sull'impossibilità di ridurre il tempo a precisa determinazione. È, quindi, proprio su tale scientifica necessità che si attua la differenziazione tra scienza antica e scienza moderna, all'interno della quale si crea anche una divergenza-convergenza tra religione e scienza.

A voler brevemente riassumere le due definizioni ereditate dal passato è importante notare che, secondo la problematica definizione aristotelica, il tempo, pur non essendo movimento, non è neppure indipendente da esso e inoltre che, pur essendo divisibile poiché quantità continua, sembra rimanere indivisibile nell'«ora» del momento presente il quale costituisce sì l'inizio e la fine, ma di tempi diversi, cioè del passato e del futuro; e che, secondo Sant'Agostino, non può addirittura esistere una misurazione oggettiva del tempo per la ragione che si ignora donde venga, come passi nel presente, come finisca nel futuro: «Ma come misuriamo il tempo presente? Lo misuriamo mentre passa, ma quando sarà passato, non è misurato; e non ci sarà nulla da misurare. Ma da dove, da quale via e a quale passa il tempo mentre è mi-

surato? Da dove se non dal futuro? Attraverso quale via se non attraverso il presente? Da ciò che non è ancora, attraverso ciò che non ha spazio in ciò che non esiste ancora?» (*Confessioni*, XI,27). Riducendolo ad impressione soggettiva egli lo definiva come il tempo dell'anima o meglio l'impressione del tempo sull'anima, in cui si riassumevano e vivevano il passato, il presente ed il futuro.

Tra le due definizioni di tempo, Newton e Locke preferirono quella aristotelica che cercava di dividere concretamente il tempo in passato, presente, e futuro. La assunsero, ma allo stesso tempo ritennero di doversene ben distinguere, prendendo in considerazione, accanto all'aristotelico tempo relativo, anche un tempo assoluto o matematico da essi contrapposto a quel tempo relativo che serviva a misurare la durata attraverso il movimento.

Così si hanno un tempo aristotelico, uno agostiniano e un tempo assoluto o matematico.

Per una definizione del nuovo concetto di tempo si legga da Newton e da Locke; Scrive Newton:

Absolute, true, and mathematical time, of itself, and from its own nature flows equally without relation to anything external, and by another name is called duration: relative apparent and common time is some sensible and external measure of duration by means of motion... Absolute space... Absolute time, in astronomy, is distinguished from relative by the equation or correction of the apparent time. (*Mathematical Principles*, Scholium, Definitions, I,II).

Analogamente Locke:

We must therefore, carefully distinguish betwixt duration itself and the measures we make use to judge of its length. Duration, in itself, is to be considered as going on in one constant, equal, uniform course: but none of the measures of it which we make use of can be known to do so... (*Concerning Human Understanding*, Bk II,XIV,21).

Il senso di queste definizioni è che si istituiva un concetto assoluto di tempo staccato dagli eventi, misurabile matematicamente dalla scienza, correttore del divenire del mondo, al quale si associava l'idea del vuoto che contraddiceva sia la cosmologia aristotelica reintroducendo il concetto anti-teologico dell'*horror vacui*, sia la posizione agostiniana.

La situazione influì sull'atteggiamento religioso di Newton e di Locke. Forse Newton intravvide il pericolo di una posizione aver-

roistica (che avrebbe distrutto la scienza come era accaduto per Epicuro) a cui il concetto di tempo e di spazio assoluti avrebbero potuto portare.

Per questi vari e sentiti motivi l'idea del vuoto diveniva sempre di più un'occasione per l'introduzione della divinità¹. Divenuta però astratta dal mondo come quel vuoto matematico che essa riempiva, le sarebbe stato «logicamente» impossibile intervenire e condizionare il campo mutevole dell'attività umana, se non agendo nei termini del concetto astratto di tempo. Allontanata dalla filosofia delle cause secondo se ne usò, allora, proprio per dar valore a quel concetto assoluto di tempo che si configurava come la misurazione e correzione dell'imperfetta misurazione terrestre. La funzione della divinità diviene quella di una legge perfetta ed astratta a cui il mondo umano dovesse rivolgersi; si associa allo stesso tempo a quel concetto assoluto di tempo che distingueva questi scienziati da Aristotele. È in questo senso che si dovrebbe poter spiegare almeno un aspetto del concetto di legge divina o naturale, che tanta importanza ebbe in morale, in politica, e nella costituzione delle varie analogie letterarie.

È indubbio che le preoccupazioni riguardo la presenza della divinità derivavano da suggestioni agostiniane tanto che, pur mantenendo una netta distinzione tra religione e scienza, gli scienziati, tra i quali Newton, cercarono in ogni modo di conservare l'attiva presenza divina. Infatti, al tentativo, destinato a fallire, di mantenere in vita una divinità-parametro senza cadere nel deismo, rispose la soggettività agostiniana secondo la quale il tempo perennemente presente nell'anima si materializza nella presenza provvidenziale. Newton introduce un «sensorium» o come egli dice «totus oculus, totus auris, totus cerebrum, totus brachium... Deus sapientissimus sentit et intelligit omnia». Analogamente i Cambridge Platonists introdussero una «anima mundi», e così fece Locke.

Nella definizione della divinità c'è quindi da attendersi l'ambiguità derivante dalla presenza contemporanea della definizione agostiniana e di quella scientifico-matematica. Se leggiamo da *Mathematical Principles* si troveranno entrambi gli aspetti, ma l'im-

1. È opportuno ricordare che Berkeley criticò la prima edizione dei *Principia* proprio a causa del concetto di spazio assoluto che secondo lui avrebbe potuto portare alla negazione di Dio. Così successivamente, nella seconda edizione, Newton si mostrò molto più sensibile agli argomenti teologici e introdusse il passo che sarà qui più sotto citato.

pressione è che l'ultima parte della definizione, quella matematica, sia essenziale. Scrive Newton:

God is a being eternal, infinite, absolutely perfect... He is eternal and infinite, omnipotent and omniscient... his duration reaches from eternity to eternity; his presence from infinity to infinity...

ma poi conclude la definizione tradizionale in termini scientifici:

He endures forever and is everywhere present; and, by existing always and everywhere, he constitutes duration and time.

e siamo molto vicini ad una posizione deistica ampiamente presente nel seicento e settecento, sulla quale reagiscono le preoccupazioni agostiniane e provvidenziali, ed allora quella presenza matematica si colora di panteismo:

God is the same God, always and everywhere. He is omnipresent not virtually only, but also substantially. (*Mathematical Principles*, Bk III, General Scholium).

L'ambivalenza della posizione è chiara: da un lato si va verso il deismo, dall'altro verso il panteismo. La scienza determina il destino della divinità, ma favorisce anche uno sforzo speculativo che, analizzando i rapporti tra Dio, uomo e natura, liberalizza il pensiero inglese e si rivela, poi, la molla di spinta verso il romanticismo.

Si potrebbe fare un paragone tra la situazione appena descritta e quella che venne a crearsi con Epicuro. La storia, a volte, ripresenta situazioni che, anche se non perfettamente corrispondenti, pure si collocano nella medesima dialettica dei problemi. Potrebbe essere un paragone a termini inversi. Se nel settecento e seicento la religione convalida, nella coscienza di scienziati e filosofi, la scienza, in Epicuro è la scienza che convalida un'etica. Epicuro esprime una teoria fisica ammettendo dei mondi e del vuoto tra di essi. Degli atomi che sono alla base della materia diceva:

Assolutamente immobili sono gli atomi, poiché bisogna pure che nella dissoluzione dei complessi permanga qualcosa di solido e indissolubile... ed abbiano natura diversa da ciò che è trasmutabile... È necessario che gli atomi siano equiveloci, quando procedono attraverso il vuoto senza cozzare contro nulla.

Se si tiene a mente che la religione degli dei era oramai decaduta, ne consegue che l'immobilità degli atomi acquista di riflesso una qualità divina. Non a caso Epicuro poneva gli dei proprio in

quegli spazi interstellari dove essi rimarrebbero indistruttibili come gli atomi ed allo stesso tempo starebbero là distaccati in una perfetta solitudine, senza intervenire direttamente nelle cose del mondo. Diceva infatti Epicuro:

L'Essere beato e indistruttibile non ha egli, né crea ad altri, affanni.

Della fisica di Epicuro non rimase molto, direi nulla, nella tradizione scientifica. Questo accadde perché essa serviva solo a definire la posizione degli dei da cui elaborare, poi, una morale. Diceva ancora Epicuro:

Della scienza della natura non avremmo bisogno, se sospetto e timore delle cose dei cieli non ci turbasse.

Evidentemente Epicuro mise a posto i cieli per elaborare la sua filosofia del non-turbamento, di cui la fisica è presente solo come necessaria impalcatura.

A questo punto il paragone col seicento è significativo. Si intravede la medesima soluzione nella distinzione dei due universi della religione e della scienza, senza che però la distinzione impedisca un'intervento dell'uno sull'altro. Le soluzioni nondimeno rimangono diverse: la fisica di Epicuro assorbe la religione, o il suo residuo, cercando di cancellare razionalmente «il timore delle cose dei cieli» nella convinzione che dio non causa affanni, ma che identificato con gli atomi della fisica, confermi la filosofia del non-turbamento. La fisica del '600 assorbe anch'essa la religione, ma impaurita dall'*horror vacui*, da un mondo senza provvidenza, fa della religione il sostegno e la convalida rassicurante delle nuove leggi fisiche, finendo per un lato, come si è visto, molto vicina al deismo che certamente e ironicamente ebbe gran parte nel rilancio degli ideali epicurei nell'ultimo seicento e settecento.

L'ITALIA NEL «VIAJE DE TURQUIA»

Sono note le attribuzioni del *Viaje de Turquía*, testo della metà del Cinquecento pubblicato soltanto agli inizi del nostro secolo da Manuel Serrano y Sanz¹, e da allora ristampato senza revisioni². Mentre l'attribuzione di Serrano a Cristóbal de Villalón è ormai definitivamente caduta, quella di Marcel Bataillon, che assegna l'opera a Andrés Laguna³, si sostiene ancora, grazie al meritato prestigio del grande ispanista francese, benché in realtà non uno solo di coloro che hanno veramente affrontato la questione l'abbia accettata⁴.

1. In *Autobiografías y memorias*, vol. II della *Nueva biblioteca de autores españoles*, Madrid, s.a. (1905), pp. 1-149. Da questa edizione cito, modernizzando la grafia, ma conservando le caratteristiche linguistiche.

2. Manca quindi un'edizione che ponga rimedio alle lacune lasciate da Serrano, riveda e collazioni i manoscritti ed emendi il testo nei punti in cui ciò risulta necessario. Sui mss. si veda la nota di Marcel Bataillon, in *Erasme et l'Espagne*, Parigi, 1937 e nelle edizioni spagnole della stessa opera, Messico, 1950 e 1966. Si veda inoltre, dello stesso autore, A. Laguna, *Peregrinaciones de Pedro de Urdemalas*, in *Nueva revista de filología hispánica*, 1952, pp. 121-137; *Les manuscrits du Viaje de Turquía*, in *Actes del XII Congreso de linguística e filología romanza*, Bucarest, 1969, pp. 37-41, dove, in una precisa descrizione, si accenna ad attribuire ad uno scriba, da distinguere dall'autore, «une nouvelle rédaction respectant la forme dialoguée, mais où est lourdement introduite la série des emperours de Byzance. Ce texte, intitulé *Turcarum Origo*, inachevé et mutilé en ses derniers feuillets conservés, est relié à la fin de *Madrid I*» (p. 38); *Les livres prohibés dans la Bibliothèque du comte de Gondomar*, in *Beiträge zur französischen Aufklärung und zur Spanischen Literatur*, Berlin, 1971, pp. 493-502 (alla biblioteca di Gondomar appartennero i due manoscritti madrileni del *Viaje*); infine, dello scrivente, *Partes inéditas y partes perdidas del «Viaje de Turquía»*, in *Boletín de la R. Academia Española*, 1974 (t. LIV), pp. 193-201. Delle parti inedite si tiene conto nel presente scritto.

3. L'attribuzione, avanzata nell'edizione originaria di *Erasme et l'Espagne*, è confermata nelle successive edizioni della stessa opera e negli scritti che verremo citando.

4. Già dimostrò il suo dissenso Rudolph Schevill, nel suo scritto *Erasmus and Spain*, in *Hispanic review*, VII, 1939, p. 110. Riccardo G. Villoslada, in *Historia general de las literaturas hispánicas*, t. II, Barcelona, 1953, pp. 378-383, adduce argomentazioni accettabili del suo dissenso, pur prestando il fianco alla critica di Bataillon per il fatto di non distinguere tra elementi dialogici e parti narrative nel *Viaje*; César A. Dubler, in *Andrés Laguna y su época*, Barcellona, 1954, nota il diverso atteggiamento, nei confronti della medicina, di Laguna e dell'autore del *Viaje*, cosa che risulta particolarmente importan-

L'attribuzione di Bataillon si fonda sostanzialmente su due argomenti: uno è l'analogia di tono da lui rilevata tra l'opera ed una lettera di Andrés Laguna⁵. Tale analogia è molto generica, e non poteva non esserlo, poiché si tratta da una parte di una lettera confidenziale e dall'altra di un dialogo letterario che l'autore intendeva dedicare nientemeno che a Filippo II, e quindi rendere di pubblico dominio. Un'analisi lessicale, morfologica, sintattica, stilistica che ponga a confronto il *Viaje* con opere sicuramente di Laguna, benché sollecitata da Bataillon, non è stata tentata né da lui né da altri. Tale analisi sarebbe probabilmente decisiva ai fini del collaudo dell'attribuzione; ma non è mia intenzione affrontarla qui⁶,

te, poiché Dubler è senza dubbio il maggior conoscitore di Laguna nel nostro secolo, come dimostra la sua opera in cinque tomi *La «Materia médica» de Dioscórides, Transmisión medieval y renacentista*, di cui la monografia su Laguna costituisce il quarto tomo. Luis Gil e Juan Gil, nel loro scritto *Ficción y realidad en el Viaje de Turquía*, in *Revista de filología española*, XLV, 1962, pp. 89-160, dimostrano che l'autore dell'opera non conosceva bene il greco classico, come Laguna, e invece conosceva il greco parlato, che Laguna difficilmente poteva avere imparato. Sia Dubler sia i Gil sembrano talora un po' intimiditi dall'autorità di Bataillon, e tendono ad accettarne alcune posizioni, pur non potendolo seguire nell'attribuzione a Laguna. Contrario a tale attribuzione è anche l'autore di una tesi inedita della University of California, Berkeley, William L. Markrich, nota agli studiosi solo attraverso lo scritto di M. Bataillon *Andrés Laguna auteur du Viaje de Turquía à la lumière de recherches récentes*, nel *Bulletin hispanique*, LVIII, 1956, pp. 121-191. Markrich sostiene l'autobiografismo dell'opera. Non mi è qui possibile fare una precisa storia degli studi sul *Viaje*, cosa che pure avrebbe la sua importanza per comprendere i problemi riguardanti l'opera e la stessa evoluzione della posizione di Bataillon, sia pure nell'ambito dell'attribuzione a Laguna. Non ricordo che tra i molti studiosi che hanno accettato l'attribuzione a Laguna qualcuno abbia addotto qualche argomento concreto a sua favore, oltre quelli di Bataillon. Tra questi studiosi è stato Américo Castro, il cui atteggiamento è degno di rilievo. Egli accettò nel 1940 l'attribuzione di Bataillon (*Lo hispanico y el erasmismo*, in *Nueva revista de filología hispánica*, vol. II, 1940, p. 3: «el *Viaje de Turquía* (cuya paternidad recobra el doctor Andrés Laguna, gracias a Bataillon»); nel 1949 continuava a credere nell'attribuzione (cfr. *Aspectos del vivir hispánico*, Santiago de Chile, 1949, p. 141); ma nel 1970 dimostrò i suoi dubbi (*Aspectos del vivir hispánico*, Madrid, 1970, p. 119: «Continúo esperando que Bataillon logre demostrar que su autor fue Andrés Laguna»).

5. Si tratta, come è noto, di una lettera di Laguna a Francisco de Vargas. Non cito particolareggiatamente il testo di *Erasmus y España*, data la notorietà dell'opera.

6. Ho comparato un solo comportamento morfologico di Laguna col corrispondente del *Viaje*. Laguna usa sistematicamente, come dativo femminile del pronome personale di terza persona, *la*: *La materia médica de Dioscórides, traducida y comentada por D. Andrés Laguna* (nel III volume dell'opera citata di C. A. Dubler): p. xxvii: «la nación española, que en lo que más la importa»; p. 3: «cierto médico de los más eminentes la ordenase la tal confectión»; p. 10: «la mona, (...) en dándola alguna cosa (...) dándola solimán»; p. 503: «Alejandro la permitió» (a Taide). Ho esaminato una parte del *Viaje* per vedere come l'autore si comporti in tal caso. Non ho trovato una sola forma in *la* e parecchie in *le*: 82a: «Génova (...) y aun agora le conocen esta superioridad»;

dal momento che mi propongo di studiare il rapporto dell'autore coll'Italia. Ritengo tuttavia che il problema dell'attribuzione sia risolvibile anche appunto attraverso lo studio di tale rapporto.

La mancanza di uno studio adeguato della parte italiana del *Viaje*⁷ è da mettere in relazione col fatto che l'attribuzione a Laguna richiamò l'attenzione degli studiosi sul problema dell'autobiografismo o no della parte riguardante Costantinopoli e l'impero ottomano, dal momento che sappiamo che Laguna non fu mai a Costantinopoli. Sulla parte italiana, infatti, il contrasto tra Bataillon e quella che chiameremo la tendenza autobiografista non era evidente, dal momento che Laguna viaggiò a lungo in Italia, sicché anche Bataillon pensava di poter riconoscere, senza gravi pericoli per la sua attribuzione, l'autobiografismo di tale parte. Anzi il secondo e più specifico argomento addotto da Bataillon era appunto di carattere autobiografico e riguardava l'Italia: noi sappiamo che Laguna ebbe il titolo di dottore in medicina della facoltà medica di Bologna; il protagonista del *Viaje*, Pedro de Urdemalas, afferma di essere stato fatto dottore in medicina a Bologna; la coincidenza è spiegata da Bataillon appunto con l'attribuzione a Laguna, che in questo caso avrebbe trasferito al personaggio, inventato, un avvenimento della sua vita.

88a: «la corriente del agua una va a una parte y otra a otra, que no hay quien le tome el tino».

7. Si veda tuttavia Mario Damonte, *Osservazioni sul Viaje de Turquía: riferimenti a Genova e alla Sicilia*, in *Revue de littérature comparée*, 1973, pp. 572-581. Damonte dimostra la precisione delle notizie dell'autore su Genova; rileva anche l'errore da lui commesso nell'attribuire il nome classico di Etna a Vulcano invece che al Mongibello, e dal fatto che egli non citi, tra le città importanti della Sicilia, Catania e Agrigento, come da quell'errore, deduce che l'autore «non sia mai stato da quelle parti» (p. 581). Non vedo come una persona che fosse stata effettivamente a Messina nelle condizioni descritte nel *Viaje* debba necessariamente aver avuto tali notizie. L'atteggiamento di Damonte è analogo a quello dei Gil, i quali suppongono (p. 125 dello scritto cit.) che una persona che avesse percorso l'Egeo nascosto in una nave di Chio dovesse necessariamente ricordare la posizione relativa di quelle isole. A mio modo di vedere, tale supposizione vale molto di più per chi avesse sotto gli occhi una carta dell'Egeo, soprattutto se fosse qualcuno che avesse la preoccupazione di far credere di essere stato nell'Egeo. Non è stato mai osservato che il percorso che Pedro dice di aver fatto per andare da Genova a Torino è geograficamente assurdo: Pedro (104a) va a Casale Monferrato, poi torna indietro ad Alessandria, quindi va a Novara. Finalmente, con un po' di senso comune, da Novara si reca a «Berse», che è Vercelli, e quindi a Torino e Susa. Significa questo che l'autore del *Viaje* non fu mai «da quelle parti»? Per me, significa semplicemente che non aveva sotto gli occhi una carta geografica e che ricordava male. Cosa che, d'altra parte, dimostra che l'autore non era quel prodigioso autore di «supercherías» di cui Bataillon parla.

In un secondo tempo⁸, Bataillon si accorse che l'esperienza italiana di Laguna era ben diversa, nel suo complesso, da quella di Pedro, e, prima ancora che questa mancata coincidenza gli fosse esplicitamente portata come argomento contro la sua attribuzione, egli la spiegò con la necessità in cui Laguna si trovava di non lasciar trasparire la sua identità. Dagli anni della prima proposta di Bataillon, infatti, si era largamente sviluppato lo studio dell'importanza dei *conversos* nella cultura spagnola del secolo XVI e dei sospetti di eterodossia di cui essi erano circondati; e lo stesso Bataillon⁹ aveva provato senza possibilità di dubbio che Andrés Laguna era appunto un *converso*, la cui origine ebraica è puntualmente dimostrabile. Ciò che Bataillon non aveva interesse a vedere e che, a quanto mi risulta, nessuno gli ha obiettato è che, se Laguna aveva tanto bisogno di mimetizzarsi, non si vede perché mai egli si sia rivelato (così era parso a Bataillon) dicendo che il suo personaggio era stato fatto dottore a Bologna, come lui. Laguna era stato anni a Roma, e invece la permanenza romana di Pedro si riduce a un paio di settimane; ma moltissimi spagnoli potevano vantare una lunga permanenza romana, ed era quindi inverosimile che qualcuno potesse riconoscere Laguna dal semplice fatto che il suo protagonista dimostrasse una buona conoscenza della vita romana; viceversa pochissimi erano gli spagnoli fatti dottori in medicina nell'università di Bologna¹⁰, e il far dire a Pedro che lo era, come Laguna, era evidentemente imprudentissimo: tanto, che a distanza di secoli poteva rintracciarsi l'identità. In altre parole, l'argomento del nuovo Bataillon funziona contro la sua antica attribuzione; proprio il fatto che l'autore dice che Pedro fu fatto dottore a Bologna dovrebbe contribuire a convincerci che egli *non* era Laguna.

Del resto, non pare molto verosimile che l'anziano Laguna, orgoglioso di essere dottore di Bologna, immagini un giovinotto – tale appare coerentemente Pedro in tutta l'opera – il quale, senza mai aver frequentato una facoltà di medicina né sostenuto un esame, fatto prigioniero dai turchi, si improvvisa medico, esercita con successo tale professione a Costantinopoli e, di ritorno, arrivato a

8. Andrés Laguna, *auteur du Viaje de Turquía à la lumière de recherches récentes*, cit., poi in *Le Docteur Laguna, auteur du Voyage en Turquie*, Parigi, 1958, pp. 43-102.

9. *Les nouveaux chrétiens de Ségovie en 1510*, in *Bulletin hispanique*, 1956, pp. 207-231.
10. Si veda la relazione sui dottori in medicina dell'Università di Bologna, di nazionalità spagnola, nello stesso numero del *Bulletin hispanique*, 1956.

Bologna, viene subito fatto dottore da questa facoltà medica. L'affermazione di Pedro può comprendersi dal punto di vista del giovane intelligente e un poco millantatore quale egli sempre si rivela¹¹; ma dal punto di vista di Laguna equivaleva a un atto autolesionistico, in quanto dimostrava (e dimostrava falsamente) quanto facile fosse diventare dottore di medicina a Bologna, come si vantava di essere lui, Laguna. Ci si può addirittura chiedere se il segreto obiettivo dell'affermazione di Pedro non fosse appunto la svalutazione della laurea di Bologna, magari pensando a Laguna, personaggio di cui difficilmente un medico o sedicente medico spagnolo, nel 1557, poteva non avere notizie¹².

Laguna si dichiara, nei frontespizi delle sue opere, medico di papa Giulio III; infatti lo era stato, e aveva lasciato Roma dopo la morte di questo papa¹³. La gratitudine non è tra le cose di questo mondo; ma non abbiamo ragione di credere che Laguna, che si dichiarava medico di Giulio III anche dopo la sua morte, avesse interesse a danneggiare la sua memoria: aveva anzi l'interesse contrario. Orbene: l'autore, a proposito di Roma, parla a lungo della Vigna di papa Giulio e critica, implicitamente per bocca di Pedro, violentemente per mezzo del suo interlocutore e amico Matalascallando, questo papa, per aver costruito una lussuosa dimora, usando il danaro della chiesa, cioè dei poveri. Non mi par verosimile che proprio il medico di Giulio III, che poteva parlare di moltissimi argomenti riguardanti Roma, eventualmente per criticare il fasto papale, ricorresse a questo esempio. Chi invece non avesse avuto alcun rapporto con Giulio III e fosse restato solo per un paio di settimane a Roma poteva naturalmente aver fissato la sua attenzione sulla Vigna, appena terminata, quando Pedro passava per Roma, nel 1556, un anno dopo la morte di Giulio III¹⁴.

11. In realtà, il tono con cui Pedro racconta (non di sua iniziativa, ma in seguito ad una osservazione di Matalascallando) di essere stato fatto dottore e la curiosa raccomandazione di non parlare di tale dottorato, rivolta agli amici (101a) possono fare pensare ad uno degli scherzi a carico dell'ingenuità dei suoi interlocutori, che egli di quando in quando si permette.

12. Si noti come il commento di Mata (101ab) è chiaramente diretto a svalutare il prestigio personale e professionale meccanicamente derivante dal titolo straniero. Non capisco perché Laguna potesse desiderare che così si pensasse.

13. Per la vita e le opere di Laguna, oltre alle pagine di Bataillon, si cfr. l'opera cit. di Dubler.

14. Si veda un'ampia descrizione della vigna o villa di Giulio III in Ludwig von Pastor,

Bataillon, comprendendo in un secondo tempo quanto fosse difficile spiegare la conoscenza approfondita di Costantinopoli, dimostrata dall'autore del *Viaje*, solo con la conoscenza di alcuni libri di dominio pubblico, sottolineò in seguito l'importanza della permanenza veneziana di Laguna ai fini della attribuzione a lui del *Viaje*¹⁵. Laguna non fu in Turchia, ma Venezia era una città informatissima sulla vita dell'impero ottomano; in essa si potevano facilmente trovare informatori di prima mano, che lo aiutassero a dare un così vivo colorito di verità al racconto di Pedro. Ma capita che precisamente il rapporto con Venezia dell'autore del *Viaje de Turquía* è un rapporto ben diverso da quello che ci aspetteremmo da una persona come Laguna, che conosceva Venezia e la conosceva da un livello sociale piuttosto elevato¹⁶. Di una città così celebre era facile sapere, anche da lontano, molte cose, e molte cose ne sa l'autore del *Viaje*; ma si direbbe che le sa non da una prospettiva veneziana, bensì da una prospettiva costantinopolitana e da una prospettiva genovese. A proposito di Venezia, vi è nel *Viaje* un errore quasi incredibile in chi avesse passato qualche tempo nella città della laguna. Parlando Pedro dei «duques» italiani, l'interlocutore Juan de Voto a Dios gli chiede (100a): «¿Y el de Venecia?»; e Pedro risponde: «ese no es más de por tres años, que es señoría de por sí, y eligen uno dellos, como en Génova». È evidente che non solo il personaggio di Pedro, ma anche l'autore cre-

Storia dei papi, trad. it., vol. VI, Roma, 1927, pp. 236-245. Non vedo del resto perché Laguna, che «no vaciló en usar de todas las prerrogativas de los católicos españoles de su tiempo, incluso la de adquirir beneficios eclesiásticos, dentro de la práctica simoníaca en vigor» (M. Bataillon, *Política y literatura en el Doctor Laguna*, Universidad de Madrid, 1970, p. 28) e brigava ancora sotto Paolo IV a favore dei suoi parenti integrati di Segovia (ivi, p. 29), avesse interesse a criticare la vita ecclesiastica romana.

15. Oltre che in *Andrés Laguna, auteur du Viaje de Turquía*, cit., Bataillon si occupò di Venezia come centro delle notizie provenienti dalla Turchia in *Mythe et connaissance de la Turquie en Occident*, nel vol. *Venezia e L'Oriente fra tardo Medio Evo e Rinascimento*, Firenze, 1966, p. 451 ss.

16. Nel *De prima (...) Turcarum origine* scrive Laguna: «mihi res ipsa explorata est, quum ab ipsimet Turcis, tum vel maxime a Venetis oratoribus, cum quibus mihi maxima familiaritas intercessit»: cfr. Bataillon, *Mythe et connaissance*, cit., p. 464. Bataillon accusa Laguna di insincerità a proposito delle sue relazioni con gli ambasciatori veneziani: cfr. *Erasmus y España*, Messico, 1966, p. 678: «esa afirmación es mera superchería de Laguna». Egli infatti è indotto a considerare Laguna non solo un grande romanziere di viaggi, che durante la sua malattia del 1556-7, a Bruxelles, oltre ad approfittare del forzato riposo per tradurre le *Catilinarie*, mette a punto il *Viaje de Turquía*, ma anche un sofisticato falsario.

deva che il doge di Venezia si eleggesse come quello di Genova, cosa che conferma il suo particolare rapporto con Genova e la mancanza di un personale rapporto con Venezia, cioè differenzia l'autore da Laguna e lo rende più simile al personaggio di Pedro de Urdemalas. A Venezia ognuno sapeva che il doge era eletto, ma era eletto a vita, non per tre anni; e si trattava di una nozione così diffusa che si poteva mostrare senza paura di essere individuati, come Laguna o come chicchessia.

Una conferma dello speciale rapporto con Genova lo dà Pedro a proposito di Chio, tappa fondamentale della sua fuga da Costantinopoli. Essendo un protettorato genovese, gli pare quasi una appendice di Genova: 82a: «en traje e usos no diréis sino que estáis dentro de Génova». A Chio Pedro rimane nascosto, appena fuori dalla città, per circa un mese, in isolamento, sia perché i turchi non avessero notizia che un prigioniero fuggitivo da Costantinopoli era accolto dalla piccola repubblica, sia per misura profilattica (variante ben più piacevole di quella che sarà l'imprevedibile accoglienza di Messina). Non è da meravigliarsi che, citando le principali famiglie di Chio, abbia ricordato «Muneses, Grimaldos, Garribaldos», mentre i «muneses» erano non una famiglia, ma una corporazione, i Maonesi¹⁷. Un mese di isolamento non era sufficiente per conoscere a fondo l'ambiente e le istituzioni di Chio, e forse la conoscenza che «Pedro» aveva del greco e dell'italiano non era così perfetta come egli pensava. Ma se prescindiamo da questo abbaglio, tutto ci dice che egli era ben informato sulle cose di Chio: sulla sua geografia, sui suoi commerci¹⁸. Egli, al fine di dimostrare la veridicità del suo racconto, fa il nome e il cognome di

17. Philip P. Argenti, *The occupation of Chios by the Genoese*, Cambridge, 1958, p. 330.

18. L'opera di Argenti ci dà una precisa informazione delle vicende di Chio in quegli ultimi anni della sua unione con Genova. Per esempio, riguardo il passaggio per Smirne della nave in cui viaggiava, nascosto, Pedro, che parve ai Gil inverosimile (*op. cit.*, p. 122: «¿es verosímil que un bajel con trece cristianos fugitivos tocara puerto de turcos a cargar precisamente trigo, un grano tan abundante en Sicilia, la escala final del derrotero?»), corrisponde alla affermazione di Argenti (p. 504): «Merchandise of many kinds was brought from the east to Chios for trans-shipment and re-export». Il *Viaje* parla del commercio del mastice, che si faceva prendendo come unità di misura la «cassa» (82b) ed Argenti, p. 486, ci assicura che l'unità di misura usata per il mastice era la cassa. Pedro accenna (84a) alla convenienza dei tessuti di Chio, e Argenti, p. 509, afferma: «The largest class of export of Chios was that of cloth». La carta di Chio riportata da Argenti, p. 419, reca un Portus Delphinus; e Pedro (81b) parla di «el Delphin, que es un muy buen puerto de la mesma isla de Chio».

due personaggi di Chio, Nicolò Grimaldi (82a) e Raffaele Giustini (90a); e se le precisissime notizie che noi abbiamo su Chio non citano tali persone, ci dicono moltissimo delle famiglie cui appartenevano.

Sono estremamente suggestive le notizie che Pedro ci dà sul «percacho», cioè il procaccia, il servizio postale, che univa lo stretto di Messina a Napoli. Per quante storie della posta abbia esaminato non ho trovato un'informazione così precisa sull'organizzazione postale dell'epoca. Ma tali notizie, che hanno senza dubbio il valore di una preziosa testimonianza storica, dovevano essere, all'epoca, di dominio pubblico e quindi non sono tali da individuare l'autore. A proposito del viaggio di Pedro da Messina a Napoli si può tuttavia fare una osservazione importante ai nostri fini. Pedro ricorda questo viaggio anche estemporaneamente, a proposito delle persone con il gozzo che incontra a Susa, che gli fanno tornare alla memoria quelle incontrate a Castrovillari e a Cosenza (104a). Questo riprendere o anticipare ricordi è caratteristico di Pedro, il quale, ad esempio, parla di un ospedale di Genova (9a) ancor prima di iniziare il racconto del suo viaggio, o ricorda in tutt'altra occasione, nella parte inedita dell'opera, una pittura allegorica vista a Napoli¹⁹.

Dopo Napoli, Pedro visita Roma, Viterbo, Siena, Firenze, Bologna, Milano, Genova. In ogni circostanza fa osservazioni sagaci e mordaci. Qualche volta, come abbiamo visto, commette degli errori di geografia; ma non sbaglia mai quando si tratta di riferire circostanze che lo colpirono vivamente, come lo stato di desolazione delle campagne senesi in quell'anno 1556, poco dopo la fine della guerra di Siena, o la diffidenza dei parmensi, cioè dei Farnese, per lui che era spagnolo. Si tratta di particolari aderentissimi alla situazione locale di quell'anno²⁰.

19. Alla pagina 147 r del Ms. 3871 della Nazionale di Madrid, cioè nella parte inedita del *Viaje* que ho trascritto e che penso di pubblicare in altra circostanza, si parla di una «pintura o retrato que vi de Italia un día, en Nápoles», rappresentante una donzella (allegorica) afflitta per le discordie. È naturale che una persona che ha passato sette mesi a Napoli, parlando ai suoi amici sia pure di altre cose (in questo caso delle discordie dei bizantini di fronte al pericolo turco) occasionalmente senta affiorare in sé un ricordo napoletano.

20. I Farnese si appoggiavano notoriamente alla Francia. È abbastanza precisamente ricostruibile, attraverso il testo del *Viaje*, la cronologia di Pedro, a cominciare da quel fatale giorno del 1552, in cui fu fatto prigioniero, fino all'autunno del 1556, data del

Nel complesso, l'autore ha un'alta idea dell'Italia e degli italia-

rientro in Spagna. Reputo un contributo alla conoscenza dell'opera il seguente

ITINERARIO-CRONOLOGIA DEL VIAGGIO DI PEDRO DE URDEMALAS

- 14a. «yendo de Génova para Nápoles con la armada del Emperador, cuyo general es el príncipe Doria, salió a nosotros la armada del turco que estaba en las islas de Ponzá»: 4 agosto 1552.
- 16b. «Estábamos en Santa Maura».
- 17a. «No sabía lengua ninguna».
- 22a. «De Santa Maura fuimos a otro puerto de una ciudad cerca, que se llama Lepanto y Patrás (...) Allí estuvimos con esta vida veinte días».
- 22a. «Puerto León» (Il Pireo), Negroponto, Gallipoli, Marmara, Costantinopoli.
- 23a. «Era mes de noviembre» (1552). Malattia di Pedro.
- 27b. «Esto duró seis meses, que yo tenía la carga y el cirujano viejo curaba todos los turcos que en casa de Zinán Bajá había». Giungiamo così alla primavera 1553. Su Rustán pasciá e su suo fratello Sinán, «capitano del mare», si veda la relazione di Domenico Trevisano, della fine del 1554, in *Relazioni degli ambasciatori veneti*, Serie III, vol. I, Firenze, 1840, pp. 115-192. Trevisano partì da Costantinopoli il 22 sett. 1554 (p. 189).
- 31b. «era por mayo» (1553) quando si recano ad Izmid.
- 33a. «era mes de junio, cuando el sol está más encumbrado». Lavora alla costruzione del palazzo di Sinán pasciá.
- 35a. «San Bernabé, que es el día que el sol hace cuanto puede».
- 38ab. «El gran Turco se partió para Persia contra el Sofi».
- 42a. «Por Navidad» (1553) guarisce la sultana.
- 43ab. Allusioni al marzo e al settembre (1554).
- 44b. «Y ya yo comenzaba a hablar turquesco sin intérprete».
- 48b. Sinán pasciá prende una medicina per quaranta giorni.
- 55a. «Andaba en el mes de diciembre, al principio, con una caña en las manos» (1554).
- 55ab. «Si lo hacía no llegaría a nuestra pascua, que era de allí a veinte días». Si tratta del Natale 1554.
- 56b. «El día de Santo Tomás», «cuatro días antes» del Natale 1554.
- 57a. Morte di Sinán pasciá.
- 59a. «Deprendí muy bien la lengua griega, turquesca e italiana».
- 63a. «Cómo puedes, pobreto, con esta estameña, resistir el frío que hace?». Siamo nell'inverno 1554-5.
- 66ab. A Cavalla e Salonicco.
67. Nell'isola di «Schiato» (Taso).
- 70a. Attraverso i conventi del Monte Athos.
- 75a. Gettati dalla tormenta di nuovo a Schiato: «dieciséis de febrero» (1555).
- 78a. Carnevale del 1555.
81. Metelino (Lesbo). Arrivo a Porto Delfino, nell'isola di Chio.
- 84a. «Al cabo de un mes partía una nave cargada de trigo».
- 84a. Smirne, Pergamo, Smirne.
- 87a. «Luego nos engolfamos en el golfo de Venecia (...) siendo mes de abril» (1555)..
- 87b. Zante. «Un Jueves santo que nunca se me olvidará». Nel 1555 il Giovedì Santo cadde l'11 aprile.
- 89a. Ventotto giorni a Messina, dopo una felice traversata di sei giorni.
- 91b. Napoli. «Allí descansé, aunque caí malo, siete meses». Arriviamo quindi, dall'inizio di giugno, in cui probabilmente arrivò, al gennaio-febbraio 1556.
- 92b. «De ahí vine en Roma, con propósito de holgarme allí medio año, pero vila ta»

ni²¹; ma questo non gli impedisce di criticare vivacemente le storiature che nota in Italia: la quarantena di Messina, la corruzione di Roma, l'ingenuità delle monache di Viterbo, il contrasto tra l'opulenza e il gran numero di mendicanti a Milano, l'avarizia dei genovesi. Questa disponibilità a lasciar parlare i fatti, questo rifiuto di abbandonarsi a simpatie o ad antipatie globali è del tutto coerente colle affermazioni d'indipendenza personale del personaggio di Pedro: «¿Por qué tengo yo de crear cosa que primero no la examine mi entendimiento?». Anche in questo, personaggio ed autore coincidono del tutto. L'autore non ha una grande cultura libresco; ma ha un'intelligenza vivissima, la stessa che fa sì che il suo personaggio apprezzi più la conoscenza che il guadagno (59a: «¿Qué más dineros ni riquezas quería yo que saber?»). Ed è questa intelligenza che lo rende imprudente e gli fa scrivere cose che, già pericolose da dirsi nel momento in cui scriveva, sarebbero diventate tabù nell'immediatissimo avvenire.

Può apparire a noi singolare che egli pensasse di dedicare una simile opera a Filippo II; ma è perché noi sappiamo quale fu la politica successiva di questo, una politica già fissata, nell'inverno 1556-7, in cui si può collocare la redazione del dialogo, nella mente di Filippo e di suo padre, ma ancora non del tutto chiara a chi vivesse lontano dai centri del potere. Comunque, all'atto di scri-

revuelta que quince días me pareció mucho». Nel marzo 1555 era morto Giulio III. Regnava, nel febbraio 1556, il rigorista ed antispannolo Paolo IV, che era sull'orlo della guerra contro gli imperiali.

94a. Viterbo.

96b. Siena.

97b. Firenze.

100a. Bologna.

101b. Parma, dove continua ad essere duca Ottavio Farnese.

102ab. Milano. È da supporre che siamo nell'aprile-maggio 1556.

102b. Da Milano a Genova, «pensando de embarcarme allí para venirme por mar, mas no hallé pasaje». Da quanto dice di questa tappa a Genova, dovette restarvi alcune settimane. Siamo quindi nel maggio-giugno 1556.

104ab. Viaggio da Genova a Torino, Lione, Tolosa, Bordeaux, Baiona, Vitoria. L'attraversamento della Francia era reso possibile dalla tregua di Vaucelles, firmata nel febbraio 1556. Ma quando arriva a Valladolid sembra che faccia freddo (7a: «vestido de estameña con el frío que hace»). Quest'ultima circostanza viene tuttavia data nella cornice dialogica, non nel racconto di Pedro. L'arrivo dovrebbe collocarsi nell'autunno 1556.

3a. 1 marzo 1557, data della prefazione.

21. 27a: «En Italia, donde son gente de gran entendimiento». 85b: «Si vieses los letrados que acá presumen, idos en Italia, donde es la policía del hablar, dar que reír a todos cuantos hay».

vere la prefazione l'autore si dimostra più cauto. La prefazione, è naturale, ha un tono e un contenuto diversi da quelli del dialogo. Bataillon ha dimostrato²² che essa utilizza largamente testi altrui, ed ha insinuato che ciò è un argomento in favore dell'origine libresca anche dei contenuti del dialogo; ma si direbbe che Bataillon, che rimprovera ad altri di trascurare le differenze dei generi letterari e con tali differenze spiega le differenze stilistiche tra il dialogo e le opere di Laguna, a sua volta dimentichi che la prefazione era un genere letterario che aveva le sue tradizioni, che non erano quelle del dialogo; e che per di più era diretta, più esplicitamente che non il dialogo, ad un destinatario d'eccezione, Filippo II.

Secondo me, quanto ho detto è sufficiente a dimostrare che l'attribuzione a Laguna è non dimostrabile, anzi non verosimile. Bataillon ebbe forse, nei suoi anni giovanili, troppa fretta nel proporre, come alternativa ad una attribuzione affrettata, un'altra attribuzione. Allo stato delle nostre conoscenze, non è possibile alcuna attribuzione, e l'insistere nel volere dare un nome all'autore, se è abbastanza naturale, è anche pericoloso, in quanto può indurre ad una ricerca strumentalizzata. È meglio studiare l'opera così come è, per chiarirne la natura. Dobbiamo naturalmente distinguere nell'opera due piani: il piano dialogico e il piano del racconto autobiografico. È chiaro che si può affermare il valore di testimonianza del racconto senza per questo affermare la storicità anche del dialogo. È chiaro inoltre che il riconoscimento del valore di testimonianza del racconto non significa che noi ci impegniamo a considerare del tutto vero ciò che Pedro dice ai suoi interlocutori. Come ogni autobiografia, quella di Pedro può essere (forse addirittura non potrebbe non essere) una apologia. Direi che gli abbellimenti che alle sue avventure sembra fare Pedro (tra cui potrebbe essere lo stesso dottorato di Bologna) sono addirittura un sintomo di autenticità, ci inducono a identificare personaggio ed autore. L'autore dell'opera dimostra verso Pedro, con cui si identifica, quell'affetto particolare che uno ha per se stesso. Non è importante il fatto che nella prefazione si identifichi con Pedro, perché noi riconosciamo l'autobiografismo del racconto; lo è invece questo affetto costante e coerente, senza distacco. Pare difficile credere che l'au-

22. Cfr. *Andrés Laguna, Peregrinaciones de Pedro de Urdemalas*, cit.

tore, avendo inventato il personaggio, riesca a non tradire mai tale fatto. Una distinzione tra personaggio ed autore possiamo fare, al massimo, in quanto ammettiamo la possibilità che l'autore del dialogo non sia il protagonista; che la redazione sia di una seconda persona, che tuttavia segue da vicino il racconto autobiografico di una persona nascosta sotto il pseudonimo di «Pedro de Urdemalas»²³. Tra il concetto di fonte orale, che negli ultimi scritti sul *Viaje* Bataillon ammette, e il concetto di protagonista-narratore c'è solo una differenza quantitativa, ma è una differenza cospicua: al protagonista-narratore dovrebbe riconoscersi tale importanza da ridurre l'«autore» ad un semplice redattore. Molto più verosimile è l'unità protagonista-autore, unità che non esige di tornare a quello che chiamerò l'autobiografismo ingenuo dei primi che si occuparono dell'opera, che ritennero di trovare in essa (7a) addirittura il documento su cui affermare che la madre dell'autore (da essi identificato in Cristóbal de Villalón) si chiamava Maricastaña ed abitava a dieci leghe dal luogo del dialogo.

Resta comunque affermato l'alto valore documentario dell'opera, che non si è adeguatamente utilizzato ai fini della conoscenza di aspetti singolarissimi della vita mediterranea negli anni 1552-54²⁴ precisamente per l'ipoteca costituita dall'attribuzione a Laguna. Ma al di là di tale valore documentario sta il valore letterario. Ha perfettamente ragione Bataillon nell'affermare che si tratta di una delle opere più alte della letteratura rinascimentale spagnola; e dobbiamo dire che coloro che in tempi passati²⁵ ipotizzarono un autore comune del *Viaje* e del *Crotalon* dimostrarono di non

23. Questa ipotesi è acutamente avanzata dai Gil, nello scritto cit., p. 158: «imaginemos a un mercedario o a un soldado español que regresa de tierra de turcos y se alberga en casa de un hombre avisado (...). Tal es, a nuestro juicio, como debemos representarnos la génesis de nuestro libro». Ma tale ipotesi suppone un narratore che viene effettivamente dalla Turchia, cosa che i Gil avevano escluso a causa degli errori geografici contenuti nel racconto.

24. La ignora, ad esempio, Fernand Braudel, nella sua opera sul Mediterraneo all'epoca di Filippo II.

25. Cfr. Serrano, *Autobiografías* cit., p. cxI ss. Arturo Farinelli, *Dos excéntricos*, Madrid, 1936, pur notando che, se il *Crotalon* e il *Viaje* sono dello stesso autore, come sostiene Serrano, bisognerebbe «suponer en Villalón una flexibilidad de espíritu no común y un avanzar hacia una sombría concepción del mundo»; pur dando un giudizio sostanzialmente negativo del *Crotalon*, argomenta sconcertantemente che «como en *El Crotalón* se recuerdan aventuras referidas en el *Viaje de Turquía* (en el cap. XIV se habla de los sacerdotes de Grecia) forzoso es atribuir a Villalón esta obra» (p. 29).

sentire l'abisso che, sul piano letterario, separa le due opere, legate solo da vaghe analogie tematiche. L'autore del *Crotalon* era un mediocre elaboratore e ricucitore di vecchi temi romanzeschi; l'autore del *Viaje* rivela invece una personalità forte e un poco aspra, nutrita di «letras que, aunque pocas, era buenas» (40b), acutamente consapevole delle proprie capacità e della propria collocazione nella vita, e quindi un poco egotista, come era naturale che fosse un giovane; dotata di uno spirito critico e di un'ansia di verità che la rendono severa nei confronti di chiunque (tranne che di se stessa), e particolarmente nei confronti degli ecclesiastici e dei conazionali; di uno spirito critico che tuttavia giunge a, ma non varca, i limiti dell'ortodossia cattolica, secondo la lezione erasmiana; di un'ironia, infine, che anima e varia il dialogo, ma va ben oltre i limiti della risorsa letteraria, per investire il modo stesso di concepire la vita.

Evidentemente l'autore pensava che l'espressione di tutto ciò continuasse ad essere possibile; ma l'opera veniva redatta precisamente nel momento della fatale virata repressiva che avrebbe determinato la storia della Spagna e dei paesi a lei legati, tra cui l'Italia, per secoli. Il fatto che il *Viaje de Turquía* restasse inedito fino al nostro secolo non è un puro aneddoto: l'opera era un'alta espressione di una Spagna che veniva soffocata in quegli anni.

DONALD DAVIE
E I «COLLECTED POEMS 1950-1970»¹

Forse mai, o ben di rado, una raccolta poetica suscita l'impressione di uno sviluppo così poco lineare, così contraddittorio, al punto che ad ogni nuova tappa il poeta par quasi contestare la validità della produzione precedente, e gruppi di poesie si fondano su di un linguaggio e su strutture divergenti tra loro. Non a caso compaiono questi *Collected Poems 1950-1970*, in un volume compendioso, per una produzione ventennale che male si prestava ad una edizione di «Selected Poems». Anche Auden era poeta ognora insoddisfatto ed irrequieto, ed usava, nonché disconoscere la poesia di certe sue stagioni passate, potare e addirittura riscrivere ciò che era già stato salutato dal successo. Davie è però senz'altro fornito di un più riverente senso della storia, e, sia per questa o sia per altre ragioni, concede al lettore di ricostruire con tutta chiarezza la temperie poetica degli scorsi due decenni. È proprio la caratteristica di Davie di porsi dinanzi alla poesia come dinanzi ad un problema a lui trasferito da una generazione vicina o contemporanea di poeti, ciò che gli fa adottare soluzioni diverse nel tempo. Attraverso la lettura dei suoi *Collected Poems* si può leggere non solo la biografia poetica di Davie, ma anche il riflesso della poesia inglese nel suo recente evolversi. Ciò oltre a tutto è possibile perché Davie, di quella poesia, rappresenta una cospicua espressione.

Una delle prime poesie della raccolta porta il titolo di «Twilight of the Waste Land», espressione metaforica per esprimere il fatto che, nonostante lo scalpore e l'entusiasmo suscitati da *The Waste Land* al suo primo apparire, e nonostante la grandezza di Eliot rimanga indiscussa, pochi poeti inglesi hanno potuto utilizzare l'insegnamento eliotiano, che resta sostanzialmente al di fuori della

1. Donald Davie, *Collected Poems 1950-1970*, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1972.

tradizione di poesia inglese. In *Articulate Energy* (1957)², Davie muove una critica molto serrata alla teoria del correlativo oggettivo, quale indice di una sfiducia nei confronti del pensiero concettuale, da cui conseguiva una aberrante convinzione, che tutto ciò che non si è in grado di immaginare, la mente non è in grado di percepire. Il linguaggio astratto, ammoniva Davie, è sovente più concreto delle immagini sensoriali, nel senso che rappresenta in modo più articolato, e più adeguato, l'esperienza poetica. «*Crepuscolo della Waste Land*» saluta il declino, non tanto della lezione eliotiana in sé, ma di tanta tradizione poetica simbolista e post-simbolista.

Il primo volume di poesia di Davie è del 1955, ed esce nel bel mezzo dell'esperienza che lo vede lettore all'Università di Dublino: è logico quindi che molti dei componimenti di questo libro che s'intitola *Brides of Reason*³ abbiano uno sfondo irlandese. Sono tutti comunque da leggersi con una applicazione affatto diversa da quella cui tanta poesia di questo secolo ci ha abituato con la compressione di molteplici significati in brevi unità metriche, o anche in un sol verso. Ovviamente una sequenza di due versi di Davie come la seguente: «Swans at the bottom of a vale,/Sailing rapidly from sight», non offre il destro ad alcuna analisi interessante, ed anzi può spazientire il lettore per quel tanto che di risaputo, e di scolasticamente descrittivo, essa contiene. Se si legge il verso successivo, s'incontra: «Made the sweet arrangements fail», e quella parola, «arrangements», dice di una consapevolezza del delicato equilibrio su cui si regge il paesaggio, e può predisporre quindi il lettore ad un motivo simbolista. L'interesse comunque è salito di un grado, ma ancora si ha la sensazione che soltanto gradualmente si svelerà il significato di questo brano poetico, proprio come gradualmente in tanta poesia preromantica si ha il trapasso dalla osservazione della natura alla meditazione del poeta.

2. Si elencano qui di seguito le più importanti pubblicazioni critiche di Davie: *Purity of Diction in English Verse*, Chatto & Windus, 1952, e rist. Routledge, 1969; *Articulate Energy: An Inquiry Into the Syntax of English Poetry*, Routledge, 1955; *The Late Augustans*, etc. (Antologia con introduzione e note di Davie), Heinemann, 1958; *The Heyday of Sir Walter Scott*, Routledge, 1962; *Ezra Pound: Poet as Sculptor*, Routledge, 1965; *Pasternak*, a cura di D. e Angela Livingstone, Macmillan, 1969; *Thomas Hardy and British Poetry*, Routledge, 1972.

3. Fantasy Press, Eynsham, 1965.

Quei versi fan parte di «Evening on the Boyne»⁴, componimento costituito di sei quartine di tetrametri giambici rimanti *abab*. Due ordini di concetti si contrappongono per tutta la durata delle sei stanze: la tranquillità e l'ordine da un lato, il senso di instabilità, di vuoto, dall'altro. Strutturalmente essi sono distribuiti secondo questo schema: quelli negativi – chiamiamoli così – nel 2° e 3° verso delle prime due quartine (i vocaboli chiave sono: «Plunged down» in I,2; «Precarious» e «unease» in I,3; «fail» in II,2; «emptied» in II,3); segue una quartina neutra, dove si parla di un equilibrio ristabilito, anche se effimero; segue quindi un'altra stanza, la quarta, dove i concetti negativi sono anticipati nei primi due versi, o per lo meno si ha un senso di allarme in IV,1 «what happened?», e una chiara negatività in IV,2 «tremble and subside»; nella successiva quartina i concetti negativi sono sparsi in V, 1 «shutter», V,2 «Panicked» e V,3 «Closing» e «blind»; nella strofa finale soltanto il primo verso contiene «bleak» e «emptiness». Da tale rilievo strutturale si può desumere come per Davie la poesia della natura richieda un esercizio di altalena tra visione fisica e visione interiore, senza concessioni al sentimento pastorale né, all'opposto, al senso panico della natura. L'ultimo verso della poesia: «The very flags were iris-eyed!» non è da interpretarsi come espressione di forte intonazione pittorica, anche se il modello è chiaramente da ricercarsi in certe chiuse della poesia wordsworthiana, poiché innanzi tutto è evidente l'attenuazione data da quel «and–yes» che precede, e che crea un leggero sospetto di parodia, e poi dal significato che riveste quel dare gli occhi anche ai «flags» (piante lacustri con foglie a lama, in questo caso), per ciò che di in-

4. pp. 12-3. Ecco citati alcuni versi:

The Boyne at Navan swam in light,
Where children headlong through the trees
Plunged down the sward, and nicked the bright
Precarious evening with unease.

.....
The fields of flags, the wading mill
Withdrew again, once more composed.
But what happened? Who had made
This mirror tremble and subside?

.....
O bleak and lunar emptiness,
How many eyes were then belied?
A god's, a man's, a swan's, and–yes,
The very flags were iris-eyed!

sistente v'è intorno ad «eye» e vocaboli correlati in tutto il componimento.

«Evening on the Boyne» è quindi una poesia che si può apprezzare per il sentimento pungente della natura e le immagini in essa contenute, e nondimeno si può anche leggere come documento di una ricerca artistica sottile che vaglia, e rielabora, spunti offerti da una lunga tradizione di questo genere letterario. In altri componimenti, come in «Woodpigeons at Raheny»⁵, non v'è altrettanta inquietudine, perché anzi la chiusa «I know the dove/Outsang me down the afternoon» è sufficientemente carica di bonomia e di umorismo per allentare la tensione creata nei versi precedenti. Ma pur sempre di tensione si tratta, d'una forma sconosciuta a tanta poesia della natura di epoche precedenti, poesia georgiana compresa. «This was the poem I had to write» chiude la prima strofa, e «This was the poem that was denied» chiude la seconda strofa, esprimendo così la insoddisfazione del poeta, non per una sua supposta incapacità, o inadeguatezza di mezzi o del sentimento, bensì per colpa del quadro stesso, della scena che lo ammalia, che ancora una volta è instabile nella sua bellezza e perfezione, che ancora una volta si dissolve per qualche tocco stonato, qui l'eccessiva magrezza di un fraticello, o forse il suo gesto benedicente non richiesto, o qualcos'altro ancora.

Un recensore frettoloso ci viene a dire che molti sono i temi trattati da Davie in questa sezione ripresa da *Brides of Reason*, tra i quali l'amore, e cita «Love-Poems: for Mairi MacInnes»⁶ come esempio di poesia d'amore, il che tecnicamente non è, trattandosi caso mai di una recensione, brevissima e poetica, di un volume antologico di poesia che allineava, tra i vari autori, Mairi MacInnes. L'infortunio occorso a quel recensore dice una volta di più come la poesia di Davie sia preminentemente interessata ai temi dell'arte. Persino una delle definizioni dell'amore, così come espressa nel sesto verso di quella poesia: «Unlocked-for aisle or island», è spia di un originale modo di sentire di Davie che normalmente accomuna paesaggi naturali ad opere dell'architettura.

Sono d'amore invece l'ultima poesia di questa sezione, ossia «Jacob's Ladder»⁷, inedita, e la prima tratta da *A Winter Talent*

5. p. 30.

6. p. 31.

7. In forma di sonetto, pp. 31-2.

and Other Poems (1957), ossia «Time Passing, Beloved»⁸. Entrambe peccano di una certa astrazione, e di scarso richiamo sul lettore in quanto celebrano un rapporto che appare senza storia, sprovviste come sono di dettagli che possano far immaginare delle fattezze, un volto, un gesto individuale. Persino il vocativo «carissima», usato da Davie, e che un italiano legge con sorpresa e piacere, non trova vera giustificazione nel resto del discorso ch'egli tiene su un amore senza ombre e fin troppo perfetto. Molto più a suo agio si trova Davie in un componimento vicino, «Obiter Dicta»⁹, intorno alla figura del padre. In esso, la meditazione sull'arte, sulla morale, si sposa con naturalezza all'affetto filiale, tanto più sottolineato da una leggera vena d'umorismo e di polemica. E, a prescindere da questa felice commistione di sollecitazioni intellettuali e sentimentali, «Obiter Dicta» è notevolissimo come componimento fondato su una sapiente alternanza di toni, con passaggi di classica eloquenza che seguono a moduli popolari, proverbiali (es.: «Whatever stands when all about it slides,/Whatever in the oceanic welter/Puts periods to unpunctuated tides», etc.); o, viceversa, immagini ironicamente tolte dal quotidiano repertorio consumistico – noto alla massaia in giro per compere, per intenderci – fan da contraltare a frasi lapidarie («One island to so much sea. Assorted/Poetic pleasures come in bundles then,/Strapped up by rhyme», etc.); o ancora, smorzature alternate ad espressioni d'un linguaggio aulico (come in «Yet lapidary moralists are dumb/About the precepts that he acts upon,/Brown with tobacco from his rule of thumb»). Il linguaggio poi, in tutti gli esempi riportati, e in altri passi che non è possibile citare qui, mima la situazione specifica creatasi di volta in volta, e si osservi a questo proposito l'allitterazione trimembre in *p* del verso «Puts

8. p. 35.

9. pp. 36-7. Si citano alcuni versi:

...the deep-sea fishermen
Denounce our findings, father. Pebbles, beads,
Perspicuous dicta, gems from Emerson,
Whatever stands when all about it slides,
Whatever in the oceanic welter
Puts periods to unpunctuated tides,
These, that we like, they hate...
.....
Art, as he hints, turns on a commonplace,
And Death is a tune to dance to, cut in stone.

periods to unpunctuated tides» intrecciata ad un altro artificio retorico di difficile sistemazione, ma non per questo meno evidente, cioè il ricorrere di tutte quelle dentali in fine di parola, *t* e *d* che per tre volte, in *puts*, *periods* e *tides* formano, almeno fonicamente, una allitterazione finale; si osservi come la frase «Strapped up by rhyme», acceleri, per mezzo della compressione in breve spazio di tanti suoni consonantici, la dizione; e come, al contrario, sia lento il verso «Brown with tobacco from his rule of thumb», per effetto della cesura femminile dopo *tobacco*, e per la distribuzione degli accenti, spostato all'inizio del primo piede nel primo emistichio, attenuato nel primo piede del secondo; non solo, ma non può sfuggire il suono da tonfo sordo del vocabolo finale *thumb*. Queste considerazioni tuttavia non devono far pensare che Davie coltivi fino in fondo e costantemente tale impostazione di stile e di linguaggio: esso non è che uno dei sia pure molto accettabili esiti di una ricerca professionale (una sorta di artigianato, se si vuole), che il poeta conduce in più di una direzione.

Fa parte di questa sezione un componimento alla maniera di Mickiewicz, il poeta polacco dell'epoca romantica autore di *Pan Tadeusz*, poema di grande bellezza artistica oltre che di autentico interesse storico. Mentre per quanto concerne la migliore riuscita di Davie nella resa di un identico brano di quel poema in questa breve poesia, piuttosto che in una successiva rielaborazione in *The Forests of Lithuania* (1959), si rimanda il lettore ad un noto articolo di Thom Gunn¹⁰, è utile qui indicare in questa poesia il primo esempio dell'influenza esercitata da Adam Mickiewicz su Davie, influenza che si incentra su un preciso uso simbolico sia della scena naturale sia dei personaggi. Non v'è in questo alcuna traccia del ben noto *paysage moralisé* rilkiano che W. H. Auden rilanciò nella poesia inglese, perché oltre che per ragioni di cronologia, il poeta polacco ne è lontano per ragioni geografiche: il suo è un modo di sentire europeo-orientale, un modo delirante di affidarsi a soluzioni estreme senza l'ombra di un'esitazione e senza gradualità. Il componimento cui si accenna qui, intitolato «The Mushroom Gatherers»¹¹, termina con questi versi: «Who would have thought these shades our lively friends?/Surely these acres

10. Thom Gunn, «Certain Traditions», in *Poetry*, Genn. 1961, pp. 266-70.
11. pp. 40-1.

are Elysian Fields». È quel «surely» che crea la sorpresa nel lettore, insieme all'affermazione che segue, laddove un «*Perhaps these acres are Elysian Fields?*» poteva esprimere un sentimento più consueto nella poesia occidentale, un senso di sgomento meno totale, più trattenuto. Si tornerà più avanti sulla influenza del poeta polacco sulla poesia di Davie. Ora preme di più accomunare quel componimento ambientato in un paese europeo-orientale alla serie dedicata all'Irlanda, dove il Professor Davie compose la maggior parte delle poesie di *A Winter Talent*, ed alla serie intitolata «Italy», per sottolineare la volontà del poeta di uscire da una insularità che per lui significava soprattutto il rischio di caricare i propri versi polemici di un'acidità crescente e, in definitiva, autocorrosiva. A tale riguardo sono indicativi i componimenti raggruppati sotto l'iscrizione «Dissentient Voice»¹², tra i quali specialmente godibile è «Portrait of the Artist As a Farmyard Fowl»¹³.

Purtroppo non v'è in queste poesie dedicate a visite di città italiane un filo conduttore qualsiasi che serva a leggerle in una chiave sola, cioè con facilità e pigramente. Si va dal tema dei rapporti tra cultura mediterranea e cultura nordica alla interpretazione di un affresco, in uno stile narrativo-drammatico che ricorda il Browning dei *dramatic monologues* con protagonisti italiani. Si va dalla satira sui turisti della provincia inglese impreparati e imbarazzati di fronte a forme di bellezza artistica che non capiscono, alle inevitabili considerazioni sul clima più o meno dolce d'Italia. C'è anche un momento di polemica con Kingsley Amis che aveva pontificato non esservi più spazio per poesie intorno a città straniere: frutto evidente di una rozza nozione di impegno che dominava l'ambiente letterario mondiale di quegli anni. Davie risponde, in poesia, indirettamente, e con scarsa carica aggressiva, e tuttavia in modo molto pertinente, dando un esempio, tra i tanti, di come gli sfondi di città servano di pretesto alla sua meditazione di poeta, non ne sono la sostanza.

Venendo a considerare la sezione, già citata, di brani da *The Forests of Lithuania*, ci si trova obbligati a fornire qualche ragguglio storico su di un'impresa poetica tra le più travagliate di Da-

12. pp. 46-50.

13. P. 47.

vie. Si tratta, come s'è detto, del rifacimento del poema polacco *Pan Tadeusz*, del quale peraltro il poeta non conosceva l'originale, ma una traduzione in prosa, pubblicata negli Everymans, che i critici han trovato assai manchevole. Due sarebbero, a detta degli specialisti, gli aspetti che andavano elusi soprattutto in quella versione, e perciò anche in quella di Davie, e precisamente la caratteristica del verso usato da Mickiewicz, costituito da tredici sillabe, verso epico per eccellenza, simile eppur diverso dal *blank verse* della tradizione inglese, e poi, tipico d'uno sviluppo letterario polacco fondato su una matrice latino-umanistica, un sentimento ed un linguaggio di un genere lontano dall'epica, l'idillio. Messe da parte come irrilevanti le accuse di mancanza di fedeltà all'originale, restano da considerare le gravi accuse di scadimento poetico mosse al Davie da parte di Thom Gunn, nell'articolo citato più sopra. Là dove Gunn prende in esame specifici passi di *The Forests of Lithuania*, e li sottopone ad una critica testuale serrata, tentare una qualsiasi difesa è impensabile. Ma Davie ha eliminato i brani incriminati dai *Collected Poems*, e quel che ci è dato leggere ora è soddisfacente. Ciò non esclude il senso di quelle accuse di Gunn, che si riconducono sostanzialmente ad una sola, ma generale: il linguaggio di Davie si fa più sconnesso, tradendo la disciplina che s'era dato all'inizio della sua carriera di poeta, e tradendo la sua convinzione di critico così come espressa in *Purity of Diction in English Verse*, in *Articulate Energy*, e in numerose altre pubblicazioni.

Conviene qui aprire un paragrafo su ciò che potrebbe essere considerata storia già acquisita da parte della critica che si occupa di Davie poeta, ossia il suo passaggio da posizioni di partenza conservatrici, neo-tradizionaliste, a diversi stadi di compromesso con movimenti di poesia moderni, con tangibili influenze ora sulla sua sintassi, ora sul suo uso delle immagini, delle metafore, e della organizzazione compositiva in genere. È anche acquisito, ed evidenziato, il fatto che tale sviluppo segna passo passo la sua produzione critica, fortemente condizionata dal materiale che è oggetto della sua indagine. In sintesi, risaltano nettamente almeno due periodi di tale attività parallela, poetica e critica, con contorni affatto dissimili se non opposti: il primo, che va dal 1952, anno di pubblicazione di *Purity of Diction* etc., al 1961, in cui compare *The Heyday of Sir Walter Scott*, sul versante della produzio-

ne critica, e comprendente i già citati volumi di poesia; il secondo periodo, contrassegnato da *Ezra Pound: Poet as Sculptor*, del 1965, e da *Modern Judgements: Pasternak*, del 1969, con i volumi di poesia *Events and Wisdom* (1954), *Essex Poems* (1969), e *Six Epistles to Eva Hesse* (1970). Una terza fase potrebbe aprirsi con la comparsa di *Thomas Hardy and British Poetry* (1972), troppo vicina nel tempo per tentarne una qualche sistemazione.

Di tutte le fatiche di Davie critico, due se ne possono isolare come le più importanti in un contesto di storia della critica, e sono *Articulate Energy* ed *Ezra Pound: Poet as Sculptor*. Il primo è apparentemente fondato su una confutazione delle teorie dell'Imagismo così come formulate da T. E. Hulme. Il caso di questo personaggio è interessante perfino oltre i limiti precisi del campo letterario: basti accennare al fatto che finì per sposare le dottrine fasciste, e, malgrado ciò, attirò l'ammirata attenzione, espressa in uno studio monografico, del curatore di due delle più famose antologie degli anni '30, quel Michael Roberts le cui prefazioni sono veri e propri manifesti di poesia politica¹⁴. Partendo dalle sue convinzioni sulla importanza della sintassi come veicolo di poesia, Davie caratterizza Hulme come regista di un movimento antisintattico in poesia. S'è detto che il volumetto è «apparentemente» fondato su tale polemica, per due motivi, il primo dei quali è che, dietro alle obiezioni mosse alle tesi critiche degli imagisti e di T. S. Eliot, v'è lo smantellamento di un vieto sistema didattico, allora generalizzato a Cambridge e propagatosi di lì in tutto il mondo anglosassone, con il quale si richiedeva allo studente di analizzare il testo poetico in ogni sua singola componente, sfruttando sottiliezze mentali affatto soggettive, perdendo così il significato totale della poesia, e, fatto ancor più grave, perdendo la capacità di apprezzare qualsiasi prodotto poetico che male si adattasse a smembramenti e a riduzioni in frammenti di significato. Un secondo motivo per cui si vuole indicare la polemica antiimagista come punto di partenza e non di arrivo di *Articulate Energy* è l'evidente simpatia non solo, ma la innegabile capacità di comprensione critica che Davie dimostra per determinati esiti poetici degli imagisti, e di Pound in particolare. Molti sono i temi sviscerati in quest'opera,

14. Cfr. M. Roberts, *T. E. Hulme*, Faber, 1938; cfr. inoltre l'articolo su Roberts di S. Cattaneo in *Studi e ricerche di letteratura ingl. e am.*, 1, Cisalpino, 1967, pp. 331-44.

così densa di argomentazioni d'una logica complessa, da essere non facilmente riassumibile, né sempre di facile lettura. Viene in essa ribadita la validità della sintassi in quanto elemento portante di una cultura nazionale. Il poeta che volta ad essa le spalle, dice Davie, non fa che esternare la sua sfiducia nelle strutture intelligibili appartenenti all'area della coscienza, e nella validità della stessa sua funzione e professione di poeta. Si è riferita questa conclusione perché specialmente pertinente alla posizione teorica ed alla prassi di Davie poeta. A parte ciò, è doveroso aggiungere che *Articulate Energy* ebbe, specialmente nel mondo accademico, una enorme ripercussione, iscrivendosi pertanto tra i più importanti testi di critica della poesia degli anni '50.

Ezra Pound: Poet as Sculptor è sicuramente un testo fondamentale per la lettura critica della poesia di Pound, di cui sono studiate, parallelamente alle opere originali, le traduzioni. La lettura di «Homage to Sextus Propertius» propone novità interpretative di grande interesse. Anche in quest'opera Davie prende le mosse dalle tesi di un teorico di movimenti poetici, oltreché, s'intende, poeta egli stesso, il Charles Olson di «Projective Verse», per formulare un suo piano interpretativo dell'opera di Pound. Non ha importanza riferire le polemiche sorte intorno ad equivoci in cui sarebbe incorso Davie nella comprensione del movimento progettivista, perché è sufficiente qui, per l'ovvia relazione che ciò ha con la sua attività di poeta, fermarsi al fatto che tale sua simpatia per quel movimento è di gran lunga lontana dalle posizioni di conservatorismo razionalista da lui assunte un decennio prima. Invertendo una celebre frase coniata nel circolo parigino di Gertrude Stein, si potrebbe dire che tale svolta nella poesia di Davie non fu né graduale né improvvisa. Non fu improvvisa come poteva sembrare dall'articolo di Thom Gunn su *The Forests of Lithuania*, con quella larvata accusa di tradimento rivolta al collega di *New Lines*¹⁵, poiché, accanto a passi dove la sintassi tradizionale è abbandonata, vi sono passi, ignorati da Gunn, rispettosi dell'antica chiarezza grammaticale della lingua inglese. Né vi fu mutamento graduale, nel senso di un lento scivolare dello stile di Davie verso forme moderniste, poiché si osservano caso mai nella sua produ-

15. Cfr. nota 10. L'appartenenza di D. al «New Movement» rimase un episodio e niente più.

zione poetica frequenti alternanze di forme metriche e sintattiche convenzionali e di puntate verso tecniche e procedure nuove, ma non tutte rivolte in un'unica direzione. Non è mai dato, tuttavia, di scorgere Davie intento, e con devozione assoluta, ad uno sperimentalismo fine a se stesso, e che chiuda le porte alle sue esperienze passate. Impossibile dare qui esempi che servano a suffragare queste affermazioni senza occupare uno spazio eccessivo. L'intera opera di Davie, così come raccolta in *Collected Poems 1950-1970* può dar modo al lettore di vagliare questi nostri giudizi.

Per tornare al testo di *The Forests of Lithuania*, resta da fare un consuntivo sulla tappa che questo lavoro rappresenta nella carriera artistica del poeta. Di fronte a critiche severe¹⁶ di recensori che enumeravano insoddisfazioni d'ogni genere, Davie si tenne sulla difensiva, indicando due scopi minimi ch'egli riteneva d'aver raggiunto, ed erano da una parte il personale beneficio trovato nell'esercizio della rima usata intermittenemente e quindi con più vigore della rima regolare, e nella pratica del breve verso trimetro, sempre più utile a lui in prosieguo di tempo; dall'altra, egli aveva, con questo suo rifacimento incompleto, rapsodico, la modesta ambizione di spingere il lettore alla curiosità per un poema, il *Pan Tadeusz*, ingiustamente poco noto. Tali constatazioni non sono affatto irrilevanti, ma sembrano non tener conto di altri punti d'interesse che pure *The Forests of Lithuania* contiene. Ad esempio, il verso di tre accenti non è usato da Davie come semplice esperimento di una tecnica a lui nuova, senza preoccupazione alcuna di crearvi intorno una individualità, un alone che lo facesse riconoscere al di sopra delle sue tradizionali, popolari caratteristiche. Al contrario, questo verso viene scelto da Davie come sostitutivo del *blank verse* e del distico eroico contemporaneamente, per esprimere i toni dell'epica, per le strutture dell'epica. Basterebbe, per convincersene, leggere attentamente quel brano che inizia «Blue, that Italian sky/Clear, as if frozen water»¹⁷, nel quale lo scrittore po-

16. Cfr. «Polish Epic in an English Dress», in *TLS*, 1959, p. 742.

17. p. 83: Blue, that Italian sky/Clear, as if frozen water;/But in this country/As the wind or the storm passes,/What images, what actions/The sportive wrack composes;/ Shower-logged, sluggish in Spring/Clouds like tortoises labour/Over a sky where tresses/Of the long rain sway earthward;/The bowling hailstorm crosses/The heavens by balloon/Blue, but with yellow flashes;/And then, what metamorphoses/Pursue the white quotidian/Clouds that like a gaggle/Of swans or geese the falcon/Wind hard presses;/Harried, they multiply/Prodigies, and crested/With sudden manes as serried/Legs

lacco mette a confronto il cielo d'Italia ed il cielo della sua terra. Il cielo di Polonia vi appare come un paesaggio mosso, solcato da una moltitudine di nuvole ora pigre ora procellose, associate al terreno acquitrinoso, alla steppa, alle mandrie di cavalli bradi, agli stormi d'ocche e d'altri uccelli di cui è ricco il paese. L'artificio dell'*enjambement* è sfruttato, in questo brano di 24 versi, non soltanto per un numero impressionante di volte, ma in un'alternanza di moduli sintattici e fonici articolatissima: si va dal complemento diretto o indiretto staccato dal verbo o sostantivo da cui dipende al verbo di una relativa staccato sia dal soggetto sia dal complemento diretto, dall'attributo separato dal nome, in duplice guisa, aggettivo prima e sostantivo poi, oppure l'aggettivo posposto, al caso dei *compounds* di due sostantivi dei quali il secondo compare a sorpresa nel verso successivo. A proposito di quest'ultimo evento, si osserverà come diverso sia l'effetto di successioni come *Spring/Clouds*, dove il secondo termine risolve una *suspense* in modo abbastanza prevedibile, e di ardite figure come *the falcon/Wind*, dove la composizione suona affatto imprevedibile, e richiede una sospensione per prender fiato, puntualmente offerta dall'autore in una cesura a corona, prolungata dal fatto che l'atteso successivo iambo è mozzo della sillaba finale: «Clouds that like a gaggle/Of swans or geese the falcon/Wind hard presses». Nuvole che sembrano stormi d'ocche e di cigni incalzati da un uccello predatore, è oltre a tutto un'immagine vibrante eppure stilizzata, per certa grammatica (la costruzione con la proposizione relativa anziché il modulo passivo «pressed by...»; l'anticipazione di «hard»); per certa scelta di vocaboli («gaggle» e «presses»). Sofisticazione e stilizzazione sono presenti al livello di struttura metrica – e si lascia al lettore di dare un'occhiata alle rime (*composes* e *metamorphoses* a distanza di dieci versi!) –, sintattica, iconica, non in contraddizione, ma anzi fedelmente aderenti alla tradizione dell'epica inglese dei tempi di Pope: storia di genti lontane narrata con spirito neoclassico.

Tuttavia, una precisazione è necessaria. L'epica ha attratto Davie per quel che essa richiede all'autore, e per i rapporti che s'instaurano tra autore e contenuti. Non a caso egli sottolinea un punto in cui il poeta polacco aveva criticato i suoi connazionali che

bud beneath them, coursers/Over the steppes of the sky,/Necks arched, they gallop.

esalavan sospiri al ricordo del paesaggio italiano, e non vedevano la bellezza della foresta che li circondava. Tra i fenomeni che hanno grande rilievo nella foresta lituana, vi sono una congerie varia e diffusa di suoni, e Davie, nell'elaborare tale materia sonora in versi inglesi, si produce in esercizi virtuosistici forse mai più ritentati in tutta la sua carriera artistica. Vi sono perciò più ragioni per consigliare la lettura di *The Forests of Lithuania*.

Prima di «A Sequence for Francis Parkman (1961)», che è una sorta di omaggio alla terra americana steso sotto l'influsso del suo primo soggiorno colà e sulla scorta di letture dei primordi della storia statunitense e canadese, vi sono due poesie, tra le altre, specialmente cariche di tensione intellettuale ed emotiva insieme, scritte in prima persona. La prima è «To a Brother in the Mystery»¹⁸, dove il poeta impersona un maestro intagliatore della medievale cattedrale di Southwell, che medita ad alta voce con un immaginario interlocutore, assente dalla scena, un amico e rivale nella sua arte. Davie in una nota spiega come dietro alla finzione vi sia il confronto tra sé e Charles Tomlinson. Tra i due poeti vi sono influenze reciproche, ma non è questo dato autobiografico che rende apprezzabile il componimento, bensì la totale dedizione del discorso poetico al mistero dell'arte nel suo travagliato sviluppo, nel suo tortuoso affermarsi. È come se lo sconosciuto artista dello scalpello passasse in rassegna, per un consuntivo, l'opera sua e del rivale, notandone i punti di contatto e quelli divergenti, le qualità evidenti e quelle nascoste. Poiché il fogliame è tema dominante della loro arte naturalistica, la parola *leaf* e i suoi derivati ritornano con frequenza ossessiva, specialmente nel mezzo del componimento, e sempre legati a riflessioni di un professionalismo sottile e smalzato, ai limiti della iniziazione. Meno ardua è la lettura di «Reflections on Deafness»¹⁹, dove ancora è il metodo di confronto tra due modi di sentire, qui due affezioni fisiche quali la cecità e la sordità, che tocca vertici di filosofica meditazione. «...the deaf/Lip-reader, in somnambulist rape/On the act of sight...» è un'immagine densa e mimetica, fondata su di un apparente ossimoro (*somnambulist rape*). Ancora una volta l'alta frequenza dei sostantivi relativamente astratti e la limpidezza della sintassi richiamano alla mente la poesia augustea.

18. pp. 106-8.

19. pp. 112-3.

Non così si può dire della sezione «Events and Wisdom (1964)», che raccoglie poesie che sembrano legarsi ad un periodo difficile della vita del poeta, una sorta di seconda adolescenza alla ricerca della propria identità. I dati esteriori di tale crisi, se tale mai fu, non getterebbero molta luce, anche se li conoscessimo, su di una materia che appare filtrata, purgata da detriti di un terreno privato e perciò impervio. Rimangono soltanto alcuni residui diluiti in una generale, sotterranea ipocondria, e in una generale e dichiarata insoddisfazione per la vita, per l'arte; vi sono incontri, immaginati e non, con la morte; vi sono infine allusioni chiare a passeggeri dissapori familiari. Come nel componimento d'inizio, «Wide France»²⁰, che tocca corde di dolore e di tristezza, e non soltanto per la sorte del figliolo che passa da una preoccupazione all'altra (è due volte «worried»), ma anche per la visita sprecata di cui parla a Vézelay in Borgogna, con quel gioiello di cattedrale che possiede. «After an Accident»²¹, scritta a seguito di un grave incidente automobilistico, è ancor più legata ad una interpretazione emotiva, drammatizzata, del proprio destino, ancor più nel genere quindi che M. L. Rosenthal chiama *confessional*²². E infatti modi d'esprimersi come «Death is about my age,/Smiling and dark...» ricordano nettamente certi versi di Sylvia Plath, per quel che contengono di saccenteria, forse volutamente stucchevole, di persona rediviva; mentre l'inizio esplosivo: «Smashed, and brought up against...» suona come lo sfogo poetico d'una mente tesa verso l'autodistruzione, il suicidio. (Può essere utile ricordare come in *The Savage God* A. Alvarez si dichiara convinto che l'incidente stradale provocato da disattenzione sia spesso una forma non calcolata di suicidio). Detto ciò, bisogna evitare ogni possibile esagerazione di tali motivi presenti in «Events and Wisdom», e ricondurre il discorso nell'alveo di una critica corretta, che assegni le dovute proporzioni agli elementi su cui si fonda la poesia di questa sezione.

All'epoca della prima apparizione di *Events and Wisdom*, vi fu una polemica, sia pure a distanza, tra recensori che vi vedevano un cambiamento repentino, nella carriera poetica di Davie, di te-

20. p. 133.

21. pp. 160-3.

22. M. L. Rosenthal, *The New Poets*, O.U.P., 1967, pp. 25-138.

mi e soprattutto di linguaggio, e recensori che negavano tutto ciò, affermando invece che Davie rispettava ancora una volta le premesse di una dizione chiara e tradizionale quale gli si riconosceva dagli inizi. È soprattutto il critico del *TLS* che si esprime in questi termini, asserendo essere Davie «still a sophisticated, learned, witty poet and fully in control»²³. Ora che un decennio è trascorso, e con una migliore prospettiva, è possibile prendere meno seriamente quella polemica, ed evidenziare caso mai quel che rappresenta questa tappa nell'evoluzione artistica di Davie. Se si parla di sofisticazione, è necessario chiarire di quale tipo di sofisticazione si parla. Ebbene, è evidente che il linguaggio del primo Davie è improntato ad un modello sofisticato – in quanto a retorica – inaugurato nella poesia inglese da Empson. Il soavissimo stile dell'Empson di *Aubade*, di *Villanelle*, è stato riconosciuto come un trionfo della forma sul contenuto, dell'intelletto sulla materia, della mente dell'artista sul cuore dell'uomo. Già nella tendenza generale della poesia inglese di questo secolo si consolidava una tradizione di retorica altamente formale, in cui, per fare un esempio, le apposizioni tengono un ruolo che nel linguaggio comune non hanno, né per frequenza né per densità di significato. È certo che di tale tradizione formalista Empson rappresenta la punta più elevata per intelligenza e per intransigenza d'impostazione. Tutti i poeti cosiddetti neotradizionalisti degli anni '50 partecipano chi in maggiore chi in minor misura dell'influsso empsoniano, ed è inevitabile che uno dei più stretti seguaci di quella tendenza, Bernard Bergonzi, affermò²⁴, in veste di critico, a proposito di *Events and Wisdom*, che v'è nella poesia di quella raccolta tanto minor vigore quanto più Davie si sforza d'evitare allusioni letterarie, riferimenti storici, citazioni erudite, grammatica, proprie di quella retorica neorazionalista che aveva adottato in *Brides of Reason* e nella produzione immediatamente successiva. Se per vigore poetico s'intende l'adesione coerente ad un linguaggio con caratteristiche individuali precise, allora Bergonzi ha ragione, ma per cause opposte a quelle che egli cita: è semmai colpa di un linguaggio non del tutto spogliato dell'insegnamento empsoniano, un linguaggio di compromesso tra *wisdom*, ovvero la saggezza dell'intellettuale e

23. Cfr. «How to Confess», in *TLS*, 1964, p. 512.

24. B. Bergonzi, «The Poetry of Donald Davie», in *Critical Quarterly*, winter 1962, pp. 293-304.

del poeta tetragono di fronte a sollecitazioni ed emozioni del quotidiano, e *events*, ovvero l'esperienza, il saper cedere almeno parte di sé al flusso dell'esperienza mondana. Il compromesso su cui è fondato tale linguaggio risalta anche nell'appena citata sequenza di «After an Accident», in cui, accanto ad espressioni di una immediatezza emotiva quali si sono accennate, rimane, diffuso qua e là, un noto repertorio di brevi proposizioni scultoree, che fan perno su sostantivi astratti, e che han sapore d'accademia: «uncalculated kindness», «amused complicity», «the share/Of what is so/Beneath us as chagrin», etc.

Dire che la raccolta allinea poesie di transizione è formulare un giudizio troppo vago e incerto. Più utile ed esatto è invece stabilire che si tratta di una crisi di linguaggio contenuta, e di una scelta di compromesso fra conservatorismo e desiderio di novità. Vi sono anche poesie che rappresentano altrettante fughe in avanti o all'indietro. Al secondo tipo appartiene «The Hill Field», dedicata al problema della sensibilità dell'artista, fortemente ed inevitabilmente condizionata dalla educazione culta (e fors'anche fuorviata)²⁵. Qui era prevedibile che Davie facesse ricorso, data la tematica ristretta al discorso sull'arte, ad un linguaggio suo collaudato, e che è legittimo che egli continui ad usare e a raffinare. Sull'altro versante v'è il componimento «In California»²⁶, che sembra acco-

25. p. 143. La poesia si chiude con questi versi:

The sickles of poets dazzle
 These eyes that were filmed from birth;
 And the miller comes with an easel
 To grind the fruits of earth.

26. pp. 147-8. Ecco le strofe centrali:

...We drive
 Inland to prove
 The risk we sense. At once
 Winter claps-to like a shutter
 High over the Ojai valley, and discloses
 A double crisis,
 Winter and Drought.
 Ranges on mountain ranges,
 Empty, unwatered, crumbling,
 Hot colours come at the eye.
 It is too cold
 For picnics at the trestle-tables. Claypit
 Yellow burns on the distance.
 The phantom walks
 Everywhere, of intolerable heat.

starsi al tipo di reazione emotiva e di trasformazione linguistica di un altro poeta inglese, Thom Gunn²⁷, al primo contatto col paesaggio californiano. La differenza è che l'occhio di Davie è più severo di fronte alle contraddizioni di quel mondo, più freddo e caustico nei confronti di certa parlata da Istituto Tecnico. Vedasi la derisione di «At Ventucopa, elevation/Two-eight-nine-six...». Al di sopra del sentimento pungente del paesaggio, al di sopra del sentimento ambiguo del poeta pencolante tra attonito orrore e positiva eccitazione, quel che interessa è il fluire veloce del discorso poetico, quasi imitativo di un succinto resoconto giornalistico di viaggio in macchina tra mare e montagna, campi coltivati e deserto. Molte sono le parole che, per scelta di vocabolario e per posizione nel verso, sembrano nuove, e la sintassi è, per le abitudini di Davie, stravolta: frasi private d'ogni verbo si susseguono senza posa, in altre si trovano posposizioni di aggettivo a sostantivo ed altri più sorprendenti cambiamenti di posizione, come la seguente: «The phantom walks/Everywhere, of intolerable heat». A queste tecniche si associa l'impiego dell'*enjambement* volutamente cercato per dare spessore al tessuto poetico già scabro. Davie qui si comporta come un buon artigiano che si cimenta, a suo buon diritto, con un manufatto di cui non ha la specialità ma che pure appartiene alla sua arte. Si tratta di un primo esempio, ma come tale già positivo.

Più tardi, in «Iowa»²⁸, facente parte delle poesie «From the New World», il paesaggio invernale americano, stavolta del *Middle West*, eccita la vena modernista di Davie, e questa volta più integralmente, aggiungendosi qui un procedimento affine a quello del *field poem*, quale prediletto da Olson, con improvvise e ricorrenti aperture in direzioni inaspettate, con la eliminazione totale di quel controllo razionale che presiede ad un amalgama quanto più soave possibile di immagini e metafore: qui pare di assistere ad una rapida successione di fuochi d'artificio. Tra l'altro i colori vi sono usati per la loro intrinseca capacità di suggerire visioni, di analogie. Poi v'è un accenno, anche se pallido, di *concretismo* in quell'indugiare in ripetizioni al limite della monotonia, vezzo mol-

27. Cfr., tra le altre poesie, «Flying Above California», in *Poems 1950-1966: A Selection*, Faber, 1969, p. 32; vedasi anche G. Miglior, «La poesia di Thom Gunn», in *Studi e ricerche di letteratura ingl. e am.*, 2, Cisalpino, 1971.

28. p. 200.

to caro, appunto, ai poeti concretisti: «White on a white/Frame-house amid the snow/Is a peculiar beauty./The tree is an ivory colour./In a white world there are/So many kinds of white». Non si può tuttavia soffocare la sensazione che Davie usi prendere a prestito una voce non sua per trattare temi americani, per tornare poi a uno stile più familiare là dove si restringe al suo alveo originale.

«Essex Poems (1969)» e «More Essex Poems (1964-68)» sono frutto dell'unico periodo di vita di Davie trascorso nella campagna inglese, e riflettono uno stato di quiete meditativa d'una qualità diversa da quella, poniamo, riflessa nelle poesie irlandesi di un decennio prima. Il poeta ha lasciato la sua torre d'avorio, si è svestito della severa disciplina impostasi, ha messo da parte i criteri di selettività, di austerità compositiva, per assumere un piglio più naturale e bonario, talché le sue esperienze di terre diverse, Inghilterra Russia Francia America, s'incrociano sia tra di loro sia con le meditazioni sul Tempo e sullo Spazio, che sono le due categorie dominanti nella mente del poeta. Voler sinteticamente definire che cosa significhino per lui le due categorie significa rischiare una qualche distorsione e, fatta questa riserva, si dirà che essi sono i poli d'attrazione, e di tensione, di tutta la sua carriera di poeta, l'uno rappresentando la consapevolezza acuta, dolorosa, dello svolgersi di destini individuali, un senso del limite, di autocostrizione, di determinismo, di gelo («A man who ought to know me/wrote in a review/my emotional life was meagre»)²⁹; l'altro – riassunto nel concetto di Spazio – essendo invece l'equivalente di una concessione all'istinto umano per il focolare domestico, la regione natia, la piccola e la grande patria, ossia il proprio paese e la madre umida terra, con i correlati sensi di appartenenza, di apertura all'esperienza vitale, al rinnovamento, alla soddisfazione dello spirito. «Goodbye to all the centuries. There is/No home in them»; «It is the wasteness of space/That a man drives wagons into/Or plants his windbreak in./Spaces stop time from hurting.»; «More than ever I need/Places where nothing happened,/Where history is silent»³⁰, sono passi che riflettono l'ambivalente atteggiamento di Davie verso quei due concetti. Poiché tale antinomia presiede

29. p. 183.

30. Rispett. p. 181; p. 192; p. 208.

alle due sezioni, essa è anche la chiave per una corretta lettura di tutti gli «Essex Poems». Purtroppo Davie pencola pericolosamente tra una accettabilissima, gradevole confessione personale, e una trattazione pedantesca certamente meno accattivante. Sta al lettore singolo stabilire una sua linea di demarcazione tra i due livelli di scrittura, a seconda dei suoi sensi di simpatia e di sopportazione.

Non altrettanto incerto può essere il nostro giudizio sulla sezione *Six Epistles to Eva Hesse*, poiché si tratta di un'opera di poesia intellettuale estremamente stimolante quale la poesia inglese di rado produce. Alcuni grandi nomi vengono alla mente in questo contesto, ma ciò che differenzia Davie da ogni altro è l'aver egli trattato di problemi di astratta intellettualità in queste sei «epistole» alla traduttrice tedesca di Pound in una vena comica. Scritta in distici di tetrametri rimanti in forme tra le più libere ed ingegnose, l'opera si avvale di uno stile satirico inglese perfettamente tradizionale, baironiano, del Byron, per intenderci, discorsivo immaginativo fantasioso del *Don Juan* (oltreché di *Beppo*). Vi sono, di quel poema, le stesse interpolazioni, parentesi, *apartés*, versi con applicazione di sordina, glosse giocose, punti esclamativi. In una nota in fondo al libro Davie si compiace d'essere riuscito a trattare temi tanto disparati collegandoli tra loro in uno stile poetico di tradizione inglese, il che è quanto altri credono si possa fare soltanto nella tradizione americana di cui i *Cantos* di Pound costituiscono il vertice. Una riprova curiosa ma spiccica di tanto vasto spaziare la dà un breve elenco di nomi propri scelti a caso nell'opera: il Capitano Cook, La Pérouse, Anchorage e l'Alaska, la Baia di Hudson, l'Ariosto, Crabbe, Landor, Browning, Aristotile, Swift, le Orcadi, Montreal, Cartagine, le Mauritius, il Che, Re Artù, Caterina ed Eva Imperatrici di Tutte le Russie... etc... etc. Oltre a questo aspetto di larga inclusività, un altro è necessario menzionare, e cioè la duplicità con cui vengono trattati gli argomenti che ormai dominano sempre più nettamente la mente e l'animo del poeta. Questi ruotano intorno a categorie quali lo spazio, l'eroismo, la commedia, che interessano tutte l'arte e la vita simultaneamente. È pure presente, non soltanto negli espliciti richiami ad Olson, ma compenetrata nel tessuto dell'opera, la sua ambivalente posizione critica, oltreché la sua schietta ammirazione, nei confronti dei poeti «Black Mountain», ed è presente, anche se in modo più sotterraneo, l'aspro problema del suo espatrio dall'Inghil-

terra (alle spalle, sarà bene ricordare, egli si lascia la contestazione studentesca del '68 nella Università dell'Essex, con un carico di sofferenza e di amarezza).

In mezzo a tutto ciò, spicca il dilemma fondamentale di Davie, in bilico tra la posizione del «geografo spazialista» che, riducendo i dati della storia a mera funzione secondaria, consegue una libertà totale, a scapito del dovuto rispetto per il principio di causalità; e la posizione di reverente omaggio alla causalità storica, posizione che va sotto il nome di «estetica lineare», una tendenza che assume il dato storico come assolutamente irriducibile, con il rischio opposto di sopravvalutare ogni più infimo evento, ogni atto di volontà umana, anche se privo di conseguenze, e considerarlo importante. Non sono però le preoccupazioni filosofiche morali estetiche di Davie nelle *Six Epistles*, per quanto da sole possano rappresentare un elemento di vivo interesse, a generare un giudizio critico sull'opera, che ovviamente si deve basare sul come è esperita l'indagine filosofica del poeta, e non in quale direzione è condotta.

Si può innanzi tutto osservare che i limiti della impostazione comica (tra l'altro, non di una comicità di stampo popolare, ma accademico, com'era da prevedere nel caso di Davie), non escludono una esplorazione poetica ambiziosissima, più vasta di quanto una composizione «seria» avrebbe potuto permettere. Come solo esempio potrebbe bastare il lungo brano finale che contrappone Adams a Jefferson³¹, che il poeta finge di porre a recitare su di un palcoscenico, come attori concorrenti all'applauso finale, e poeta e lettore sono il loro pubblico giudicante. Non è solo questione di aggiunta di vivacità, ma di rottura degli schemi tradizionali di valutazione, e di apertura verso più complesse finzze di percezione, ciò che appunto è il fine di molta esplorazione poetica. Non basta. «A thesis, though sincerely meant/Is in the end impertinent,/Comedy says», osserva Davie³². Il tono canzonatorio lascia adito al poeta di trattare anche argomenti importanti, ma in modo indiretto e provvisorio, ed è proprio per questa via che la sua poesia si fa rappresentazione concreta del problema che tra gli altri vuole esplorare: quello della commedia.

31. pp. 281-3.

32. p. 272, da «Fifth Epistle».

Si assiste tuttavia in quest'opera alla trasformazione d'una materia che era viva e palpitante negli «Essex Poems» per fare un esempio, in materia inerte, ridotta a pezzo di studio per il suo mentale laboratorio di estetica. Si vede Davie voltare le spalle ad una area importante dell'esperienza, che aveva dato fiato nuovo alla sua poesia. Molte parti dell'opera si leggono come le formulazioni di un manifesto di un nuovo movimento poetico. Rimane da vedere quale poesia scaturirà da questa sua condizione, specialissima per la sua persona, di poeta espatriato.

Se da un lato le *Six Epistles to Eva Hesse* sono, come s'è detto, un manifesto, esse sono però anche una *summa* dell'opera poetica di Davie fino al 1970, e perciò costituiscono un corretto angolo visuale per ricapitolare i giudizi espressi sull'intero volume dei *Collected Poems*, e concludere con un inquadramento generale il discorso sulla poesia di Davie. Il moralista-investigatore intellettuale e il poeta-scultore sono inestricabilmente legati per tutto l'arco dei *Collected Poems*. Ad uno stadio ancora acerbo della sua poesia, Davie scrive componimenti del tipo delle favole esopiane: ad un *exemplum* fa seguire una morale. Anche nell'ultima poesia, di tanto in tanto, Davie ritorna a questo modello. Altro tema costante della sua produzione è la poesia-scultura, esatto opposto di tutto ciò che è didattico, morale, astratto. Vi sono pertanto continue fluttuazioni d'intento, cosa affatto plausibile in una raccolta che vuol essere un giro d'orizzonte e non una selezione della poesia di Davie. Non soltanto tali mutazioni seguono parallelamente lo sviluppo dell'opera critica di Davie, ma sono radicate in una sua educazione ed origine particolare, segnata dall'ambiente accademico di Cambridge, dove lo specialista non teme di emettere giudizi fitti ed impegnativi sulle letture che fa, sui problemi che esamina, e qualche volta fa violenza alla materia che tratta, violenza spesso fruttuosa, positiva; ed è l'opposto del critico che si ammanta di prudenza e, prendendo infinite cautele, centellina giudizi soppestandoli col bilancino del farmacista. Questa educazione cantabrigense di Davie non è appannata nella sua poesia, ma come tenuta a bada da una soavità, da una equilibrata umiltà di spirito, che è anche quella dell'uomo Davie. E a Cambridge poi aveva insegnato Wittgenstein, questo esule austriaco fautore d'un metodo filosofico accentuatamente nominalista, la cui opera pubblicata nel testo bilingue *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*

tions fu forse la più popolare delle sue pubblicazioni in Inghilterra. Non a caso la si cita qui, perché, a parte la centralità dell'insegnamento di Wittgenstein nella sua formazione («Those Cambridge generations, Russell's, Keynes'.../And mine? Oh mine was Wittgenstein's, no doubt») ³³, si può dire che ogni poesia di Davie è una «investigazione», una indagine linguistico-filosofica del tipo dei «paragrafi» del libro testé menzionato. A metà della raccolta compare l'infatuazione di Davie per il concetto di «geografia», ovvero della dimensione spaziale dell'esistenza umana, caro a Hardy e a certi poeti americani recenti (di cui s'è detto) da lui ammirati.

Quali saranno gli sbocchi delle nuove strade da lui imboccate dopo la pubblicazione dei *Collected Poems 1950-1970*, e dopo la comparsa di *Thomas Hardy and British Poetry* (1972), è possibile soltanto intravedere. Una poesia, quella di Davie, che è e rimarrà soprattutto meditazione sul fatto artistico nel suo generarsi ed affermarsi, sui sottili rapporti tra tecnica, materiali e ispirazione, sui rapporti tra storia e arte, geografia e arte, vita ed arte, sulla psicologia dell'artista di fronte ad altro artista, sui problemi di linguaggio del poeta, sul ruolo della tradizione nelle diverse generazioni, legate ciascuna a miti diversi. Vi saranno novità degne d'attenzione e di studio, ma il tracciato della sua perenne ricerca è stato così fondamentalmente segnato.

33. p. 14, da «Bertrand Russell's 'Portrait from Memory'».

LA TRAGEDIA BAROCCA SLESIANA E IL ROMANZO PICAresco

Questi due generi, che s'iniziano pochi anni prima della pace di Westfalia¹ e dominano la letteratura del secondo Seicento, vanno considerati come complementari, poiché rappresentano, sia pure su piani diversissimi, l'insegnamento che specialmente la Germania protestante trasse dalla tremenda guerra da lei perduta. Sarà perciò opportuno fissare sin d'ora le caratteristiche principali dei due generi che costituiscono secondo noi il filo d'Arianna in mezzo alla non abbondante e piuttosto confusa letteratura della seconda metà del Seicento. La tragedia classica di Gryphius e Lohenstein², diversissima dal sempre fiorente dramma dei Gesuiti, anche perché meno espressamente pedagogica ed assai meno curante del principio della scorrevolezza formale, è spesso definita come appartenente al genere della «Haupt- und Staatsaktion»³; più esattamente ne è la sublimazione morale ed estetica. Questo tipo di dramma offriva specialmente alla modesta borghesia, esclusa dall'opera musicale coltivata nelle corti, drammi storico-politici in genere improvvisati, in cui dominano la più alta perfidia e la più truce crudeltà, con intrighi politici intrecciantisi ad intrighi amo-

1. La prima tragedia politica di Gryphius, il *Leo Armenius*, è del 1646; la seconda parte, la sola propriamente picaresca del *Philander* di Moscherosch, è del 1643.

2. Ne ha dato una vivissima analisi globale E. Lunding in *Das schlesische Kunstdrama*, København 1940.

3. Questo duplice composto si affermò soltanto nell'età di Gottsched e intendeva condannare i principali difetti del teatro barocco. La «Hauptaktion» era la parte «principale», seria, di un dramma che per tradizione aveva sempre anche un'appendice comica; la «Staatsaktion» non era propriamente un dramma «statale» cioè politico, ma un dramma che rappresentava la pompa («Staat») che regnava nelle corti e della cui vista gli spettatori, appartenenti in gran parte alla modesta e povera borghesia, erano avidissimi. Pompa per altro molto modesta: corazze e corone di cartapesta, apparizioni spettacolari accompagnate da lampi al magnesio e tuoni prodotti con lastre metalliche. I comici girovaghi furono ammessi in qualche corte soltanto nell'ultimo terzo del secolo, data la meritata fama del capocomico Johann Velten.

rosi e cambiamenti inattesi della situazione ascritti ad imprevedibili rovesci di fortuna; il tutto per dimostrare che se la corte è il regno indiscriminato del male, il regnante e i suoi consiglieri e cortigiani non erano felici, poiché la loro fortuna era sempre minacciata ed era quindi effimera fino ad essere illusoria. Anche le tragedie classiche di Gryphius e Lohenstein si svolgono tutte in una corte, che poteva essere anche una corte dell'età dell'autore, come nel *Carolus Stuardus*, o di poco anteriore, come nella *Catharina von Georgien*. Gli intrighi politici (scene di pathos truculento) e gli intrighi amorosi (scene traboccanti della più sdolcinata galanteria o anche della più bestiale lussuria) conducono a congiure di palazzo, che rovesciano il tiranno per mettere al suo posto un tiranno nuovo ed anche più feroce. Il regno della corte è dunque il regno del male assoluto; questo è il primo insegnamento che la tragedia barocca tedesca offriva alla borghesia, che non aveva sempre una esperienza diretta della vita della corte; si offriva naturalmente anche al principe purché regnasse secondo giustizia e virtù. Il secondo insegnamento è che il tiranno è onnipotente finché può agire; perciò egli deve agire anche per dare ai nemici ed ai sudditi una prova della sua onnipotenza; ma le conseguenze di questa prova possono ricadere su di lui, causando la sua rovina. Egli si serve da perfetto machiavellico dell'inganno e della violenza; in quest'ultima il drammaturgo barocco ama rappresentare quella forma di estrema inumanità che è la tortura. Le scene di tortura⁴ che i critici moderni tedeschi tendono spesso a trascurare come «tipicamente», cioè esageratamente «barocche», per lo spettatore ed il lettore di allora erano scene di coraggiosa denuncia. La camera di tortura non era invenzione barocca; essa esisteva realmente ed esisteva dappertutto; il drammaturgo non esagerava l'orribile realtà del suo tempo, ma riteneva di dover rivelare in tutti i particolari ciò che avveniva in quelle camere⁵. Essenziale è sempre la contrapposizione di principio del tiranno e dell'eroe giusto, sia questo un martire della fede o sia un assertore irremovibile delle sue convinzioni stoiche; il confronto fra il malvagio e il virtuoso si com-

4. Esse furono introdotte nel repertorio olandese da Jan Vos nel 1641 con un dramma orripilante che rifà il *Titus Andronicus*.

5. Nella *Catharina von Georgien* l'eroina è torturata dietro alla scena fra il quarto e quinto atto; ma quale impressione doveva fare il vederla sulla scena dopo le torture tanto particolareggiatamente descritte!

pie in scene patetiche svolte nella forma di precise, dure, inflessibili sticomitiche, che sono condannate a priori a restare prive di efficacia ai fini dell'azione, perché non inducono mai il tiranno a ravvedersi; eppure esse sono di grandissima efficacia morale, oltretutto scenica, perché il tiranno è costretto dal suo inerme antagonista a rispondere e con ciò svela la propria inumanità⁶. La tragedia slesiana è nel suo insieme stoica, ispirata alle tragedie di Seneca. Stoico è il più compiuto eroe della tragedia tedesca del Seicento, Papinianus: il suo trionfo etico è trionfo sull'avversa fortuna impersonata dal tiranno e dalla cabala della corte. La dipendenza da Seneca è cosa difficile ad essere dimostrata, perché Seneca fu assimilato attraverso autori olandesi e francesi, in primo luogo attraverso Jost van der Vondel, considerato dagli olandesi lo Shakespeare dell'Olanda, e attraverso il non meno grande Pierre Corneille. Sulle *Troades* di Seneca, già tradotte da Opitz nel 1625, si modellano le tragedie, in cui i cinque atti non sono ancora divisi in scene ed ogni atto è concluso da un epilogo corale, che può anche essere cantato e danzato. All'influenza francese è da ascrivere l'uso dell'alessandrino e l'attenta osservazione delle tre unità. La tragedia slesiana s'inserisce dunque in un ampio contesto europeo; il suo scarso successo non è addebitabile agli autori, ma alla mancanza di un teatro stabile di prosa. Le tragedie di Gryphius e Lohenstein furono rappresentate probabilmente molto di rado in vita degli autori⁷, mentre dall'altra parte furono subito indegnamente sviliate e rese addirittura irriconoscibili dalle compagnie degli attori vaganti. Opera di letterati che conoscevano e temevano la corte, la tragedia slesiana è sostanzialmente apolitica, perché condanna la vita politica in blocco. Tale apoliticità è quella di quasi tutti i letterati dell'epoca che, se scrivevano tragedie, le concepivano come dovevano concepirle, tragedie avulse dalla realtà sociale e destinate ad essere lette assai più che rappresentate. Quanti efferati tiranni della tarda età della decadenza di Roma e dell'età della vicinissima ed attualissima storia orientale! Mai un tiranno tedesco; ed è naturale, poiché era mancata in Germania una rivoluzione simile a quella che permetteva a Shakespeare di passare in rassegna

6. E. Bonfatti, *Sentenze e sticomitiche nel «Trauerspiel» di A. Gryphius* in «Sigma» (Torino) settembre 1971, n. 31, p. 116.

7. Della *Catharina* di Gryphius si sa che fu rappresentata nel 1655, a cinque anni di distanza dalla sua composizione.

i regnanti buoni e malvagi di poco anteriori alla sua età. D'altra parte la crudeltà e la lussuria degli imperatori tardo-romani e dei sultani e pascià della Persia e della Turchia erano temi di cui il pubblico secentesco era particolarmente avido; quello che noi recepiamo oggi come «colorito orientaleggiante», era per gli spettatori di allora il vero colorito della loro epoca. Un altro punto di svantaggio degli slesiani è che essi, troppo legati ancora alla teologia della loro età, credevano ancora reali le apparizioni soprannaturali ammonitrici o tentatrici o terrificanti. Le visioni di Macbeth sono allucinazioni, quelle degli eroi degli slesiani sono considerate reali, mandate da spiriti celesti o infernali. Ciò danneggiava talora in modo molto grave la credibilità psicologica degli eventi; d'altra parte realizzava spesso i più forti effetti teatrali del barocco nella frattura fra l'aldiquà reale e l'aldilà esso pure reale. Ma evidentemente la religiosità protestante era in ritardo di fronte a Bossuet e Pascal.

Il romanzo picaresco fu importato direttamente dalla Spagna col *Lazarillo de Tormes* (prima edizione a noi nota 1554) e, prima ancora, col *Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán (prima parte 1599) che fu tradotto da Aegidius Albertinus già nel 1615. Il termine «picaro» compare nel titolo di questo secondo romanzo ed è tradotto con «Landstörzer»⁸. L'acre suggestione di tali romanzi deriva non tanto da un senso lieto dell'avventura per il gusto dell'avventura, quanto dall'assoluta amoralità del protagonista misero, che accetta la dura realtà della sua difficile esistenza e ne trae con ogni mezzo, con espedienti sempre diversi, determinati molte volte dalle circostanze, il massimo vantaggio possibile. Questi romanzi presentarono ai tedeschi un altro aspetto, ancora ignoto, della Spagna. Mentre i soldati spagnoli degli eserciti imperiali taglieggiavano e devastavano la Germania, riducendone gli abitanti alla fame e alla mendicizia, non doveva dispiacere ai lettori tedeschi apprendere che la Spagna stessa pullulava non solo di mendicanti, ma anche di banditi ed avventurieri che offrivano una rappresentazione non encomiabile, e tuttavia confortante del come la Fortuna avversa potesse essere dominata con l'astuzia. Fu probabilmente tale nuova concezione della Fortuna ad assicurare il successo europeo del romanzo picaresco. *Lazarillo* sfida con le sue

8. Si veda il titolo della *Courage* definita come «Landstörzerin».

sfrontate birbonerie la triste sorte dei diseredati e si assicura alla fine l'ambita carica di banditore reale anche per effetto dei favori che sua moglie concede ad un arciprete; Guzmán, abbandonata la ricca casa paterna, si fa ladro, soldato e ciurmatore; deruba i benefattori, i preti, un cardinale; diventa buffone e mezzano dell'ambasciatore di Francia, è condannato alla galera e poi graziato per aver denunciato una congiura dei forzati. Siamo agli antipodi, è chiaro, dello stoicismo seneciano dei drammaturghi slesiani; eppure anche il picaro è una specie di stoico a modo suo. La dialettica della Fortuna e della risoluta volontà o della spregiudicata astuzia dell'uomo domina nel romanzo picaresco. Guzmán si fida di Dio e della bontà degli uomini, quando inizia il suo avventuroso viaggio per raggiungere a piedi i suoi parenti genovesi; alla fine comprende che la Fortuna è impotente di fronte alla «prudenza» dell'uomo caduto nella condizione più bassa, che proprio perciò non potrà non risollevarsi. A chi nulla ha, la Fortuna nulla può togliere; dovrà quindi, prima o poi, dare qualcosa, sollevandolo a un grado superiore della sua nascita⁹. Moscherosch procede nel suo avventuroso romanzo, come s'è visto, dalle visioni di Quevedo, ma nella seconda parte del suo avventuroso romanzo fa del suo Philander una specie di picaro, quando lo fa rapire da due soldati di ventura, che lo obbligano ad entrare nella loro banda. Che l'autore conoscesse i romanzi picareschi è assai più che probabile, dato che attribuiva tanta importanza alla propria asserita origine spagnola. Con Grimmelshausen, che fu vicino alla cerchia spirituale di Moscherosch negli anni 1662-65, il romanzo picaresco diventa compiutamente tedesco. Il protagonista, «semplice» per antonomasia, che conosce sin da bambino gli orrori della guerra e si macchia di gravi colpe, è ravvicinato poi all'ideale figura tedesca del puro folle, che si redime dopo una lunga e dolorosa ascesi mistica, la quale è in lui anche pansofica ma anche, e forse in primo luogo, stoica. Fra i continuatori del genere picaresco vanno ricordati sin d'ora Beer, Abraham a Santa Clara e Reuter, nei quali l'avventuroso diventa specificamente burlesco. Mentre dunque la tragedia barocca insegnava che la storia politica è la storia del male assoluto, il capolavoro di Grimmelshausen indica la via di un

9. Vedi l'«eroe negativo» di Hartlaub nella seconda guerra mondiale nella nostra *Storia della letteratura tedesca*, vol. III, par. 196,2 e 200,2.

riordinamento religioso e morale che è poi, un'altra volta, del tutto apolitico, poiché si compie solo nell'utopistico eremitaggio finale del protagonista. Lo stoicismo è dunque la base della tragedia secentesca, ma è anche lo sbocco tedesco del romanzo del picaresco.

Accanto al dramma storico-politico, che è spesso galante, ebbe larga diffusione il romanzo storico-politico, sempre galante ed anche pastorale. In esso le difficili imprese avventurose costituiscono la prova decisiva da superare nei riguardi dell'avversa Fortuna. Ora appunto questa Fortuna dei nominati romanzi pseudoeroici fu sopraffatta dalla Fortuna dei miseri picari. Concludendo queste rapide anticipazioni, possiamo affermare sin d'ora che la Fortuna – cioè, per i tedeschi del secolo della guerra dei trent'anni, le continue, angoscianti traversie della vita – è la vera protagonista *negativa* della letteratura del Seicento. Essa è affrontata con mezzi e risultati diversi dagli eroi dei tre generi letterari principali, dagli eroi della tragedia stoica, da quelli del romanzo eroico ed amoroso e da quelli del romanzo picaresco.

**STRUTTURE RICORRENTI
NELLA LIRICA E NELLA NARRATIVA DI PUŠKIN**
(Su un'idea di L. M. Myškovskaja)

Lija Moiseevna Myškovskaja (1887-1959) appartenne alla non nutrita schiera di quei critici letterari sovietici che, operando in prevalenza negli anni di Stalin, non scelsero la via ascetica, eroica talvolta, ma forse culturalmente sterile dell'isolamento e del silenzio, ma nello stesso tempo non indussero a compromessi tali da incrinare in modo determinante la propria fisionomia professionale e l'originalità dei propri contributi. La capacità di destreggiarsi con talento nel minuscolo spazio ideologico e metodologico consentito dalle circostanze storiche pose la Myškovskaja in condizione di far dono alla cultura sovietica – e proprio nel più travagliato biennio che questa cultura avesse mai conosciuto, il 1936-37, – di due pregevoli saggi puškiniani, *O poetike Puškina (Sulla poetica di Puškin)* e *O principach puškinskogo stilja (Sui principi dello stile puškiniano)*¹, il primo dei quali soprattutto appare a tutto oggi una tappa fondamentale nelle ricerche sulle strutture ricorrenti della lirica puškiniana. La trattazione, esemplarmente chiara pur nella relativa complessità, prende le mosse da un presupposto generale secondo cui «in Puškin bellezza e pensiero non vanno mai disgiunti»; senza alcunché compromettere dell'integrità della sfera emozionale e affettiva, la sua lirica eccelle per «piena razionalità e chiarezza logica»: «la confluenza della bellezza e del pensiero, della liricità più pura e della chiara logicità dello sviluppo del tema, si concreta nella predilezione puškiniana per determinati procedimenti compositivi, in primo luogo i parallelismi. [...] Il sistema dei paralleli (perlopiù paralleli-contrasti) disposti in ordine rigorosamente logico, rende chiara l'esposizione e nel medesimo tempo, grazie all'elegante compiutezza e rifinitura del parallelismo puškiniano, si genera un senso di stabilità, di equilibrio, di

1. Ora riuniti nel volume *O masterstve pisatelja*, M. 1967, pp. 40-107 e 107-137.

severa proporzionalità e simmetria... Non di rado Puškin, sviluppando un tema lirico, distribuisce i paralleli-contrasti a guisa di tesi e antitesi, per poi concludere la poesia nel suo complesso con la sintesi. Mirando a conferire al proprio verso la massima possibile compiutezza ed eleganza, il poeta realizza, anche in strofe contrastanti per contenuto semantico, un'unità rigorosa, mantenendo una approssimativa omogeneità della serie lessicale e della costruzione sintattica. Consideriamo, per esempio, la lirica *Primety*:

Ja echal k vam: živye sny
Za mnoj vilis' tolpoj igrivoj,
I mesjac s pravoj storony
Sprovoždal moj beg retivyj.

Ja echal proc': inye sny...
Duše vljublennoj grustno bylo,
I mesjac s levoj storony
Sprovoždal menja unylo.

Mečtaniju večnomu v tiši
Tak predaemsja my, poety:
Tak suevernye primety
Soglasny s čuvstvami duši².

Il tema lirico viene svolto per mezzo di contrapposizioni e antinomie. La prima strofa costituisce una sorta di tesi poetica, a cui per il proprio senso tematico si contrappone radicalmente la seconda, l'antitesi; inoltre in ogni strofa procedono appaiati e paralleli due motivi: i sentimenti del poeta e i segni esterni che li accompagnano nelle singole occasioni (parallelo interno alla strofa), gli uni opposti agli altri in ognuna di queste strofe. La terza strofa è una generalizzazione poetica, una sintesi, quasi una deduzione dalla contrapposizione sviluppata nelle prime due (la tesi e l'antitesi poetica); sotto l'aspetto ritmico-compositivo le prime due strofe rappresentano dei paralleli contrastanti con numerose ripetizioni, ed è del tutto perspicua la tendenza a utilizzare, per l'espressione dei contrasti, una serie lessicale sostanzialmente omogenea: di qui la compiutezza interiore, la mirabile finitezza e integrità del verso.

2. «Venivo da voi: vivi sogni/Dietro a me si libravano in folla giocosa,/E la luna dalla parte destra/accompagnava la mia corsa impetuosa//Venivo via: altri sogni.../Triste era l'anima innamorata,/E la luna dalla parte sinistra/mestamente m'accompagnava.//A un sognare eterno nel silenzio/Ci abbandoniamo noi, poeti:/e i segni della superstizione/si accordano con i sentimenti dell'anima».

A ogni verso della prima strofa fa riscontro un perfetto parallelo nella seconda, fermo restando il senso contrastante di questa: i contrasti vengono resi attraverso il semplice mutamento di una o due parole salvaguardandosi in tal modo la piena regolarità del parallelismo: «Venivo da *voi*» – «Venivo *via*», «*Vivi sogni*» – «*Altri sogni*», «E la luna dalla parte *destra*» – «E la luna dalla parte *sinistra*». La terza strofa unifica, sintetizza le prime due strofe-paralleli contrastanti. Tematicamente si divide in due sezioni (che formano, anch'esse, un parallelismo): i primi due versi generalizzano l'«io» delle due strofe antecedenti, delineando le caratteristiche psicologiche dei poeti, i secondi due, che generalizzano i parallelismi delle prime due strofe, individuano la connessione tra i segni esterni e lo stato d'animo del poeta»³.

Resta da eccepire solo sui tre modelli puškiniani addotti dalla Myškovkaja (oltre a *Primety*, *Ja pomnju čudnoe magnovie*, e la strofa dell'*Onegin Nastali svjatki – to to radost'*), evidentemente prescelti per la perfetta nitidezza con cui vi appare la struttura triadica, ma forse non tra i più interessanti nella sostanza: si nota per es. nella citata *Primety* come il terzo elemento della triade consista in una sintesi puramente logico-formale (una «deduzione» e «generalizzazione», appunto), mentre in un autentico movimento dialettico la sintesi non è semplice somma della tesi e della antitesi («generalizzazione»), ma un passo avanti rispetto all'una e all'altra, e un passo non soltanto logico («deduzione»), ma ontologico. Prendiamo ad esempio la famosa lirica del '28 *Dar naprasnyj, dar slučajnyj*, di cui una lettura comparata con l'elegia di Leopardi *A se stesso* gioverà a dar la misura della tendenza puškiniana alla dialettizzazione, e alla simmetrica razionale disposizione dei motivi, caratteristiche entrambi assenti nel canto leopardiano, nonostante l'accentuata analogia, se non perfino l'identità tematica fra i due carmi, resa manifesta da sorprendenti coincidenze lessicali.

3. *O masterstve*, cit., pp. 50-52.

1	Dar naprasnyj, dar slučajnyj Žizn', začem ty mne dana? il' začem sud'boju tajnoj ty na kazn' osuždena?	Or poserai per sempre, Stanco mio cor. Perì l'inganno estremo, Ch'eterno io mi credei. Perì. Ben sento, In noi di cari inganni, Non che la speme, il desiderio è spento. 5	1
5	Kto menja vraždebnoj vlast'ju Iz ničtožestva vozzval, Dušu mne napolnil strast'ju, Um somnieniem vzvolnoval?...	Posa per sempre. Assai Palpitasti. Non val cosa nessuna I moti tuoi, né di sospiri è degna La terra. Amaro e noia [do 10 La vita, altro mai nulla; e fango è il mon-	10
10	Celi net peredo mnoju: Serdce pusto, prazden um, I tomit menja toskoju Odnovučnyj žizni šum ⁴ .	T'acqueta omai. Dispera L'ultima volta. Al gener nostro il fato Non donò che il morire. Omai disprezza Te, la natura; il brutto [15 Poter che, ascoso, a comun danno impera, E l'infinita vanità del tutto.	15

L'una e l'altra lirica si accentrano sopra una medesima avventura esistenziale, il momento della percezione del vero, configurato come tragedia con due personaggi contrapposti e ostili: da un lato appunto il vero, la realtà, il momento oggettivo, e questo trova nei due poeti definizioni verbali letteralmente coincidenti: a parte i generici «vita» (*žizn'*) e «fato» (*sud'boju*), notiamo il brutto «poter» (*vlast'ju*) che «ascoso» (*tajnoj*) a comun «danno» (*vraždebnoj*) impera, e i vari predicati del reale: «nulla» (*ničtožestvo*), «vanità» (*naprasnyj*), non «donò» (*dar*) che il «morire» (*na kazn' osuždena*, e cfr. *Il tramonto della luna*: «sentenzia ogni animale a morte»); dall'altro lato l'«io», che, originariamente dinamico e vitale («assai palpitasti»/*napolnil strast'ju... vzvolnoval*) all'atto della percezione del vero soccombe ad esso, cioè ne assimila la deteriora immobilità fino a una totale autonullificazione. Si tratta quindi non di uno stato d'animo soltanto, ma di un vero «fatto», disponibile perciò per una elaborazione narrativa; ed è infatti comune una contrapposizione tra voci verbali al passato e al presente, denotante una vicenda, una mutazione di stato, un accadimento («perì», «palpitasti» – «posa», «è spento»/*napolnil, vzvolnoval – serdce pusto, prazden um, tomit*). Nondimeno immediata è

4. Dono vano, dono casuale/Vita, perché mi fosti data?/O perché da ascoso fato/Fosti a morte condannata?//Chi, con ostile potere/Dal nulla mi ha evocato,/L'anima ha colmato di passione,/La mente ha col dubbio agitato?...//Non c'è scopo innanzi a me/Vuoto è il cuore, inerte la mente,/E mi sfinisce con la sua tristezza/Il monotono suono della vita.

Per l'ultimo verso cfr. anche *L'infinito* leopardiano: «il suon di lei» riferito appunto alla vita (la stagione «presente e viva»).

la percezione che in Leopardi la tragedia viene vissuta solo liricamente, ossia in modo statico, tutta nel presente. A congelare ogni sensazione di sviluppo, di avvicendamento, di consequenzialità, basterebbe da sola la periodicità perfettamente regolare (vv. 1-6-11) del triplice invito alla stasi («poserai per sempre» – «posa per sempre» – «t'acqueta omai»), quasi involucro uniforme inteso a imprigionare ogni altro contenuto e bloccare un movimento di tipo lineare-progressivo, mentre l'insistenza su avverbi come «omai», «assai», «or», esalta nei preteriti verbali il significato di perfetto a scapito dell'aoristo, al punto che, per es., un passato come «assai palpitasti» appare sostanzialmente tautologico rispetto al presente «t'acqueta omai». Un piglio narrativo ha solamente il primo verso, con quell'«or» implicitamente contrapposto a un «prima», ma come consuntivo, conclusione di una narrazione tutta confinata prima e fuori del testo, il quale si compone invece senza residui di una meditazione lirica sopra una storia non raccontata ma data per nota.

Viceversa in *Dar naprasnyj* tutti i preteriti (vv. 6-7-8), a parte la prima strofa chiaramente autonoma per la sua funzione introduttiva generale, precedono nell'ordine tutti i presenti (v. 9 ss.), mentre in Leopardi le due categorie apparivano rimescolate, e inoltre conservano attivi entrambi i valori: di perfetto, in quanto l'accento è posto più sugli effetti che sulla causa, e sulla loro deprecabilità permanente, e di aoristo, data la contrapposizione nettissima tra i vv. 7-8 e il v. 10 (il cuore da «pieno di passione» a «vuoto», la mente da «agitata» a «inerte») che esprime un avvenuto mutamento esistenziale, una cancellazione di validità dei sensi di *napolnil* e *vzvolnoval*. Ne consegue che in Puškin la meditazione lirica nel presente è anche, e inseparabilmente, una narrazione (e ineccepibile nell'osservanza dei nessi logici e cronologici) dell'avventura esistenziale dell'io nelle sue tre fasi, vitalità originaria – incontro con la realtà – nullificazione. *A se stesso* contiene un identico processo e un identico risultato, ma quale discrepanza di esiti espressivi!

dušu mne napolnil strast'ju	assai palpitasti
um somnieniem vzolnoval	
celi net peredo mnoju	non val cosa nessuna I moti tuoi
serdce pusto prazden um	t'acqueta omai ...diprezza

Di narrativo la meditazione puškiniana ha l'obiettività formale,

in quanto tutt'e tre le fasi si presentano come costatazioni di fatto, mentre in Leopardi erano dei giudizi di valore, perciò complessi, sintetici e di conseguenza autosufficienti, ognuno includente gli altri due e sostituibile ad essi (abbiamo detto della tautologia «assai palpitasti» = «t'acqueta»; ma tutta la lirica è tautologica, adialettica). Il dato di fatto non è invece mai autosufficiente, esige per sua natura un concatenamento con altri: se infatti «assai palpitasti» trasmette automaticamente anche i sensi di «è tempo di smettere», «non ne vale la pena», *dušu mne napolnil...* non ci parla che della vitalità, della trepida sensibilità dell'io originario, né lascia presentire alcuna opposta o diversa situazione, ed è indispensabile l'intervento di un nuovo, autonomo e antitetico dato di fatto per informarci della non-rispondenza della realtà allo slancio vitale del soggetto, che non trova alcun degno oggetto (*cel'*) al di fuori di sé (*peredo mnoju* in luogo di *u menja* o *vo mne* sottolinea l'esternità della *cel'*), e sarà questo incontro tra l'io palpitante e vivo e la deludente realtà a determinare una terza situazione, l'adeguamento dell'io alla vanità e immobilità del mondo. Addirittura drastica, parola contro parola, (Leopardi difficilmente l'avrebbe concepita) è la già notata contrapposizione (vv. 7-8/10) tra la situazione iniziale e la finale, indice della presenza di un processo dinamico, di un mutamento esistenziale e non di una semplice strutturazione formale. E che si tratti di una tragica «sintesi» tra il mondo e l'io fa fede la qualificazione di quest'ultimo con un epiteto (*pusto*) equivalente a quello attribuito in apertura al primo (*naprasnyj*). Anche *A se stesso* termina con una sintesi siffatta: il cuore che, preso a sé, non era eguagliato in valore da «cosa nessuna», una volta inserito nel «tutto» diviene degno di disprezzo, su un piano di parità con tutte le altre spregevoli componenti del vero («omai disprezza te, la natura ecc.»). Non sarebbero dunque neppur qui mancati i presupposti tematici (conciliazione di antinomie) per un'organizzazione del materiale in successione dialettica, ma il poeta ha trascurato questa possibilità, che invece Puškin utilizza a tal segno da introdurre due triadi, la più ampia delle quali abbiamo più sopra esaminato (vv. 7-8-9-10). Ma evidente è la presenza anche di una triade minore (vv. 7-8-10), racchiusa nella maggiore e non, come questa, estesa al rapporto tra l'io e la realtà, ma limitata a uno sviluppo dialettico interno all'io solo. Questa possibilità di coesistenza di due interpretazioni discende dalla manifesta bise-

mia del parallelismo dei vv. 7 e 8, intelligibile sia come unità *dušu mne napolnil strast'ju [i] um somneniem vzvolnoval* (ed è la tesi della triade maggiore, – l'io «illuminista» globalmente positivo per ardore sentimentale e vivacità intellettuale), sia come coppia di opposti, cioè *dušu mne napolnil strast'ju, [a] um somneniem vzvolnoval*, in considerazione soprattutto dell'antinomia espressa fra «passione» e «dubbio» che attualizza quella virtuale tra «anima» (affettiva) e «mente», entrambe rilevate dall'omogeneità dello sfondo semantico e sintattico-ritmico. All'interno di quest'io illuminista affiora così il dissidio romantico cuore-ragione, ponendosi quest'ultima in funzione di antitesi ed esercitando sull'io affettivo la medesima azione nullificante e autonullificante (la sintesi sarà: *serdce pusto, prazden um*) che l'antitesi della triade maggiore, la realtà, aveva operato sull'io nella sua interezza. Nella disposizione del materiale verbale questa seconda triade si staglia più nitida ed esatta della prima, data la nominazione esplicita di cuore e intelletto ai vv. 7-8 singolarmente e al v. 10 insieme. Le sostanze poetiche delle due triadi si compenetrano fra loro senza alcuna incompatibilità, in quanto la luce intellettuale non cessa di percepirsi come manifestazione dell'energia vitale dell'io, ma la sua stessa natura di strumento conoscitivo la conduce a operare una introiezione della realtà, a divenire una sorta di cavallo di Troia del vero, intermediario inopportuno fra il cuore e il mondo. Questo ruolo dell'intelletto è il punto di saldatura più palese tra i due piani di significato della lirica.

Resta da chiarificare la funzione poetica di questo principio compositivo puškiniano, poiché l'«unione di bellezza e pensiero» non è una motivazione funzionale, come non lo sono i presupposti filosofico-storici indicati dalla Myškovskaja, secondo cui la poesia di Puškin risulta da un «felice connubio» di razionalismo illuministico settecentesco e di «emozionalità di ascendenza romantica»⁵. Il razionalismo non è per il poeta soltanto un veicolo di nitidezza formale (come in *Primety*) ma d'altra parte non implica nemmeno un reale contenuto di pensiero; la lirica puškiniana sta anzi agli antipodi del concetto di «poesia filosofica», anche nel particolare senso in cui lo fu quella del Leopardi. Possiamo invece ipotizzare una forse non consapevole aspirazione, che certo non si disdi-

5. O *masterstve*, cit., p. 41.

ce alla personalità creativa di Puškin, alla conciliazione tra tecnica lirica e tecnica narrativa. Il ragionamento dialettico, in quanto realtà mentale, è soggettivo quindi lirico, ma nello stesso tempo racchiude in sé lo spirito della narrativa per la consequenzialità delle sue parti, per l'indefinita possibilità di intervento di fatti nuovi e inattesi, non sprovveduti tuttavia di un rapporto con i dati già acquisiti, per quella sensazione di temporalità, di dimensione cronologica che ne emana, infine per la sua sempre percepibile tendenza verso un risultato, un esito del processo.

Non stupisce perciò che forme più o meno rispondenti alla struttura tesi-antitesi-sintesi ricompaiano nella novellistica puškiniana, soprattutto in piccole costruzioni di sapientissimo montaggio come i *Racconti di Belkin*. Di questi, *Metel'* presenta due prime fasi correlate nell'opposizione «amore non-realizzato/non-amore realizzato», i cui elementi vengono in un terzo momento unificati in una sintesi complessa. Marija e Vladimir tentano di realizzare il loro contrastato amore con un matrimonio segreto che fallisce per l'atroce beffa dello sconosciuto Burmin, che si sostituisce in incognito allo sposo e contrae in sua vece matrimonio con Marija Gavrilovna. Qui il racconto potrebbe terminare, ed effettivamente in un certo senso termina poiché la prosecuzione sarà in sostanza una nuova storia; questo primo finale è squisitamente tragico in quanto non sana lacerazioni né concilia antinomie ma le ratifica come definitive e irreversibili: la cerimonia di nozze, che avrebbe dovuto consacrare un amore rimuovendone gli impedimenti, consacra invece come perenne l'impossibilità di questo amore e assolutizza gli impedimenti, che in precedenza, per quanto gravi, si percepivano pur sempre come contingenti e relativi. Ma poiché la narrazione non s'arresta qui, come parrebbe logico, ma si protrae oltre, il lettore fatalmente s'aspetta che i contrasti vengano infine, nonostante tutto, risolti, e in realtà l'intera seconda parte di *Metel'* non è che una elaborata sintesi delle opposizioni affiorate nel corso della prima, sintesi che implica però necessariamente l'instaurazione di un nuovo piano di realtà, inamplificabile essendo ormai, per la sua definitiva irreparabilità e perfezionata lacerazione, il piano iniziale. L'arricchimento dell'intreccio con una seconda vicenda può in ultima analisi considerarsi come risultante da un'esigenza di sintesi delle antinomie della prima. La conoscenza tra Marija Gavrilovna e Burmin riproduce in effetti la prima fase del primo episo-

dio, cioè l'amore non realizzabile, ma qui l'impedimento è il precedente vincolo nuziale, il quale però altro non è che la realizzazione anticipata di quel medesimo amore di cui ora intralcia la realizzazione. L'amore sembra non potersi realizzare perché è già stato realizzato come non-amore. In questa fase ogni situazione è anche il proprio opposto: l'amore è anche non-amore, la realizzazione è impossibilità di realizzazione. Dalla sintesi dei due antitetici tipi di impedimento delle due prime sezioni, l'amore non-realizzato e il non-amore realizzato, nasce il non-impedimento del momento risolutivo. In *Metel'* traluce con inusitato nitore la funzionalità del «lieto fine» come fine per eccellenza, in quanto non sussiste «letizia» senza composizione di lacerazioni e antinomie, e tale composizione paralizza ogni impulso a un proseguimento della narrazione. Il finale tragico genera viceversa conseguenze catartiche appunto perché interdice una percezione della vicenda come struttura finita e in sé conclusa, inetta al contagio dello spettatore, e coinvolge quest'ultimo permanendo indefinitamente nella sua coscienza come principio problematico attivo.

In *Stancionnyj smotritel'* l'organizzazione del materiale mediante sintesi di antinomie sortisce effetti in maggior misura poetici che non in *Metel'*, dove aveva parte preponderante il virtuosismo fabulistico, e soprattutto perché la conciliazione di opposti, riuscita sul piano compositivo-formale e del tutto mancata negli affetti umani, causa una tensione anziché l'equilibrio-acquietamento conclusivo. Potremmo dire che qui l'autore s'avvale degli strumenti tecnici del lieto fine senza lieto fine. Nella novella del mastro di posta le due categorie antitetiche sono le stesse che il Lotman ha notato ripetutamente e variamente contrapposte in Gogol', la *domašnost'* e il *vnešnij mir*⁶, l'interno e l'esterno, la chiusa intimità domestica e l'irruzione dell'estraneo, il tepore e il freddo. All'esordio le circostanze sono predisposte in modo da conferire il massimo risalto all'imminente figurazione dell'interno domestico:

A tre verste dalla stazione di *** si era messo a piovigginare, e di lì a un minuto una pioggia dirotta mi bagnò fino alla camicia.

Questo accidente suscita o acuisce nel personaggio-narratore l'ovvio desiderio di «interno», di *ujut* familiare:

6. Ju. Lotmann, *Problema chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja*, in «Uč. zap. tartuskogo gos. univ., Trudy po rusknoj i slavjanskoj filologii. XI, Literaturovedenie», Tartu 1968.

Giunto alla stazione il primo pensiero fu di cambiarmi al più presto; il secondo, di chiedere del tè. – Ehi, Dunja! – gridò il mastro di posta. – Accidenti il samovar e va a prendere la panna!

L'accostamento da un lato all'aspirazione casalinga del narratore, dall'altro al samovar e alla panna integra senza residui la figura di Dunja nella struttura «interno domestico», così come sono integrati i successivi importantissimi dettagli dell'arredamento:

Mi occupai dei quadretti che adornavano la sua umile ma linda dimora. Essi raffiguravano la storia del figliuol prodigo; nel primo un vecchio rispettabile col berretto da notte e la veste da camera congeda un giovane inquieto [...]. Infine era rappresentato il suo ritorno dal padre; il buon vecchio con lo stesso berretto da notte e la veste da camera gli corre incontro... Sotto ogni quadretto lessi decorosi versi tedeschi. Tutto questo è rimasto impresso nella mia memoria come i vasi con la balsamina e il letto con la tendina variopinta...

La storia del figliuol prodigo è una sorte di anticipazione oleografica della vicenda di Dunja, ma il suo potere allusivo si renderà percepibile solo retrospettivamente; per il momento sottolinea intensamente la «domesticità» della scena (esplicita assimilazione ai «vasetti con la balsamina» ecc.), anzi perfino la caratterizza in dimensione storico-sociale (tipicità dei quadretti di storia sacra con vestaglie e berretti da notte e «decorosi versi tedeschi» come elemento ornamentale delle «umili ma linde» dimore piccolo-borghesi della prima metà dell'Ottocento). Anche l'altro possibile presentimento della prossima sventura, la civetteria e disinvoltura di Dunja, non si avverte per ora come tale, ma al contrario come fattore di dolce atmosfera domestica per i forestieri:

La piccola civetta dopo un paio d'occhiate notò l'impressione che aveva fatto su di me; abbassò i grandi occhi celesti; io cominciai a discorrere; mi rispondeva senza alcuna timidezza, come una ragazza che conosca il mondo. Offersi a suo padre un bicchiere di ponce; a Dunja diedi una tazza di tè, e in tre cominciammo a conversare, come se ci si conoscesse da un secolo.

Nella seconda parte del racconto tutte queste circostanze, ad una ad una, si trasformano nell'antitesi di se stesse, acquisendo connotazioni e funzioni espressamente contrapposte a quelle da esse medesime espletate nella prima parte. Sarà naturalmente la storia del figliuol prodigo, grazie al suo intenso valore simbolico⁷, a

7. Rafforzato da un'altra immagine evangelica, questa riferita direttamente a Dunja: «Dio voglia», pensava il mastro di posta, «forse ricondurrò a casa la mia pecorella smarrita».

far da perno a tutto il capovolgimento:

Passarono alcuni anni e le circostanze mi riportarono su quello stesso tratto di strada postale, in quegli stessi luoghi. [...] Mi avvicinavo alla stazione di *** con un triste presagio. I cavalli si fermarono davanti alla casetta di posta. Entrato nella stanza riconobbi subito i quadretti che raffiguravano la storia del figliuol prodigo; la tavola e il letto stavano al solito posto, ma sui davanzali non c'erano più i fiori e tutto intorno rivelava rovina e incuria.

In questa seconda visita la storia del figliuol prodigo è il primo dei particolari domestici annotati, cioè non più motivo inserito in una struttura già «avviata», ma forza inserente e trainante, che predetermina la modalità e dà il tono a tutto il susseguente decorso (sono significativamente taciuti tutti i particolari oleografici della veste da camera ecc.). Il suo effetto generale consiste nel demolire quella medesima costruzione (la *domšnost'*) di cui in precedenza era parte integrante: la storia del figliuol prodigo (fuga di Dunja) oggettivamente cancella i fiori sui davanzali e reca «rovina e incuria». Ed è lo stesso mastro di posta a rigettare un tentativo di reintegrazione della vecchia dimensione familiare:

«Mi hai riconosciuto?» gli chiesi. «Siamo vecchi conoscenti». «Può darsi», rispose egli cupo. «Questa è la strada maestra; molta gente di passaggio è stata in casa mia».

L'inizio della storia di Dunja-figliuol prodigo è l'esatta inversione, non solo per contenuto ma anche per distribuzione di funzioni poetiche, dell'esordio generale della novella, in cui l'esternità (pioggia) era stata introdotta con la funzione di porre in risalto la dolcezza dell'interno, poiché questo costituiva il vero tema. Ora invece le parti si scambiano, ed è la dimensione domestica a spiegare il ruolo servile di contrasto e preparazione dell'irruzione forestiera, su cui tutta l'attenzione ormai si concentra:

...una sera d'inverno, mentre il mastro di posta rigava un registro nuovo e sua figlia dietro un tramezzo si cuciva un vestito, era arrivata una trojka, e un passeggero col berretto circasso... era entrato nella stanza chiedendo i cavalli. I cavalli erano tutti fuori. A questa notizia, il viaggiatore alzò la voce e lo staffile...

A questo punto anche la specificamente personale capacità di Dunja di produrre *domašnost'* diviene strumento di distruzione della *domašnost'* medesima: cfr. tutto l'episodio della simulata malattia dell'ussaro, in cui il tepore domestico tocca il vertice massimo di intensità («il mastro di posta gli cedette il proprio letto»,

«Dunja non si allontanava da lui», ecc. ecc.), ma in scoperta funzione della propria distruzione. Infine tutta questa complessa ma lineare e limpida antitesi si raffina al limite di una puntualità paradossale, là dove il maestro di posta si tramuta nel proprio contrario e nel contrario della propria dimensione umana, come violatore della nuova intimità domestica della figlia, con la medesima connotazione di estraneo-ammiratore che prima invece distingueva gli utenti occasionali della stazione di posta:

Mai sua figlia gli era sembrata così bella; senza volere l'ammirò [...] Dunja alzò la testa... e con un grido cadde sul tappeto. Minskij, spaventato, corse a sollevarla e a un tratto, scorgendo sulla soglia il vecchio mastro di posta... «Che cosa vuoi?» gli disse stringendo i denti: «Perché mi inseguì dappertutto come un brigante?...»⁸.

Ma questa in fondo è già sintesi, poiché l'esternità e l'internità sono per la prima volta riunite in una stessa persona. La conciliazione si perfeziona e completa nella figura di Dunja nel finale, che non è più evidentemente la Dunja tutta «esterna» che sviene alla vista del padre, ma una Dunja-figlia che cerca il padre, tuttavia nuova, fornita di inequivocabili e accentuati segni di appartenenza all'esterno. Si dirime dunque formalmente il conflitto basilare, ma la formale unificazione non fa che conferir maggiore spicco al permanere della lacerazione psicologica. La razionalità delle forme puskiniane, in cui forse un po' troppo semplicisticamente la Myškovskaja ravvisa il corrispettivo di un razionalismo ideologico⁹, serve qui invece all'espressione per contrasto della fondamentale irrazionalità dell'esistenza umana. Insorge poi una tensione analoga fra i diversi piani di ricostruzione della storia del figliuol prodigo, che formalmente è riprodotta in tutte le sue fasi (c'è un abbandono e c'è un ritorno), ma l'ultima è vanificata dalla morte del padre. Il fatto che Dunja, lasciato il padre, torni da lui solo per prender nota che il padre l'ha a sua volta abbandonata trasforma una vicenda chiusa in un moto infinito e circolare. Su questo piano di significato *Il mastro di posta* è un'estensione e un perpetuamento indefinito della storia del figliuol prodigo. Ossia, come già abbiamo rilevato, una conclusione che non sia un «lieto fine» tende a perder la qualità di conclusione.

8. Vers. di Ettore Lo Gatto (A. Puškin, *Opere*, Milano 1967).

9. O *masterstve*, cit., p. 107-108.

LA NARRATIVA DELLA GRANDE GUERRA
TRA ASSURDO E COMICO:
BALDINI, DE LOLLIS, FRACCHIA¹

La tragica e fondamentale scoperta nell'ambito delle testimonianze della Grande Guerra viene realizzata da Soffici: partito per vivere un'avventura bella quanto eccitante, finisce per riconoscere in se stesso, nel corso di *Kobilek*, nient'altro che un epigono del Fabrizio Del Dongo stendhaliano. Storia e razionalità, assurdo e umano si escludono: così, una produzione che nelle sue prime testimonianze appariva pervasa da una forte convinzione etica (lo Jahier di *Con me e con gli alpini*, il Palazzeschi di *Due imperi... mancati*) o da una lieta e amorale volontà di avventura (basterà ricordare il Comisso di *Giorni di guerra*), si apre al tema dell'assurdo, registra l'annullamento della persona umana: con Soffici, ancora a una fase di perplessa denuncia; alla fine del tragitto, ormai all'altezza degli anni Quaranta, con il Lussu di *Un anno sull'altipiano*, nella forma più integrale e istituzionalizzata. Si tratta di un processo che non risparmia nemmeno un autore dall'equilibrata moralità di un Giani Stuparich. Di questo percorso, Baldini, De Lollis e Fracchia offrono, sia pure in forme e tempi variati, tre momenti fondamentali.

Se nei suoi diari Soffici non andava mai oltre una vaga angoscia, che rimaneva comunque di origine più che altro sensuale e immediata, con Baldini l'irrazionale comincia invece a intaccare l'individuo e le sue stesse strutture morali, aprendo così un nuovo capitolo nella tematica della guerra. Di *Nostro Purgatorio*² di Anto-

1. Queste pagine, che fanno parte di una più ampia ricerca sulla letteratura della Grande Guerra in Italia, presuppongono e insieme tentano di integrare due saggi precedenti sull'argomento: *La Grande Guerra nell'opera di due scrittori veneti: Giovanni Comisso e Giani Stuparich*, in «Ateneo Veneto», III, N.S., vol. 3, nn. 1-2, gennaio-dicembre 1965, pp. 57-91; *Ardengo soffici scrittore di guerra*, in *Umanesimo e tecnica*, Studi raccolti in occasione del centenario dell'Istituto Tecnico Statale per geometri «G. B. Belzoni» di Padova, Padova, 1969, pp. 115-137.

2. A. Baldini, *Nostro Purgatorio*, Milano, 1918; ora in *Il libro dei buoni incontri di*

nio Baldini, che consta di tre parti³, soltanto la prima costituisce un vero e proprio diario di guerra; quanto alla seconda, essa comprende gli articoli di guerra scritti dall'autore in qualità di corrispondente de «L'Illustrazione Italiana»; la terza venne aggiunta in occasione di una ristampa, e prosegue in sostanza il tono della precedente. Va subito precisato che il valore delle due ultime parti presenta un interesse molto limitato, ed esse possono essere fatte rientrare con facilità negli schemi letterari del Baldini consueto, cioè un osservatore sensuale⁴, un cronista un po' distaccato, che delle cose preferisce notare, più che la sostanza, i segni⁵: rientrano insomma in certa letteratura di guerra, visiva e un po' manierata, che comprende anche scrittori quali Mario Puccini⁶ e Vieri Nannetti⁷. Ma la narrazione delle avventure di guerra di Baldini, dal maggio 1915 fino a Caporetto, ossia la prima parte di *Nostro Purgatorio*, si differenzia dal resoconto impressionistico e superficiale e offre, per quanto in forma embrionale, il primo sintomo di una disgregazione dell'uomo sottoposto all'impatto con il fenomeno della guerra.

Fin dall'inizio, la guerra è individuata come fatto che separa irrevocabilmente due diverse sfere di esistenza⁸:

Nella mia memoria, che non è delle più sciupone e disordinate, la sera del 22 maggio 1915 è rimasta isolata come a dividere due mondi: un mondo di prima, sul quale assolutamente io non poggiavo i piedi, e un altro mondo, che ancora dura, che è quello sopra il quale oggi cammino come tutti i mortali.

Baldini è uomo che affronta la guerra con rassegnazione e al tempo stesso con coraggio, con l'animo di chi intende godere tutto il possibile nella eventualità della morte; ed è significativo il suo

guerra e di pace, Firenze, 1953, pp. 5-259. I passi citati sono tratti da quest'ultima edizione.

3. L'autore stesso comunica nell'*Avvertenza* (pp. IX-XII) che le prime due parti di *Nostro Purgatorio* sono quelle originali dell'edizione Treves del 1918, e la terza è stata aggiunta in occasione della ristampa 1953. Non è precisata la data di composizione dell'ultima parte.

4. Si veda L. Russo, *I narratori*, Milano-Messina, 1958³, pp. 309-310.

5. Si veda G. Contini, *Esercizi di lettura*, Firenze, 1947, pp. 141 ss.

6. *Dal Carso al Piave*, Firenze, 1918; *Davanti a Trieste*, Milano, 1919; *Come ho visto il Friuli*, Firenze, 1920.

7. *La guerra ritorna*, Firenze, 1935.

8. *Nostro Purgatorio*, p. 7.

atto, alla partenza della tradotta, in mezzo ai saluti, di sistemare zaino e armi vicino allo sportello: «Intendo godermi il paesaggio, che potrei non più rivedere»⁹. E natura e trincea gli danno nei primi tempi, quando la lotta non è ancora entrata nel vivo, il senso di una ritrovata umanità¹⁰. Ma il punto cruciale del racconto, l'essenziale, balza fuori all'improvviso, nel bel mezzo di una delle consuete descrizioni, certo sincere, ma al solito un po' ironiche e staccate; Baldini afferra tutto il dramma della guerra, quando viene a trovarsi in mezzo a un bombardamento notturno¹¹:

I cannoni non tacciono un momento. È la grande inimicizia del monte col piano. Questi terremoti li organizza la buona volontà dell'uomo. Ma la voce rabbiosa delle armi recita una parte così formidabile e sicura che l'uomo non ce lo puoi più indovinare, ha riposi funerei dove lo spirito dell'uomo si sgomenta. Da quelle norme che noi abbiamo dettato escono segni terrificamente oscuri. In quei diafani veli lunari adunati sul negro monte dell'altra sponda ficcavo gli occhi esaltato di voler capire che succedeva, e non mi sapevo rassegnare a quell'estasi del fiume che volgeva sotto la luna lungo i clivi senza lume. La mia sconvolta curiosità pativa il tetro fascino di lutti spettacolosi. Rifiutavo all'anima, già stanca alla prima prova, di consolarsi all'incantato paesaggio di quella vaporosa suffusione lunare, ch'era la sola verità per l'occhio subito rasciutto; l'immaginazione, spaventatamente vuota, implorava; e quella che assolutamente taceva – la voce dell'uomo – era quella che lei più voleva trovare fuori del rombo della sua febbre, nelle pause d'ira spossata tra un nastro e l'altro delle mitragliatrici, e s'oscurava, si piagava per un grido che nessuno aveva sentito. Perdevo ogni dominio di me, mi cadevano lagrime false come un vieto obbligo di pietà ch'io mi facessi, ingenuamente. Mi pareva che il cuore chiedesse ogni secondo: dunque? dunque? dunque? come fossi impegnato, o la vita mi lasciava, a dare un senso a tutto ciò, una voce alla pietà, un'assicurazione alla coscienza, una risposta alla febbre; una ragione mia per quanti perdevano e guadagnavano quella notte. L'anima proponeva segni istintivi e incoerenti di parole e di frasi che all'immaginazione non potevano bastare, che il cuore languidamente sosteneva. Quando la fase di quel primo attacco si fermò, in un silenzio intollerabile, le mie labbra dicevano con enfasi: «le iene!». Cristo misericorde.

Tutto il passo, strutturato secondo le cadenze suggestive della prosa d'arte, è dominato dalla sensazione di una forza che l'uomo ha scatenato, ed ora non è più nelle sue facoltà dominare; Baldini piange proprio perché si sente sradicato dalla sua umanità, ed essa nulla può su quanto succede intorno. Rimane una serie di vane do-

9. *Ibidem*, p. 9.

10. Si veda *ibidem*, p. 25.

11. *Ibidem*, pp. 29-30.

mande, il desiderio di trovare una ragione alla morte e alla distruzione. Da questo momento, la guerra diventerà per il protagonista di *Nostro Purgatorio* un'esperienza del tutto inedita; il processo di appiattimento e, per così dire, di distruzione della personalità di Baldini proseguirà ininterrotto sino alla fine.

Baldini proviene da una letteratura che, in qualsiasi evenienza della vita, tende a mettere in primo piano come protagonista l'«io» narrante; e in tal modo egli si accosta alla sua guerra. Ma gradatamente lo svolgersi degli eventi tende a cancellare questa funzione, a ridurre l'uomo cosa tra le cose, e ad eliminare la sua individualità; Baldini stesso raggiunge, a sprazzi¹², la coscienza di ciò, e in questo senso varca un limite che un Soffici non aveva potuto superare. Ed è parimenti significativo, che Baldini reagisca al disorientamento in una maniera che è molto vicina a quella di Soffici: una reazione sentimentale e ideologico-retorica, che tende ad acquistare spazio col crescere progressivo della spersonalizzazione. Questo risulta nei toni enfatici con cui viene descritta la figura del comandante di battaglione¹³ e nel paternalismo un po' dispregiativo che circonda le osservazioni sulla psicologia del soldato italiano¹⁴.

Il culmine del processo di alienazione rappresentato in *Nostro Purgatorio* è raggiunto nella sequenza del ferimento in battaglia dell'autore¹⁵, quando egli si offre alla morte non per realizzare un semplice olocausto in sé, ma perché ormai è giunto, senza drammi visibili, a non dare più nessuna importanza alla propria esistenza¹⁶:

Nel momento che uno salta su dalla trincea e presto vede i vicini in corsa piegar le ginocchia e cascare di qua e di là, sente se stesso proprio come una preda nuda, a puro olocausto.

L'essenziale di *Nostro Purgatorio* è in questa crisi al limite dello scetticismo¹⁷; il resto del volume non ha storia, proprio per il

12. «La guerra poi man mano m'ha imparato a dare un'importanza molto più limitata alle mie impressioni. Ma in quei primi tempi ero ancora, a me stesso, il protagonista» (*Idem*).

13. *Ibidem*, pp. 41-42.

14. *Ibidem*, pp. 42 ss. Per analoghe considerazioni sulla psicologia del soldato italiano, e sui mezzi per far aumentare il suo rendimento in guerra, rinfrancandone il morale, cfr. B. Mussolini, *Il mio diario di guerra*, Milano, 1923; rist. Roma, 1930, p. 152.

15. *Nostro Purgatorio*, pp. 56-57.

16. *Ibidem*, p. 56.

17. Difficile, a tale proposito, condividere le affermazioni di C. Di Biase (*Antonio Bal-*

fatto che Baldini ha imparato a non essere più protagonista della vicenda, ed ha preferito seguirla dall'esterno come giornalista¹⁸. Lo spirito critico e il gusto del commento penetrante andranno smarrendosi sempre di più; e queste note, iniziate sotto l'insegna di un pacato ma vigile individualismo, si concludono con la rievocazione dell'impresa dannunziana su Vienna e l'esaltazione di Benito Mussolini.

A conclusioni molto simili a quelle di Baldini perviene Cesare De Lollis nel suo *Taccuino di guerra*¹⁹, per quanto egli non sia andato alla guerra con animo di letterato, e raramente sia dato di rintracciare un diario più sobrio e spoglio del suo: annotazioni brevissime, alcune delle quali indecifrabili, commenti scarni e ridotti all'essenziale, al solo scopo di fermare un ricordo. Basta riportare una pagina del taccuino, per dare l'idea di quello che fu la guerra di De Lollis²⁰:

31 dic. - 22 gen. Licenza. Tornato stanco da Roma.

21 gennaio 1917. Fermata, nel ritorno, a Belluno. Aeroplano, shrapnel, scampanio, fuga.

22 febbraio. Ore 17 ca. Quattro proiettili passati sulla nostra casa e caduti verso il cimitero inesplosi. Uno (quinto?) esplosivo presso l'Osp. tto. In cucina con Cappelli ed Antonelli. Ho deciso di cambiare alloggio. Il rifugio inaccessibile, perché sbarrato contro gli sporcaccioni che lo lordavano. La scala è dei ... cuccinieri.

24. Un 105 passato sul tetto è andato a finir nel cimitero presso due uomini che scavavano una fossa.

25. Aeroplano austriaco, ore 10. Bossolo da 75 caduto davanti al tabù (?) n. 19. È in mia proprietà.

3 marzo. Un soldato veneto dell'82, Zulian, è arrivato mutilato delle due gambe, da una granata non esplosa. È morto nella notte.

dini, Milano, 1973), secondo il quale «La prima guerra mondiale segna un punto fermo nella vita e nell'arte di Baldini, anche se (o forse, proprio per questo) lo scrittore la accetta e poi la vive senza crisi» (p. 39), oppure «Baldini è l'interprete raffinato e semplice a un tempo dell'accettazione della guerra da parte del soldato» (p. 47). Più convincenti i rilievi di L. M. Personé in *Ommaggio ad Antonio Baldini*, «Nuova Antologia», Anno 98°, vol. 487°, Fasc. 1945, gennaio 1963, pp. 92-95.

18. Come del resto ha notato il Pancrazi (*Ragguagli di Parnaso*, Bari, 1941, pp. 174 ss.) c'era fin da principio, in *Nostro Purgatorio*, il desiderio di sottrarsi alla descrizione degli urti più violenti della guerra, e di evitare la fase ultima e culminante di ogni avvenimento.

19. Firenze, 1955. Una precedente edizione, incompleta e non sicura quanto al testo, era stata data da A. Scarselli, in *Cesare De Lollis a scuola e nella trincea. Il suo taccuino di guerra*, Lanciano, 1941. L'esame del *Taccuino* è stato condotto sull'edizione 1955 e ad essa si riferiscono i passi citati.

20. *Ibidem*, p. 23.

Il motivo più impressionante di questa pagina (il cui unico espediente stilistico risiede nello stile nominale) e che si riproduce costante per tutta la durata del *Taccuino*, è la continua, ininterrotta presenza della morte. E in un mondo dove la morte diventa legge quotidiana, ci si può sentire morti pur nella sopravvivenza fisica, perché ad un certo momento questa è puramente casuale, e non ha una connotazione propria che la differenzi dalla morte stessa. La morte, che è la vera protagonista del *Taccuino* di De Lollis, può presentarsi sotto le forme più svariate, dovute ai casi più impensati; essa è sempre assurda, ma anche questa sua caratteristica tende a perdere rilievo, a diventare normalità. Ciò risulta ad esempio dall'episodio della morte dei due soldati che accompagnano De Lollis durante un momento di sbandamento delle linee italiane e che, una volta pervenuti con lui a destinazione, vengono immediatamente fucilati²¹:

Il romano, prima di porgere le mani a catena, mi riconsegna il foglietto che gli avevo dato perché i carabinieri non li fermassero per strada. Forse, sperava che io li aiutassi. Ma lo potevo io fare? Forse eran veramente dei colpevoli.

L'autore, in questo caso, è già giunto a dare un peso relativo alla vita umana, e a celare dietro un «forse» ogni desiderio di chiarificazione della realtà e di difesa dei valori umani.

Nel *Taccuino* di quest'uomo di cultura, neutralista ed alieno dalla violenza²², si può cogliere una progressiva disumanizzazione che è molto simile a quella di Baldini: il passaggio da un mondo in cui i valori umani conservano una dimensione ben salda e palpabile, ad un modo di essere in cui il destino della persona assume un ruolo soltanto comprimario. L'uomo che all'inizio del *Taccuino* può ancora rimproverare i soldati se uccidono gli animali²³, è destinato nel passaggio tra i vari avvenimenti, a scomparire; di tale

21. *Ibidem*, p. 47.

22. Circa l'impegno politico e culturale del De Lollis al tempo dell'intervento, la funzione da lui esercitata attraverso la sua rivista «La Cultura», e la sua concezione della guerra e dello stato, v. la *Prefazione* di M. Colesanti al *Taccuino*, pp. IX-XII, e alcuni articoli del De Lollis e testimonianze sul medesimo riportate in *Appendice* al volume (pp. 99 ss.).

23. «3 maggio sera. Un soldato all'ingresso di Valparola, ha ucciso una camoscia che aveva in corpo 4 piccoli. Miei rimproveri, parsi sciocchi agli altri» (*Taccuino di guerra*, p. 5).

metamorfosi compaiono rari lampi di coscienza²⁴, rapidamente sommersi dalla furia e dal premere dei fatti. Verso le ultime pagine, De Lollis inclina addirittura a un sentimento che può assomigliare a una sorta di cinica indifferenza²⁵:

Lascio casa Due Pioppi. Ieri han ricevuto la nuova che il figliolo combattente è disperso. N'importe. Ho largheggiato di mance e rasserenato l'ambiente.

L'odio cercato e premeditato verso il nemico, non è più ormai per l'autore un limite irraggiungibile²⁶:

È così. Bisogna ispirare odio al soldato, perché il soldato non può far la guerra bene che odiando.

«Che triste orrida guerra risulta da questo diario spoglio di ogni retorica, che rifugge da ogni lenocinio letterario, da ogni mitizzazione, da ogni atteggiamento superoministico, da ogni facile ironia, e da ogni deformazione umoristica!... si sente... il sentimento della miseria dell'uomo ridotto a numero e talvolta persino a cosa»²⁷. Questa condizione di annullamento dell'uomo ha dunque provato De Lollis col suo *Taccuino*: scarna raccolta di appunti a cui manca ogni compiacenza descrittiva e, il più delle volte, anche il commento stesso a ciò che è descritto. Rimane il valore dell'intuizione centrale, la medesima che dà significato ai volumi di Soffici e di Baldini, e troverà il suo svolgimento più esauriente con *Guerra del '15* di Giani Stuparich.

Il senso della sconfitta morale si farà lampante in quei testi che denunceranno in maniera esplicita la sopravvenuta crisi dei valori: *Rubé* di Borgese, ad esempio, e i *Colloqui con mio fratello* dello stesso Stuparich. Prima, però, il filone dovrà esaurire ed esprimere le altre possibili tonalità: non si verifica così, almeno in un primo momento, un'opera verticale di scavo, quanto piuttosto una esplosione, in senso orizzontale, di comicità. Le opere di Fracchia o Lussu si collocano solo in apparenza al polo opposto di quelle esaminate fino ad ora; esse rappresentano un tentativo, diverso, di prendere possesso del medesimo problema che interessa quanti hanno scritto sull'assurdo. E che il comico nella letteratura di

24. «Un cavallo, sotto, nitrisce; e il suo nitrito par urlo di belva. Che tutta la natura cambi?» (*Ibidem*, p. 81).

25. *Ibidem*, p. 86.

26. *Ibidem*, p. 84.

27. F. Virdia, «La Fiera letteraria», XI, 3, 15 gennaio 1956 (puntini nostri).

guerra possa essere una particolare filiazione dell'assurdo, è dimostrato dall'attacco iniziale de *Il sonatore di tamburo* di Umberto Fracchia²⁸:

Verso la metà di giugno, due o tre settimane dopo l'inizio delle ostilità, la 7^a batteria del 4^o Reggimento Fortezza non era ancora riuscita a portarsi in linea. Con i suoi quattro 149 G incuffiati e pitturati di verde (una trucatura che conferiva loro una cert'aria tra perfida e sorniona di vecchi serpenti, i quali andassero in cerca della foresta di cui già avevano preso il colore) sbattendo i cingoli delle ruote come sandali di frati, essa si trascinava pigramente per le strade polverose della pianura, al seguito di tre sghangherate trattrici a motore. Ogni giorno il suo comandante, un giovane capitano di nome Jung, spediva un subalterno a questo o a quel comando di settore in cerca di ordini. Ma nessuno aveva ordini da impartire a quella batteria senza precisa destinazione; e pareva proprio che l'avessero dimenticata, nel disordine di quei primi giorni di guerra, o addirittura radiata dai quadri dell'esercito combattente. Forse la località che essa avrebbe dovuto raggiungere non esisteva se non sulle carte dello Stato Maggiore nemico. Così, dopo aver attraversato inutilmente cento o duecento chilometri di retrovie, il capitano Jung aveva deciso di far ritorno a piccole tappe al forte di M., dal quale erano partiti; e per proprio conto inoltrava presso il competente Ministero regolare domanda di essere esonerato da quel comando e trasferito nell'artiglieria da campagna.

La 7^a batteria scendeva dunque lemme lemme dalle colline al mare, percorrendo il cammino inverso di tutto il rimanente dell'esercito. Le belle, spaziose, solitarie strade del Veneto, erano trasformate in tumultuose fiumane, la cui corrente risaliva a flutti, a ondate, dal mare alle montagne. Sfilavano senza posa lunghi reggimenti di fanteria, colonne di artiglierie leggere, tutte forbite e lucenti con le loro belle pariglie di maremmani come nei giorni di parata, interminabili treni di autocarri e convogli di ambulanze; ed ad ogni minimo tratto il capitano Jung, saltando dalla carretta che, al passo zoppicante di una mula, la quale molto aveva ancora dell'asino, seguiva la batteria, doveva ordinare l'alt per lasciarli passare.

Del tutto assurda è la situazione assegnata alla batteria del capitano Jung; ma il contrasto tra l'uso cui questa dovrebbe essere adibita e il suo incomprensibile vagare per le campagne venete, genera un effetto di comicità, che è completato e reso possibile da tutti gli altri elementi che vengono a comporre il quadro: la militaresca baldanza di tutto il resto dell'esercito diretto verso il fronte, la sensazione di un oscuro e illogico destino che voglia farsi beffe di un gruppo di uomini. L'effetto comico è acuito, nelle pa-

28. *Il sonatore di tamburo*, in *Piccola gente di città*, Milano, 1924. I passi citati sono tratti da U. Fracchia, *Romanzi e racconti*, ivi, 1949, pp. 510-562. Il passo qui riportato si trova a pp. 510-511.

gine seguenti, dalla descrizione del capitano Jung, giovane avventuriero fremente dal desiderio di imprese spericolate, e dal comportamento delle autorità di fronte al caso inaudito rappresentato da quella batteria²⁹:

La lotta più aspra era con i comandi di tappa o con i depositi per il rifornimento dei viveri. Nessuno voleva nutrire quegli sbandati. I vecchi territoriali che regolavano il transito delle retrovie, vecchi colonnelli, vecchi maggiori della riserva, la cui autorità si misurava dagli alti berretti stranamente posati sulle loro teste, non potendo ammettere che una batteria in piena efficienza e non ancora provata dal fuoco ripiegasse senza ordini sulla propria base, le sbarravano il passo costringendola spesso a lunghe soste e ingiungendole addirittura di tornare indietro. Essi non ascoltavano ragione. Rigidi nelle consegne, sordi ad ogni approccio confidenziale, guardavano quel giovane capitano e i suoi quattro cannoni dall'alto in basso, con diffidenza e con sdegno.
«Dietro front! Marcs!».

Con Fracchia si assiste non soltanto al tentativo di dare della tragedia della guerra un'interpretazione comica, ma anche di fare del mondo militare, con le sue leggi e gli avvenimenti spesso assurdi che ne derivano, un mondo poetico autonomo, basato non più sul resoconto immediato, ma sulla costruzione fantastica a distanza³⁰. La parte iniziale del racconto che è stata riprodotta, dà una idea di come avrebbe potuto prendere consistenza un tentativo del genere: che significherebbe approfondimento di una condizione umana, e insieme superamento del limite talora angusto dell'esperienza personale. Ma lo spunto iniziale rimane purtroppo isolato: la sua logica interna non si mantiene a lungo coerente con quanto aveva fatto intravedere al principio. Lo è ancora per la metamorfosi che si verifica nel capitano Jung quando, dopo che la sua batteria è stata fatta mettere assurdamente in postazione in un campo isolato, per capriccio di un generale incontrato lungo la strada, egli perde inaspettatamente e gradualmente la carica guerriera che ne aveva fatto un soldato di prim'ordine³¹:

Certo tutti si aspettavano grandi cose dal capitano Ippolito Jung: un vero soldato! La guerra pareva fatta apposta per lui. Egli apparteneva a quella

29. *Ibidem*, pp. 511-512.

30. Per un esame della dimensione fantastica in Fracchia, indispensabile a una comprensione del suo «realismo romantico e fantastico», v. A. Gargiulo, *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze, 1940; rist. *ivi*, 1958, pp. 515-525.

31. *Il sonatore di tamburo*, p. 520 (puntini nostri).

specie di uomini che, all'occorrenza, mettono anche la miccia alle polveriere ... Con tuttociò il fervore di quei giorni non sapeva più ritrovarlo. Pensieri stanchi e malinconici succedevano ai suoi rari scatti di rivolta contro la sorte, ed egli si figurava tutt'altra vita di quella che aveva sempre sognato. In realtà i tempi degli entusiasmi eroici gli parevano lontani non di settimane, ma di anni.

Da questo momento il destino del capitano è segnato: egli sprofonda in un'abulia sempre più compatta, fino a che l'amore per Adele, una giovane vedova abitante in una villa vicina, gli fa definitivamente abbandonare ogni idea, nonché di gloria, di dovere militare. Questa sezione narrativa, però, sarà trattata in maniera del tutto convenzionale, con accenti di eccessivo sentimentalismo e toni macchiettistici.

Il racconto prosegue narrando due opposte trasformazioni: quella del capitano già accennata, e quella del soldato Scaramuzza, che da grigio e mediocre borghese professore di batteria (lui è il «sonatore di tamburo» che dà il titolo al racconto), trova nella vita militare una forma di rigenerazione e di salute. Nel sottolineare questa assurdità del caso è dunque l'ironia di Fracchia: ogni cosa si svolge in modo contrario alla logica, quel regno dell'imprevisto che è il mondo della guerra distrugge e rigenera a suo modo i caratteri delle persone, che vengono private di ogni possibile autonomia spirituale.

In chiave ironico-assurda è anche la conclusione del racconto: quando tutti si sono ormai assuefatti alla nuova vita, e il capitano Jung ricopre con sufficiente disinvoltura il nuovo ruolo di amante sospirato, ecco l'evento più inatteso e meno opportuno, l'ordine di partenza della batteria per il fronte. La macchina dell'esercito ha voluto ancora una volta beffare gli uomini: né la beffa riguarderà il capitano soltanto, ma investirà anche il secondo protagonista del racconto, il soldato Scaramuzza; egli non potrà più godere della nuova vita, perché Jung lo farà ricoverare all'ospedale come musicomane. La presenza del soldato gli è divenuta insopportabile, un incubo che gli ricorda il se stesso di un tempo e la sventura della sua vita due volte troncata.

Ha scritto Eurialo De Michelis che «la guerra del Fracchia è avventura, favola, anzi amabile stilizzazione dell'avventura e della favola»³²; in realtà, è una scoperta tragica che è alla base de *Il*

32. E. De Michelis, *Narratori antinarratori*, Firenze, 1952, p. 145.

sonatore di tamburo: anche qui, la guerra è diventata ormai qualcosa che non riguarda più l'uomo: destinata a negargli in maniera irrefutabile ogni naturale evoluzione e libertà, a frantumare nella sua macchina inumana ogni aspirazione. Il limite di fondo di tutta la produzione – almeno italiana – sull'argomento, consiste nel fatto che di quel tragico non si arriverà mai a una presa di coscienza così radicale da intaccare l'ideologia di base, né così sconvolgente da provocare consapevoli rivoluzioni sulla struttura narrativa.

**SPAZIO SCRITTURALE
DELLA MISANTROPIA MOLIERESCA**

Addenda per una regia¹

1.

Nella ricerca di una indagine, la manifestazione critica ha sempre una zona di inadempienza ovvero di travisamento dell'atto conoscitivo; sicché da quanto offerto a quanto ricevuto lo scarto non è solo disgiungimento momentaneo o eccessiva ellissi, ma effettiva, non marginale, non occasionale, separazione per vizio dell'attore o del convenuto, – il lettore –, inarrestabile oscurità che invade l'una o l'altra parte in isolamenti non varcabili. Per chi scriva chi scrive è la metà della insolubile equazione interrogativa, pariteticamente corrispondente a cosa legga chi legge. La pagina della esegesi ha una estensione corporale non riferibile che attraverso nessi evidentemente fallaci se da questo lato o da quello il legame si spezza in ogni dove, e inserito il passo ovvero l'articolazione del sistema scritto nel sistema secondo (del lettore), l'articolazione si altera in eccesso o in difetto, idest si dissolve. Per alleviare a siffatta patologia della critica non v'ha globale rimedio che forse in luoghi più alti e troppo misteriosofici, e se non s'intende accedere alla loro presuntiva apoteca rimane soltanto, esclusivamente, la insperabile ma necessaria, – l'alternativa è morte – ripresa del discorso: affinché sia reso maggiormente operativo ovvero meno inefficace, se non da ambedue, da questo capo del colloquio. Ogni organismo critico ha o dovrebbe avere una periferia e un centro. In quest'ultimo, che sta quasi a forma di causa e fine dell'esplicito e del sottinteso, – il vertice della comprensione univoca in cui ruota ogni divagazione equivoca – è possibile se non necessario, non inutile se non utile, comunque eticamente esigibile, porre una chiarificazione o aggiungere al macchinismo della ricerca un'altra delle infinite leve del potere di apprendere, appurare e distinguere. Ciò giustifica gli addenda et, – in buona fede – corrigenda.

1. *Addenda* al saggio, dedicato a Ettore Caccia, *Molière, il Contesto e la forma*, 1973.

Se la forma molieresca in palcoscenico ebbe contestuali circostanze e nella unicità e singolarità del momento storico diede a un pubblico di eccezione materia di risonanza, altresì di consonanza e dissonanza ricevendone adeguata o più spesso inadeguata, ingiusta, inguaribile risposta, in quel punto del suo formalismo scritturale, – alias strutturale – sta l'asse del cercato quid del senso, della «significazione», del meccanismo sistematico. E questo è genetico, causale di sé medesimo, insieme storiograficamente svolgibile e oggi ripetibile, almeno concretabile in proposta per una regia non lunatica ma attualizzata con fondamento filologicamente edotto. Quale è, pertanto, la collocazione ulteriore del linguaggio di Molière, innestato all'interno dei legami nati dalla contestualità, dal rapporto teatro-corte-città, dalla problematica morale e politica che egli percepì intus et in cute, e che manifestando comunicò all'altro da sé, – il mondo intorno? E come se ne possono desumere meglio gli elementi, decalcificando il mero contenuto o commozione di allora, onde ricostituirlo in efficiente processo formale, nuovo in quanto rivissuto?

2.

La distinzione già apparsa nell'indagine madre, di cui questi addenda presumono di essere sezione, appare comprensibile, – e dovrebbe risultare una ratifica dello schema di parsimonia, avarizia ed Arpagone nell'esempio dell'*Avare* – se ripartita in una stratificazione di tre linguaggi: quello secondario, o ufficialmente espresso; quello primario, sottointenzionale, fornitore di parallele manifestazioni rispondenti all'autentica situazione ambientale della corte e della città; e quello stesso di Molière, la sistemazione relazionale del quale rispetto ai primi due è l'oggetto sempre prevalente di questa propaggine di studio.

Il linguaggio ufficiale stabiliva il livello voluto dalla congrega dei maggiorenti, indubitabile mistificazione preconstituita e dirigitica, *lex non scripta* ma *consuetudo* organizzativo-sociale, istituto della «*bienséance*» la cui conformazione risaliva grosso modo al Richelieu. Era il linguaggio del potere piramidale non ancora statolatrato che unificava borghesia e aristocrazia in alleanze implicite ed esplicite, ideologia volutamente indeformabile e canonizzata per autodifesa; erano i canali del dicibile, del decoroso, del «sa-

voir-vivre»: il regolismo del paradiso ordinatore in arte, la pietas simulata nella frequente comunione, l'uso intensivo del direttore di coscienza e consigliere spirituale, l'orgoglio ritualistico di caste antiche e nuove, dei medici o dei cumulatori di capitali e mercanzie. Era un linguaggio secondario perché inautentico, non reale, mediatore di percorsi fissi e conservazione, di aspirazione a novelle potenze, sfruttamenti mascherati e ipocrisie patenti: comunque un linguaggio di «idées reçues», codice di un apparato di governo.

Primario o reale, vero e sostanziale, era invece quello sovrastante, quiddità a confronto della parvenza, mai pronunciato nelle ufficialità, pensato e non manifestato che di rado: il linguaggio di un mondo diverso destinato a fermentare nella crisi della coscienza europea, a fingersi rivoluzionario prima di cadere in nuovi conservatorismi, – ancora più ineleganti: la sconquassata famiglia nella sua concreta biologia, la donna accentratrice di appetiti, l'arrangiamento peccato-penitenza, un bislacco disordine di coscienza, il gretto materialismo, la tendenza a costituire corporative ed esigenti alleanze. Questo linguaggio aveva meccanismi impastati di volgarità, basse insinuazioni, calunnie, dicerie, insulti, violenze e intimidazioni; il suo strumento trasmettitivo era il libello; la sede il salotto o l'atrio cortigiano riempiti dai sussurri e dalle maldicenze. All'estremo poteva portare al carcere o al patibolo. Linguaggio dettato dall'odio per un arrampicamento disturbato, per un intrigo interrotto, aveva reazioni nevrotiche ed abnormi. La metà era distruttiva. Negava al nemico derelitto questo mondo e si riprometteva, quale vaso comunicante per sua insindacabile decisione, di negargli anche l'altro con la mancata benedizione o il sotterramento in terra non consacrata. Era il linguaggio che con brutalità colpiva fin nell'intimo e nel privato.

Hardouin de Péréfixe mimò il linguaggio secondario cattedra-ticamente: il *Tartuffe* è una commedia pericolosissima, suscettibile di nuocere alla religione in quanto con il «pretesto» di condannare l'ipocrisia accusa gli autentici devoti. Le Boulanger de Chalussay scrisse, – con qualche decenza parentetica – in linguaggio primario.

Molière aveva bisogno di un linguaggio che stesse fra l'uno e l'altro, contro l'uno e contro l'altro, sotto l'uno e sotto l'altro, – di un linguaggio infrascritto.

3.

Si dica pure un controllinguaggio, opposto all'uno e all'altro, al paludato essoterico e al farabuttismo esoterico, sotterraneo, reale e primario, il quale tuttavia senza la mascheratura del secondario non aveva maniera di incidere sul mondo, e di quello si serviva come copertura, ostello, scudo giuridico, come di ghingheri e fronzoli di gala, comodità della conversazione o pseudo-giansenismi o, – secondo i casi – gesuitici aggiustamenti; Molière aveva cioè bisogno di un linguaggio terziario rispetto agli altri due, che senza quelli non aveva né causa né occasione o ragione, – come dire che senza la circostanza la creatura umana non è in istato di essere, di manifestarsi, d'imporsi, di perfezionarsi – un linguaggio di personae, situazioni drammatiche che nella imitazione e contaminazione, ancora, di quegli altri due, ne discoprisse la viltà senza perdere in valore e senza edulcorarne troppo i termini. Una impresa pressoché disperata. Una intenzione di antropologia, – discorso intorno all'uomo anzi allo «homo» – che (absit iniuria verbis) ponesse quasi un «piede di porco» fra i due linguaggi contestuali divaricandoli, separandoli; e una volta ottenuti sia il secondario che il primario disgiunti e per ciò stesso resi comparabili, potesse farli entrare in reciproca dissoluzione come ogni falsità che fonde a contatto con l'ardente vero. Illusione letteraria? O prospettiva ingannatrice di un momento della storia, – ciascuno tenta di scollarsi inutilmente le chimere selvagge del suo tempo – che faccia sperare in una rivalsa sia pure a lungo tempo della scrittura, fidando in un processo storico panlogistico del genuino? Ma aleatorio è negare a Molière poteri tanto estesi se non altro perché altrimenti non si spiegherebbe per quale ragione (più nel nostro paese congegnato in policornute verità) sarebbe stato così spesso distorto in commediante e trastullone, fabbricatore di risibili babbei, – da Sganarello a Pourceaugnac al malato immaginario – ovvero di farseschi divertimenti, e improprio è non allineare i suoi giuochi scenici in gallerie di dolorose tristezze, maschere spaventevoli, morali distorsioni e distrofie, storpi, sciancati e ciotti della vita affettiva, etica, intellettuale, – in gallerie di mostri. Sia una ipotesi, almeno, per una regia in Italia meno disattenta a quel che era nella interiorità sua il Molière. E per lo storico un dilemma ulteriore: la intelligenza, in questo quadro, acutissima di Luigi XIV, almeno as-

sai regale in quella decina di anni, la sua cecità politica dall'altro canto, – a meno che i favori stornati verso Lulli non fossero il primo segno di respiscenza – se nel sostenere il suo geniale portavoce spezzava sì la coalizione aristocratica ma dava pane a quella borghese tanto affannata nell'ascensione, e spostando i termini preparava le slavine, – vindici poi gli eterni e ricorrenti camaleonti.

Rimane il fatto che solo allargando la fessura fra l'ignobile reale e l'ufficiale parvente in alta calzatura, manto e parrucca, Molière trovava spazio scritturale. Una fessura di smorfie, abisso per le parole bugiarde, a foggia di Sansone predisposto a morire insieme ai filistei.

4.

La galleria di mostri, per questo, è una prospettiva adatta a pochissimi uomini di teatro. Sta in potenza ma quasi mai o mai fu espressa dato che il significato della verità molieresca non fu interamente inteso nell'orrore che le compete.

Attori almeno due ingannati da un falso bacchettone deus ex machina non ostante tutto esterno di una tragedia beffarda sulla compera della salute spirituale: il ruffiano di un ignobile dio e le sue larve; oppure un misantropo avviato a inevitabile misoginia accanto a un suo amico aggiustatutto, un nontipardiesageraretroppo, e a una squaldrinella salottiera; oppure un impotente dongiovanni, con servitore fatto di salario e bastonate, incanaglito fino al baciapile, e così radicalmente ateo da non dubitare nemmeno in vista della prodigiosa statua semovente; oppure una Agnès che si risveglia tutta istinto e odor di femmina al primissimo comparire di un par di brache, bene imbottite al paragone di quelle cascanti del protettore irrassegnabile alla rinuncia della frecciata virile; oppure l'avarò specchiato nel forziere, o il malato immaginario cioè la poesia, la intelligenza, la volontà dell'uomo e la sua umanità affogate negli escrementi e nell'orina, fra purgativi e tubi clisterici, un compratore della salute corporale parallelo, – ultramondo e mondo – a quello del *Tartuffe*. C'è di che ridere? E quand'anche una regia ridesse, trascinando al riso palchi e platea, di che riso si tratterebbe? Non fosse che per dissacrare il tricentennale risibile farsesco in Molière. Perché nel testo quale linguaggio che si interpone fra i due linguaggi contestuali non c'è schiettezza bensì lugubre risata

di uomini in dissoluzione, di anime in putrefazione, di morbosi processi febbricitanti e convulsioni barocche. Una umanità inquinata dal linguaggio primario, e soltanto il raffronto con la vestizione parolaia secondaria può trappare non, – ancora – la risata, ma il ghigno o la smorfia sardonica.

5.

Due linguaggi, due facce dell'epoca di Luigi XIV al di fuori delle celebrazioni di rito; un terzo linguaggio e la necessità di uno spazio scritturale. Molière, nella scelta fatta, non aveva scelta. Avrebbe compiuto un gesto etico di riflessione attraverso il confronto, il raffronto, l'affronto. La sua comicità estratta dall'esperienza di una tradizione scenica è quindi l'adstrato di un momento filosofico di riflessione. Il riso autentico, non la battuta estemporanea, non è una fantasia evasiva: i lirici non sanno ridere; il riso non è intuizionale, cantabile, arpeggiato, ma uno scarto fra l'esserci e il dover essere, un sistema lessicale prodotto da disamina e riflessione. Quando lo scarto è abnorme si ride: semanticamente è un fatto di eccedenza, distanza, quantitativo e non qualitativo.

Nella fattispecie pare quindi che Molière abbia innanzi tutto colto assai presto la dimensione secondaria del linguaggio ufficiale, e, – seppure questo non sia, con le differenti motivazioni e gli svariati svolgimenti analogo nei meccanismi a ogni fatto artistico – desunto altresì il primario ne abbia denudato il corpus verbale in corrispondenza a quello. Nulla di peggio per la quiete sociologica. Nulla di meglio per la riuscita drammatica. L'uomo del seicento «classico» gli apparve degradato e quindi lo spinse lungo la scala di ogni rispettabilità fino al recesso di una morale da cavernicolo. Non basta dire che lo dissacrò perché lo annullò, – e la risata ne permise allora la ingestione – uomo non più bensì macchina di imbecillità metafisiche, preziosistiche, matrimoniali, aristocratiche, borghesi, gerontoiatriche, farmaceutiche e medicali. Ne fece un animale non più grazioso né benigno. Se Molière attore era o appariva brutto e quasi deforme non sappiamo e non potremmo sapere, ma più era storpiato dalla realtà che mimava e quale gli appariva. Fece alzare il sipario. Un bestiario inimmaginabile rotolò sul pubblico.

Per questo venne a lui la risposta sia primaria che secondaria:

l'insulto e l'anatema; la calunnia e l'interdetto. Fino alla rottura, alla dispersione dei resti mortali, all'ingiuria di esegesi acritiche ridanciane.

Uno spazio scritturale di Molière che, nella morsa, fu tragico. Chissà se un giorno una regia novella, dopo avere attorto il suo pubblico in risata molieresca, non lo farà uscire dal teatro, a sipario chiuso, disperato del ridere e da quel riso lugubrementemente edotto sulle ragioni misantropiche.

LA TENTAZIONE DELL'ARTE
negli scrittori americani delle origini
(Il Settecento)

Quasi a sottolineare con la suggestione di una coincidenza matematica i grandi mutamenti racchiusi in grembo ad un futuro molto prossimo, è proprio nell'anno 1700 che appaiono due primizie del pensiero americano: una è l'opera di un mercante di Boston, Robert Calef, *More Wonders of the Invisible World*, in cui l'intera storia della caccia alle streghe di Salem viene reinterpretata in chiave razionaleggiante e quindi protestataria¹; la seconda è data dal primo scritto antischiavista pubblicato nelle Colonie, *The Selling of Joseph*, di Samuel Sewall, già citato nella prima parte del presente studio². L'atmosfera spirituale, il clima culturale come anche semplicemente certi costumi esteriori di quella maggioranza per cui 'spirito' e 'cultura' non erano parole capitali al di fuori del fatto religioso o al più politico, vanno radicalmente alterandosi.

Mi sforzavo di dimostrare, in quella prima parte, come già nel '500 si trovino – guardando contropiede e leggendo fra le righe alcuni dei prodotti letterari più significativi – i germi di quella surrettizia accettazione e più tardi appassionata assimilazione delle arti visive e dell'incanto estetico in genere che costituiranno – ad evoluzione compiuta del lento processo – uno dei motivi fondamentali della narrativa e della saggistica di un Henry James³.

1. Tanto che servì da fonte storica principale ad Arthur Miller per la stesura del suo dramma *The Crucible*, 1953.

2. M. B. S., «La tentazione dell'arte negli scrittori americani delle origini», in *Ateneo Veneto*, Venezia, II 1975.

3. Altre arti, come la poesia o la musica (e tutte le espressioni artigianali, ovviamente) ebbero presto diritto di cittadinanza nella vita e nella letteratura delle Colonie più austere, New England compreso: la poesia si faceva strada facilmente in nome dei soggetti morali o religiosi da cui prendeva spunto. In quanto alla musica, a parte la sua caratteristica più definita di bisogno istintivo (cfr. anche Etienne Souriau, «Art et Travail», pp. 11-18 in Zeitler, Rudolph, edit., *Proceedings of the Sixth International Congress of Aesthetics*, Uppsala, 1972, p. 13), diede luogo a discussioni iniziali sull'opportunità o meno di introdurla nei luoghi di culto, ma ebbe in seguito ampio favore come

Mi era parso di notare in quella prima fase di ricerca sulle origini e sullo sviluppo del senso estetico visti attraverso la letteratura, che essenzialmente quattro fossero le vie percorse dai *forefathers* e loro immediati discendenti nell'inconscio cammino verso un libero apprezzamento della bellezza in tutte le sue forme, non più sentito cioè come peccaminoso o disdicevole: la prima, e ai loro occhi più innocente, era data dalla contemplazione devota delle meraviglie del creato in quanto opera divina, autentico *itinerarium mentis in Deum*; una seconda poteva essere costituita dalla irriducibile vanità umana, che spingeva anche i 'santi' del New England a non disprezzare troppo i begli abiti e gli ornamenti personali; una terza tendenza era l'attenzione sovente affascinata per un paesaggio – molteplici tipi di paesaggio, dall'idillico all'orrido – così nuovo e grandioso. Ultima, perché più sottile e più complessa influenza fra le spinte atte a determinare una capacità di valutazione, e poi di creazione, formale, la sensazione che si avverte pressoché onnipresente e pervasiva in questi scrittori delle origini – e non soltanto in quelli, ma su su fino a poeti o prosatori U.S.A. contemporanei – di essere immersi in un paese di vastità incommensurabili nel significato etimologico, vallate pianure fiumi foreste, nulla o poco pare fatto a misura d'uomo, il muto dialogo fra uomo e spazio implica la necessità inconscia di ridurre il secondo, di catturarlo in sintesi apprensibili, calcolabili, godibili, di frantumarlo per via fantastica in forme in qualche modo estetiche come la vastità dello spazio stesso contemplato⁴. Si può notare incidental-

mezzo di lode alla divinità. Questo diede impulso non solo ad una corrispondente sensibilità, ma alla fabbricazione stessa di strumenti musicali, di cui i tedeschi della Pennsylvania dettennero a lungo il monopolio. Specialmente gli organi di David Tanneberg o di Philip Fyring potevano rivaleggiare con i migliori d'Europa; (Thomas Jefferson Wertenbaker, *The Founding of American Civilization*, Scribner's, 1949, p. 284). Tuttavia «Il primo organo che mai abbia risonato per la gloria di Dio in questo paese fu importato da Londra nel 1713 da Mr. Thomas Brattle, uno dei fondatori della vecchia Chiesa di Brattle Street a Boston» (Mary Caroline Crawford, *Social Life in Old New England*, Little, Brown & Co., Boston, 1914, p. 151).

Verso la fine del '700 Ichabod Skinner scriverà un trionfalistico *Discourse on music* (delivered Febr. 1796, at a singing lecture in North Bolton, printed by Hudson & Goodwin, Hartford, pp. 18) in cui asserisce fra l'altro che tre facoltà fanno l'uomo superiore agli animali: ragione, parola e musica. Dopo aver riconosciuto pienamente il valore espressivo della musica, afferma altresì che non usarla nelle pubbliche cerimonie religiose «è non solo indecente, ma colpevole» (*ibidem*, p. 13).

4. Citavamo un'osservazione di Ernst Mundt (da *Art, Form and Civilization*, Univ of California Press, 1952, p. 53) a riprova della nostra supposizione. A livello più specificamente psicologico, afferma Adrian Stokes (*Inside Out*, Faber, London, 1945, p. 54):

mente, senza pretendere per ora di vedervi altro che una coincidenza, che i greci – abitanti di una terra di linee non grandiose – pur al sommo della fioritura artistica non mostravano una particolare sensibilità spaziale nel distribuire i loro capolavori di statuaria e di architettura nel piano urbano⁵. Ma gli abitanti del nuovo mondo non potevano non avvertire questo spazio superlativo come il primo antagonista dell'io, la *cosa in sé* con cui si dovevano trovare termini di rapporto, magari inizialmente attraverso espedienti estetici elementari quali il piano urbanistico a griglia di tante vecchie città americane, o, molto più tardi, quell'invenzione così tipicamente *yankee* che fu il grattacielo. È chiaro che molto spesso le due tendenze, contemplazione degli aspetti naturali e senso o ricerca spaziali, si sovrappongono e divengono complementari.

Fra le principali correnti del XVIII secolo nel campo così individuato, alcune proseguono semplicemente quelle già delineate nel secolo precedente. Lungo il primo *itinerarium* ipotizzato troveremo soprattutto le intense pagine di un campione della teologia calvinista quale Jonathan Edwards, il quale, con il suo *aesthetic approach to God*, finisce anche per addentrarsi in considerazioni squisitamente filosofiche sulla bellezza naturale ed artistica, e si collega così, in posizione primaria, a tutto quel fermento di meditazioni e scritti sul bello, sul sublime, sulle *sister arts* in genere da cui è caratterizzato il '700 inglese.

Un aggancio alla seconda via prospettata – quella più frivola della vanità personale – fornisce tuttavia occasione per un più ordinato esame cronologico dei testi.

Una delle novità del XVIII secolo fu, anche per le Colonie d'oltreatlantico, la regolare diffusione di alcuni settimanali e, dal 1781, di almeno un quotidiano, il *Pennsylvania Packet*. Con i loro frequenti annunci economici del tipo:

Importati da Londra con l'Ultima Nave, e in vendita dal Mercante Mr. A. Faneuil nel suo Magazzino di King Street, Boston, Sete Veneziane a fiorami

«Tutti gli uomini esercitano un controllo immaginativo, una limitazione immaginativa sul loro ambiente, abbracciando come meglio possono un piccolo mondo in accordo con il bisogno di soddisfare il desiderio». Il controllo estetico, cioè l'interpretazione e l'ideazione estetica si riferiscono dunque a casi particolari di una situazione generale.

5. Cfr. E. Mundt, *op. cit.*, p. 59, dove nota una deficienza di relazioni spaziali nel piano dell'Acropoli ateniese.

di ultima Moda, in pezze sufficienti per un abito da donna;... (*Boston Gazette*, Lun. 13 febr. 1719)

oppure con le inserzioni intese a ritrovare dietro promessa di laute mance oggetti preziosi perduti:

Un Anello fatto di Filo d'Oro, che si suppone preso dalla Casa di Sua Eccellenza... (*Boston Gazette*, 30 maggio 1720)

...una Tabacchiera Ovale di Tartaruga con Bordi e Cerniera d'Argento. (*The New England Courant*, 25 sett. 1721)

Un grosso Brillante caduto dal castone di un Anello dal dito di un Gentiluomo... (*Boston Gazette*, 7 giugno 1731)

ci preparano a scorrere senza sorpresa articoli letterariamente pregevoli quali il pezzo non firmato, ma piuttosto garbato e brillante, sulla moda, apparso il 10 gennaio 1732 in *The Weekly Rehearsal*:

Alcuni Autori accennano alla possibilità che questa Moda⁶ debba la sua Fortuna ad una Donna di Piacere, che fece l'Ampiezza del Portico un invito agli Estranei perché visitassero il Palazzo: Altri ne ascrivono il merito ad una giovane Creatura che aveva una troppo scarsa Risoluzione di preservare la sua Innocenza, ma aveva abbastanza Arte per nascondere la Perdita.

L'Anonimo prosegue poi, rivelando cultura e buon gusto sull'argomento:

Il Guardinfante, secondo alcuni Dipinti, e secondo la Storia medesima, è vecchio quanto la Regina Elisabetta, di benedetta memoria... Il Corsetto è una parte dell'Abito moderno per cui nutro un'invincibile Avversione, in quanto dà una Rigidezza all'intera Persona, che è priva di qualunque Grazia e Nemica della Bellezza.

L'ignoto scrivente poteva essere ancora, tuttavia, un'eccezione, in un ambiente dove – forse in omaggio anche al senso degli affari, oltre che alla sobrietà del retaggio puritano – pure case e ville in vendita si reclamizzavano quasi costantemente con aggettivi quali *convenient*, *good*, *commodious*, *valuable*, *large*, ma ben raramente *fine* o anche *handsome*, e questo ben avanti lungo il corso del secolo. Può anche apparire come un aspetto dell'ipocrisia puritana possedere begli oggetti (nei testamenti, negli elenchi di aste del tempo si fa spesso menzione di tappeti turchi, porcellane, specchi, vetrerie, gioielli, incisioni), ma rifiutarsi di definirli tali.

La costante, amorosa contemplazione del paesaggio, che si fa

6. Il cerchio (o i cerchi) di ferro o di balena per mantenere ampie e rotonde le gonne.

osservazione minuziosa a volte, dà luogo – più direttamente che negli autori del '600, così sovente impegnati a ricondurre immagini metafore e situazioni al divino – a raffigurazioni di una disinteressata suggestività sia in poesia che in prosa.

William Byrd of Westover, il geniale piantatore della Virginia, rimase sempre molto legato ad ambienti e modelli inglesi in fatto di abitudini personali e sociali, malgrado la sua capacità di scrivere con arte e con gradevole vivacità di argomenti americani; si inserisce dunque bene a questo punto del discorso dopo gli accenni fatti a vanità e moda⁷. Quando parla ripetutamente nei suoi *Diari* delle lezioni di disegno che prende da un Mr. Albin⁸ o di come acquistasse da lui alcune stampe, si comporta come un gentiluomo inglese della sua epoca, in una Londra dove fece vari e prolungati soggiorni.

7. Un suo contemporaneo, Hugh Jones, in *The Present State of Virginia*, paragona i Virginiani (facoltosi) ai Londinesi; li descrive come bella gente di belle maniere e ben vestita. Orientati nella generalità in senso pratico e commerciale, si contavano fra loro brillanti eccezioni in senso scientifico e artistico, anche se pochissimi consentirono a rendere di pubblica ragione in vita i risultati dei loro studi, in omaggio a modelli di comportamento nobiliari (H. Jones, *The Present State of Virginia*, 1724, in E. C. Stedman & E. M. Hutchinson, *American Literature*, Ch. Webster & Co., New York, vol. II 1892, p. 280).

8. Acquarellista e naturalista, autore di una *Natural History of English Insects*, London, 1720.

In W. Byrd, *The London Diary and Other Writings*, Oxford U. P., New York, 1958, troviamo riferimenti a Mr. Albin fra il 1717 e il 1718, alle pp. 49, 106, 183. Le lezioni di disegno continuarono per due o tre mesi, poi si perdono almeno le notazioni nel Diario al tempo del corteggiamento sfortunato di Mary Smith, mentre invece l'Autore non trascura mai i suoi interessi letterari e linguistici.

Maggiore simpatia possono suscitare annotazioni come la seguente: [1718] «25 genn... Circa alle sette [di sera] mi recai ad incontrare il Duca [di Argyll: W. B. era ben introdotto negli ambienti aristocratici della capitale] al caffè e gli domandai il suo ritratto, che egli mi promise». Sappiamo che, in realtà, un ritratto di questo nobile, dipinto da Kneller, fu portato dal Virginiano a Westover, a far parte della collezione di ritratti di vari altri nobili da lui stesso fatti eseguire in Inghilterra. Aveva anche una considerevole raccolta di stampe e di acqueforti, nonché ritratti di lui stesso e di vari membri della sua famiglia. (Cfr. per questo anche Louis B. Wright, *The Cultural Life of Amer. Colonies*, Harper, New York, 1957, p. 209).

Nelle Colonie del Sud i ritratti abbondavano, ma dipinti quasi tutti da artisti inglesi, talvolta sulla base di una semplice descrizione del soggetto, il quale finiva sempre per essere raffigurato come un aristocratico – o una dama – di corte. Venivano poi tradizionalmente attribuiti tutti a Kneller, come ritrattista di maggior lustro all'epoca, nel mondo inglese.

«Ritratti di membri della famiglia Byrd furono anche eseguiti da Charles Bridges, un inglese che, da vecchio, nel 1735, si recò a Williamsburg (Va). Il ritratto della seconda moglie di Byrd, Maria Taylor, fu invece probabilmente eseguito dallo stesso Bridges nel 1724, prima di lasciare l'Inghilterra» (*ibidem*, p. 210).

Ma alcuni tratti suggeritigli dalla nuova terra in cui vive prevalentemente, non mancano di colpire il lettore curioso di sensazioni estetiche inedite, almeno in rapporto al mondo americano. Così nella *History of the Dividing Line*⁹:

Non lontano dal punto in cui lo oltrepassammo [il torrente Wicco-quoi Creek] c'è una rupe molto più alta di tutte le altre, che colpisce l'occhio con gradevole orrore e vicino a quella un'eco chiaccherona...¹⁰.

Mentre da *A Progress to the Mines* possiamo citare una descrizione già pre-romantica nelle sue forti linee chiaroscurate e nella sua aspra naturalezza:

C'è una veduta selvaggia sia verso l'alto che verso il basso, poiché il fiume è pieno di rocce sulle quali la corrente si avventava con un mormorio abbastanza sonoro da soffocare le note di una moglie brontolona¹¹.

L'attenzione per i suoni, oltre che per gli elementi visivi della scena, si combinava originalmente con percezioni di spazio e di prospettive anche nella già citata *History of the Dividing Line*:

Questo gentiluomo abita a portata d'orecchio delle cascate del Fiume Ap-pomattox, che producono un frastuono ogni volta che per caso una piena manda a cadere una maggior quantità d'acqua sulle rocce. Il fiume è navigabile per piccole imbarcazioni sino alle cascate e a qualche distanza da quelle descrive un'ampia curva e scorre pressoché parallelamente al Fiume James quasi fino alle montagne¹².

Dove si può notare una spazialità, o almeno spaziosità, ben dominata da una sottesa geometria, presente, prima che nel paesaggio, nella mente del riguardante.

Spazio e luce, invece che spazio e suono, costituiscono forse il soggetto autentico di una lirica scritta nel 1707 da Benjamin Col-

9. Ossia il confine fra la Carolina del Nord e la Virginia, che W. Byrd contribuì a precisare con una difficoltosa spedizione attraverso la zona paludosa nota come Great Dismal Swamp: nel gennaio 1733, 50.000 acri della Great Dismal furono donati all'Associazione per la Conservazione della Natura (Nature Conservancy) perché fossero trasformati in parco nazionale per la protezione della fauna. Si tratta oggi di una delle rarissime regioni selvagge esistenti negli Stati dell'Est.

10. W. Byrd, *History of the Dividing Line*, 1728, pp. 533-597 in W. B., *The London Diary and Other Writings*, cit., p. 594. Quel 'gradevole orrore' non può non richiamare alla mente l'*Enquiry* del Burke, naturalmente *ante litteram*.

11. W. B., *A Progress to the Mines*, 1732, pp. 621-631 in *The London Diary*, etc., cit., p. 623.

12. W. B., *History of the Dividing Line*, cit., p. 595.

man, bostoniano, a dispetto dell'ispirazione biblica dichiarata nel titolo: *A Poem on Elijah's Translation*. I versi iniziali sembrano evocare i vasti cieli delle pianure americane:

'Twas at high noon, the day serene and fair,
Mountains of luminous clouds rolled in the air,
When of a sudden, from the radiant skies,...¹³.

(Era di mezzodì, il giorno calmo e bello,/Montagne di nubi luminose rotolavano per l'aria,/Allorché d'improvviso dai cieli radiososi...).

Radiosità che culmina nel verso esplosivo «Beams of ten thousand suns shot round about» (Raggi di diecimila soli sfolgoravano intorno) e che fa pensare alla calura e al bagliore accecante dei deserti¹⁴.

In *A Whaling Song* di John Osborn (1713-53) – preservato nella raccolta di Kettel, *Specimens of American Poetry*, 1829 – coerentemente a quanto registrato sin qui, leggiamo:

Then as we turn our wandering eyes,
We view one constant show;
Above, around, the circling skies,
The rolling seas below¹⁵.

(Poi guardando in giro,/Vediamo un solo spettacolo costante;/ In alto, intorno, il moto circolare dei cieli,/Il mare ondeggiante in basso).

Immagine che, nella sua assolutezza, ancora una volta raggiunge l'astrazione della forma – ma comunque attribuisce una forma di valore visivamente estetico a spazi di per sé smisurati. E quando una balena infuriata si rituffa nel mare

The waves in circles rise around,
And widening roll away¹⁶.

(Le onde s'alzano a cerchi intorno,/E allargandosi scivolano via).

13. B. Colman, *A Poem on Elijah's Translation*, in Stedman & Hutchinson, *op. cit.*, p. 296.

14. Anche Roger Wolcott, (Connecticut) ci dà, con *A Storm at Sea*, 1725 (*ibidem*, p. 320) una sua visione apocalittica, di robustezza e grandiosità adatte ai nuovi climi. Sullo stesso piano si potrebbe porre la potente descrizione in prosa di Thomas Prince (Massachusetts), *The Earthquake in Jamaica*, 1755 (da «An Improvement of the Doctrine of Earthquakes», *ibidem*, pp. 328-30).

15. J. Osborn, *A Whaling Song*, *ibidem*, p. 364.

16. *ibidem*, p. 365.

Il mare non è più ‘di aspetto tremendo e pieno di alte colline e valli profonde’ secondo la fantasia ingenua di un Francis Higginson o di un Richard Mather¹⁷, ma il già notato *esprit de géométrie*, qui sottolineato dalla precisione scientifica del fatto, – dunque la capacità di individuare o immaginare forme e moti geometrici nello spazio, attraverso i quali dominarlo mentalmente in bellezza, partendo da spunti paesistici – fa intendere a quale stadio avanzato già si trovassero inconsapevolmente gli abitanti del nuovo mondo, o per lo meno un’avanguardia fra essi, nella valutazione e nel godimento della bellezza naturale, al di là di molte teorie correnti nel mondo vecchio e nuovo.

A livello di teoria esplicita, troviamo infatti che Nathaniel Ames, gran redattore di Almanacchi dopo il più famoso Franklin, non oltrepassa, nell’Almanacco per il 1744, il concetto dell’arte ‘utile’ che ‘cambierà la faccia della natura dai Monti Appalachiani all’oceano occidentale’, che edificherà palazzi con le pietre delle cave e statue ‘a perpetuare l’onore di famosi eroi’¹⁸. Da un entusiasmo analogo era mosso il buon George Berkeley quando affermava nella composizione in versi *On the Prospect of Planting Arts and Learning in America*, 1730 c., che ormai la Musa si era trasferita «*in distant lands*» cioè per l’appunto nelle ‘regioni felici’ e nella ‘vergine terra’ americana, dove

The force of art by nature seems outdone,
And fancied beauties by the true¹⁹.

17. Cfr. *Parte prima* del presente studio, *cit.*

18. N. Ames, *Almanac for 1744*, in Stedman & Hutchinson, *op. cit.*, pp. 427-8. In queste varie esaltazioni della nuova terra c’è in genere più originalità che non nelle celebrazioni della bellezza femminile, che si svolgono a più diretta imitazione dei modelli inglesi: queste ultime finiscono quindi per restare in secondo piano: crediamo, anche per la curiosità del lettore.

19. G. Berkeley, *On the Prospect of Planting Arts and Learning in America*, in Stedman & Hutchinson, *op. cit.*, p. 2. Questo sarà ancora il parere di un Hector St. John de Crèvecoeur verso la fine del secolo, come espresso nelle *Letters from an American Farmer*, 1782, là dove parla della sua estasiata meraviglia, da naturalista ed artista insieme, di fronte all’uccello-mosca: «Su questo uccellino la natura ha profuso generosamente i suoi più splendidi colori; l’azzurro più perfetto, il più bel tono dorato, il rosso più brillante, fanno eterno contrasto e contribuiscono ad abbellire le piume del suo capo maestoso. La più ricca tavolozza del pittore più lussureggiante non potrebbe inventare niente di paragonabile alle tinte variegiate, con cui questo uccello-insetto è decorato... L’ho osservato con la più minuta attenzione. I suoi occhietti sembrano diamanti, che riflettono luce da ogni parte...» (H. St. John de Crèvecoeur, *Letters from an American Farmer*, Dent & Sons Ltd., London, 1951, p. 178-9).

(La forza dell'arte pare sopraffatta dalla natura,/E le bellezze immaginate dalle vere),
secondo l'antica contrapposizione arte-natura non ancora obliterata dalla distinzione kantiana... Dove, inoltre

There shall be sung another golden age,
The rise of empire and of arts²⁰.

(Sarà cantata un'altra età dell'oro,/Il sorgere dell'impero e delle arti).

Nel 1758 il poeta James Ralph propone già il problema dell'autonomia ed autosufficienza economica di letterati e scrittori. Il suo *tract* intitolato *The Case of Authors by Profession or Trade Stated* può venire in taglio per noi in quanto abbozza un invidioso paragone proprio con i cultori dell'arte pittorica²¹:

20. G. Berkeley, *ibidem*. Per il momento la situazione era assai meno ideale; William Smith, newyorchese (*The History of the Province of New York*, 1757, in Stedman & Hutchinson, *op. cit.*, pp. 484-6) dice fra l'altro che nella sua città esistono *club* per i *gentlemen*, mentre le dame frequentano concerti o riunioni sociali, sono graziose e vestono bene. Ma, aggiunge, «Non c'è nulla che esse trascurino quanto la lettura, e in verità ogni altra arte per coltivare la mente – nel che, lo confesso, l'esempio l'abbiamo dato noi... le testimonianze di cattivo gusto, nel pensiero e nella parola, sono visibili in tutte le nostre manifestazioni, pubbliche e private».

Una simile autocritica, come noto, non avrebbe potuto applicarsi né a Boston né a Filadelfia. Quest'ultima, fra il 1750 e il 1755, assunse un'aria di eleganza che suscitava l'ammirazione dei visitatori anche europei (cfr. T. J. Wertenbaker, *op. cit.*, pp. 203-5). Benjamin Franklin lamentava ancora nella sua autobiografia la scarsità di provvedimenti e istituti per l'istruzione superiore; ma nel 1743 segnala comunque la fondazione di un'accademia e, l'anno seguente, su progetto suo proprio, di quella Philosophical Society derivata in sostanza dal Junto Club della sua giovinezza (B. Franklin, *Autobiography*, Pocket Books, New York, 1956, p. 135). Alle Colonie del Sud, e in particolare alla Virginia con i suoi raffinati 'feudatari' abbiamo accennato parlando di William Byrd.

21. In verità, tranne per pochi mestieranti, o pochissimi professionisti di successo, non si può dire che l'attività del dipingere come *trade* fosse molto prospera e prestigiosa. Un atteggiamento generale che mi sembra tutt'oggi perdurante in U.S. è costituito dalla tolleranza e dalla stima concesse all'artista soltanto in funzione del suo successo economico: direi che è una costante del costume attraverso i secoli (cfr. Neil Harris, *The Artist in American Society*, Simon & Schuster, New York, 1970; 1966 first edit.).

Già nella prima metà del '700 troviamo – a parte i *limners*, di solito modesti paesaggisti e ritrattisti itineranti – taluni pittori, per lo più provenienti dall'Europa, ben stabiliti nella loro professione nelle Colonie. Così John Smibert arrivò nel 1729 (in *The Weekly Rehearsal* di Boston, in data 12 maggio 1735 leggiamo l'annuncio di una svedita di acqueforti portate dall'Europa, riproducenti famose pitture di Raffaello, Michelangelo, Poussin, Rubens: già collezionate da Smibert per suo studio. Le offriva ora a prezzo di costo ad un pubblico evidentemente già numeroso e capace di apprezzarle almeno superficialmente). Justus Englehardt Kühn operò fra il 1708 e il 1717 ad Annapolis nel Maryland. Jeremiah Theus, svizzero, si trovava nella Carolina del Sud nel 1735. Gustavus Hesselius si trasferì nel Delaware nel 1712. E ricorderemo gli incan-

Ingegno e denaro si sono sempre fatti guerra. Eppure l'arte dello scrivere è un'arte tanto come quella del dipingere o del guerreggiare. La penna, come strumento, è almeno altrettanto importante che la matita; e... può offendere o difendere... quanto una spada²².

Avendo tentato di dare un'idea, per quanto succintamente, di ciò che avviene nelle Colonie inglesi d'America agli effetti della nostra ricerca fino alla metà del '700, pensiamo di poter affrontare il grande tema rappresentato dalla filosofia di Jonathan Edwards, la quale, in certo modo, basterebbe essa sola a caratterizzare il secolo, rispetto al precedente. Il discorso sviluppato da Edwards nelle sue opere teologiche come nei suoi scritti privati, dal *Diary* (1722-35) a *The Great Christian Doctrine of the Original Sin Defended* (1758) è imperniato, si può dire, sul concetto già ricordato di una 'ricerca di Dio per via estetica': bellezza, per questo convinto calvinista, è la principale qualità divina. È anche, di conseguenza, il principio ispiratore della Creazione.

Anche Edwards si guarda intorno, e resta attonito, vien fatto di suggerire, di fronte a quello che già abbiamo chiamato il superlativo spazio americano e prorompe:

L'immensa magnificenza del mondo visibile nella sua inconcepibile vastità, l'incomprensibile altezza dei cieli... non è che un segno della magnificenza infinita, della sublimità e gloria del lavoro di Dio nell'ambito spirituale²³.

Per la sua seconda vista infatti, il creato è una foresta di simboli: è la bellezza stessa di Dio che si riflette in esso e ci chiama attraverso molte bellezze materiali e particolari:

Piace a Dio osservare analogia nelle sue opere... e così ha costituito il mondo esteriore in analogia a quello spirituale... Gli è piaciuto stabilire una legge di natura in virtù della quale l'uniformità e le mutue corrispondenze di una bella pianta, e il rispetto che le varie parti di un edificio regolare sembrano avere l'una per l'altra, e il loro accordo e la loro unione, e il consenso o la concordia delle varie note di un tono melodioso, debbano apparire belle²⁴.

tevoli ritratti 'primitivi' di Robert Feke, *mariner*, di cui è noto l'anno di morte, 1767 e, appunto, la sua precedente attività marinaresca.

22. J. Ralph, *The Case of Authors by Profession or Trade Stated* in Stedman & Hutchinson, *op. cit.*, p. 423.

23. J. Edwards, *Images or Shadows of Divine Things*, ed. Perry Miller, Yale U. P., New Haven, 1948, p. 212.

24. J. Edwards, *The Nature of True Virtue*, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, Ann Arbor Paperback, 1960, pp. 30-31.

Degno di rilievo ci sembra – a comprovare l'autentica attenzione di Edwards per l'ambiente che lo circonda, sia *God-made* che *man-made* – il fatto che la stragrande maggioranza delle sue immagini siano prese dal mondo naturale, mentre le poche relative alle arti, si riferiscono a quelle effettivamente coltivate sul suolo americano: musica, architettura, ricami... Ad esempio, dove afferma non essere la disposizione a riconoscere la bellezza nelle cose e nelle persone fisiche prova di santità:

Poiché altrimenti la delizia nella bellezza di quadrati e cubi e poligoni regolari, nella regolarità degli edifici e delle belle figure di un ricamo, crescerebbe in proporzione alla virtù delle persone²⁵.

Per conto suo, in nome dell'intento etico-teologico, ma in grazia della acuta attenzione con cui osserva la bellezza esteriore, finisce per dare autentici precetti di estetica da non sdegnarsi nella pratica di un'arte, ad esempio quando spiega, con parole sue, il concetto della *discordia concors*:

Egli [Mr. Hutcheson] osserva che maggiore è la varietà, a parità di uniformità, maggiore è la bellezza. Il che equivale a dire che quante più cose diverse si hanno in vicendevole accordo, tanto più grande è la bellezza²⁶.

e più oltre:

La bellezza che consiste nell'evidente funzionalità di una cosa rispetto all'uso per cui è destinata e rispetto all'unità del disegno²⁷, non è un genere di bellezza diverso da questo. Poiché bisogna notare che un fattore che contribuisce alla bellezza dell'accordo e della proporzione di vari elementi, è il loro mutuo rapporto; stabilisce un nesso fra di essi e li presenta contemporaneamente alla vista e alla riflessione, cosicché l'uno suggerisce l'altro alla mente, e la mente è portata a confrontarli, e così ad aspettarsi e a desiderare l'accordo²⁸.

25. *ibidem*, p. 41. Con questo Edwards refuta la teoria di Francis Hutcheson, autore di *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, London, 1725: come lo Shaftesbury, Hutcheson identificava virtù e senso morale o gusto per una bellezza fatta di armonia e di proporzione. E, per lo Shaftesbury, Luciano Anceschi (*Da Bacco a Kant*, Saggi di estetica, Ed. Il Mulino, 1975) parla addirittura di riscatto estetico della metafisica. Il filosofo americano si oppone anche alla teoria soggettivista del bello propugnata da Edmund Burke (*Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757): la bellezza vera, o primaria, o spirituale, si percepisce non ponendosi a distanza come davanti a un quadro, ma solo attraverso la sensibilità. La bellezza per Edwards è oggettiva rispetto all'io, ma si rivela alle persone a seconda della loro disponibilità al messaggio: cfr. Roland A. Delattre, *Beauty and Sensibility in the Thought of J. Edwards*, Yale U. P., 1968, pp. 23-48; p. 196.

26. J. Edwards, *The Nature of True Virtue*, *cit.*, p. 29.

27. C'è in nuce tutta l'estetica di Emerson e del funzionalismo americano.

28. J. Edwards, *The Nature of True Virtue*, *cit.*, pp. 29-30.

o dove distingue diversi gradi di bellezza fra *equality* o *likeness* (parità o similarità), e *proportion*: quest'ultima più complessa e preziosa²⁹. E le citazioni potrebbero continuare: il pur intransigente pastore di Northampton fa entrare trionfalmente il termine tanto sconcertante per gli scrittori americani del '600, la suggestiva e diabolica parola *beauty*, nel campo della letteratura più austera e del più genuino pensiero americani. Ma non siamo giunti, con lui, che poco oltre la metà del '700, un secolo in cui, a partire dal terzo decennio, si ha una più diffusa consapevolezza e curiosità critica del fatto artistico anche su queste sponde.

Benjamin Franklin, l'equilibrato teista, non ha preconcetti che non siano ispirati da un solido *horse sense* nei confronti delle arti. Non si perita di enumerare fra le qualità del proprio padre il fatto che 'sapesse disegnare bene' e che avesse 'qualche abilità nella musica'³⁰. Altrove loda la 'bella regolarità' delle strade di Filadel-

29. J. Edwards, «Notes on the Mind», in Harvey G. Townsend, ed., *The Philosophy of J. E. from His Private Notebooks*, Univ. of Oregon Press, 1955, p. 62. La proporzione, vien fatto di osservare, era l'anima, fra l'altro, di quella architettura neoclassica che andava invadendo le Colonie e che pone in essere il primo stile ufficiale della futura Confederazione.

Aggiungiamo qui alcuni altri cenni dell'autore ad aspetti e problemi su cui non è possibile diffondersi nel testo. Ad esempio, ci pare capitale la sua asserzione secondo la quale «quasi tutti gli uomini, anche quelli che sembrano infelicissimi, amano la vita, perché non possono tollerare di non vedere più un mondo così bello ed amabile» (J. E., *Images or Shadows of Divine Things*, cit., p. 137): il mistico Edwards dà un'interpretazione di grande realismo psicologico dell'istinto di sopravvivenza, senza riferimento a senso del dovere verso la divinità, ecc.

Altrove ci sorprende con la sua capacità di individuare valori estetici là dove credevamo che soltanto occhi moderni sapessero scoprirli, cioè in certi prodotti tecnologici: «...solo quando la bellezza consiste nell'unità del disegno, o nella funzionalità di una varietà di elementi a produrre un determinato effetto, verso il quale tutti cospirano, come le varie parti di una macchina ingegnosa e complicata, si ha una doppia bellezza, poiché si ha un accordo ed una uniformità in doppio senso» (J. E., *The Nature of True Virtue*, cit., p. 30). A questo punto si potrebbe dubitare di una sua almeno inconsapevole parzialità per l'avvenenza fisica, ma ci rassicura: in un corpo umano perfetto «vediamo, sì, emanazioni delle divine perfezioni di Cristo, sebbene non sempre esse derivino dall'eccellenza spirituale della persona che le possiede. Vediamo invece l'immagine di gran lunga più propria della bellezza del Cristo nell'anima umana» (*Miscellanies*, Yale Collection of J. Edwards Manuscripts, Yale Univ. Library, p. 108). Sfugge del pari al pericolo dell'estetismo, come spiega R. A. Delattre, *op. cit.*, p. 25: «Il correttivo contro l'estetismo nel pensiero di J. E. si trova nella sua definizione oggettivistica della bellezza e nella sua sistematica insistenza che virtù e santità e bellezza spirituale si fondano non in un consenso alla bellezza ma nel consenso all'essere. La bellezza è il primo principio dell'essere, ma in ultima analisi deve risolversi nell'essere, piuttosto che il contrario». La pienezza dell'unità di essere e bellezza, poi, (*ibidem*, p. 44) si troverà solo in Dio.

30. Ben Franklin, *op. cit.*, pp. 13-14.

fia, 'ampie, diritte e incrociantisi ad angoli retti'³¹: loda, cioè, l'urbanistica più elementare. Del resto le sue vedute sono state chiaramente sintetizzate da Constance Rourke:

Franklin aveva aggiunto la formulazione di un principio estetico in relazione alle arti comuni o pratiche quando disse, «Nulla è buono o bello se non nella misura in cui è utile», e in questo aveva anticipato quella che siamo abituati a pensare come una teoria moderna, ossia il funzionalismo³².

Non è chi non veda il sorprendente parallelismo di pensiero del pragmatista – su questo punto come su molti altri – con la citata affermazione analoga dello spiritualissimo Edwards.

Dalle poesie di Philip Freneau, anche da quelle in cui più si rivela il lato romantico della sua indole e della sua immaginazione – in una personalità così ricca di contrasti o addirittura di contraddizioni – non si giunge a ricavare una 'estetica' compiuta: in *The Pyramids of Egypt*³³, 1769, si mostra colpito soprattutto dalla mole e dalla resistenza al tempo di *those piles of wonder*. La notissima lirica *The Power of Fancy*, 1770, è una esaltazione della libertà fantastica che può interessare, tuttavia, qualsiasi espressione d'arte, ma in modo abbastanza generico³⁴.

Il diario tenuto, pur senza intenzioni letterarie, dalla giovanissima Anna Green Winslow negli anni 1771-72 ci regala scorci assai vivaci della vita privata di una distinta famiglia di Boston; Anna, nata nel 1759, era stata mandata dalla Nova Scotia presso gli zii Elizabeth ed Ebenezer Storer perché la sua educazione di signorina per bene³⁵ ricevesse l'ultima finitura. Con le sue pagine, di cui la curatrice Alice Morse Earle ci conserva anche le incertezze ortografiche, torniamo per un momento (e come potrebbe essere diversamente?) al filone che abbiamo chiamato 'della vanità'. Anna 'della vanità' è incline a trovare tutto molto *exciting* nella grande ed elegante casa degli zii, di cui viene data, nelle Note fi-

31. *ibidem*, p. 154.

32. C. Rourke, *The Roots of American Culture*, Harcourt, New York, 1942, p. 9.

33. *Poems of Freneau*, ed. by H. Hayden Clark, Hafner, New York, 1960, p. 204.

34. *ibidem*, pp. 206 ss. Di proposito non vengono prese qui in considerazione le poesie pubblicate da Freneau dopo il 1800.

35. Socialmente la ragazzina era di buon ceppo, figlia di Joshua Winslow, alto ufficiale delle Forze Britanniche nelle Colonie, e di Anna Green, sorella di Elizabeth Green Storer. I genitori, che ebbero altri due figli, erano primi cugini: forse per questo una qualche deficienza congenita – di cui non è traccia o premonizione nel diario – la condusse a morte appena adolescente.

nali, un'accurata descrizione, tratta da altro *Journal* contemporaneo³⁶. La ragazzina è spesso occupatissima con i dettagli del suo abbigliamento, che appare chiaramente di stampo francese³⁷ o con la sua parrucchetto, che, misurata da una zia con l'orlo del grembiule, si rivela più alta che non sia lungo il suo visetto dalla radice dei capelli al mento³⁸. Esiste un accenno ad una forma di espressione artistica³⁹: la papirotamia, uno dei passatempi preferiti della zia Sarah Deming. La dotta commentatrice ci spiega di che si trattasse: profili – di persone, di paesaggi o altro – ritagliati in carta monocroma⁴⁰. Questa forma di arte decorativa era molto di moda in epoca coloniale e veniva anche insegnata! Del resto che il saper disegnare, dipingere o suonare qualche strumento musicale fosse considerato in linea di massima un simpatico *accomplishment*, ma niente di più, risulta da svariate testimonianze: dagli annunci economici, dove si reclamizzavano i relativi insegnamenti, di solito per *young Gentlewomen and Children*, alle pagine della nascente narrativa americana di fine secolo. Ma, quando si trattava di scegliere una professione, l'aspirante pittore incontrava una violenta opposizione⁴¹.

Comunque, Anna Green Winslow guarda alla vita, anche in grazia di mode seguite con slancio e degli artistici passatempi che vedeva praticare, in modo ben diverso da altri due fanciulli – figure indirettamente letterarie – Sam e Betty Sewall – che, nel Diario del loro padre, un secolo prima, appaiono come sovente terrorizzati dalla religione puritana, ossessionati dall'idea della morte e della dannazione, fino a forme isteriche, cose purtroppo allora non infrequenti fra i molto giovani.

Nella copiosa corrispondenza della famiglia Adams (1761-1778, Harvard U.P., 1963) troviamo alcune significative affermazioni di John Adams, il futuro secondo Presidente degli Stati Uniti⁴². Con lui entriamo in pieno clima di nazionalismo:

36. Alice Morse Earle, *Notes to the Diary (1771-72)* by A. Green Winslow, Houghton, Mifflin & Co., Boston, 1900, p. 96, nota 28.

37. A. Green Winslow, *op. cit.*, p. 17 (4 genn. 1772).

38. *ibidem*, p. 71 (25 maggio 1772).

39. *ibidem*, p. 33 (22 febr. 1772).

40. A. Morse Earle, *Notes, cit.*, p. 108, nota 50.

41. Cfr. M. Caroline Crawford, *op. cit.*, p. 141, come pure, *passim*, il già ricordato volume di Neil Harris, *The Artist in Amer. Soc.*

42. È da notare che quasi tutti i membri dell'illustre famiglia lasciano dei ritratti, di

John Adams to Abigail Adams

Filadelfia, 27 aprile 1777

...Penso che non solo la Storia dovrebbe svolgere il suo Compito, ma anche Pittura, Scultura, Statuaria e Poesia dovrebbero contribuire a rendere di pubblica ragione per il Mondo e per i Posterì i misfatti dei nostri Nemici... a cui dovrebbero far da contrasto la Gentilezza, Tenerezza, Umanità e Filantropia, che hanno contraddistinto la condotta degli Americani verso i loro Prigionieri.

Si dovrebbero coniare, secondo Adam, «Medaglie d'Oro, Argento e Rame in Memoria delle spaventose Crudeltà di questa Guerra»⁴³. Con le quali asserzioni auspica, fra l'altro, la nascita in terra statunitense di arti che non vi erano ancora coltivate, cioè scultura e statuaria (non si capisce bene la distinzione che egli fa tra le due); il primo scultore della nuova Confederazione in realtà doveva arrivare solo nel secolo seguente: quel William Wetmore Story di cui Henry James scrisse una biografia, che è anche un interessante studio della società anglo-americana formatasi in Italia, soprattutto a Firenze e a Roma. A meno che non si vogliano considerare – come taluno propone – prime cronologicamente in quell'arte le sorelle Patience e Rachel Lovell, modellatrici in cera, il cui studio lo stesso Adams visitò.

L'allora brillante alto ufficiale e funzionario della neonata Amministrazione, aveva – come risulta da queste lettere, – una notevole diffidenza per le arti belle, in nome del solito 'pericolo morale' di super-raffinatezza e poi di corruzione, che esse potevano rappresentare. Ma ne riconosce, in chiave etico-utilitaria, il potere di suggestione, quindi deciderà di approfittarne per fini 'superiori'. Accettò così di essere posto in una Commissione, con B. Franklin e con Jefferson per preparare una medaglia d'oro in memoria della resa di Boston all'Esercito Americano, e in altra Commissione per l'ideazione di un Gran Sigillo degli Stati Uniti⁴⁴. In questo gli farà eco, ben più tardi e più esplicitamente un John Dewey, quando scriverà:

Di solito non si includono le arti, le belle arti, fra le condizioni sociali de-

cui si trovano solo rari accenni nelle loro lettere e nei diari, tanto per conservare un'abitudine dei *forefathers* puritani...

43. *Adams Family Correspondence* (1761-1778), Harvard U. P., 1963, Vol. II, p. 225.

44. Di questo parla alla moglie Abigail nella lettera del 14 agosto 1776 (*ibidem*, vol. II, pp. 96-98), accennando alle varie proposte e ai disegni di un paio di artisti in particolare: Du Simitière, pittore e antiquario svizzero, e il francese Gribelin.

terminanti per le istituzioni democratiche e la libertà personale. Gli stati totalitari la pensano ben diversamente e in realtà... le opere d'arte... sono i più convincenti fra i mezzi di comunicazione in grazia dei quali si sommuovono sentimenti e si formano opinioni⁴⁵.

Fin qui non si è parlato di scrittori narrativi o drammatici per l'unico ma categorico motivo che non ne esistevano, sino, appunto, agli ultimi decenni del '700.

In quella che passa per la prima commedia di questa letteratura, *The Contrast* di Royall Tyler (rappr. 1787), a parte una costante presa in giro delle frenesie per la moda, vi è un solo accenno, del tutto convenzionale, agli antichi greci come lodevoli *cherishers of arts and sciences*⁴⁶. Mentre in *The Power of Sympathy* (1789) – forse il primo romanzo anglo-americano – si ha una selva di riferimenti alle *fine arts*: esse devono far parte della cultura di una *lady*⁴⁷; nel contempo anche un ricamo può essere apprezzato come arte⁴⁸. Oppure, durante una discussione su *Les Maximes* di La Rochefoucault, si trapassa ad un parere occasionale sulla ritrattistica in pittura, considerata, una volta ancora, in termini utilitari e psicologici:

«È dovere di un pittore produrre una somiglianza», disse Worthy. «E un pittore abile», esclamò mio padre, continuando la metafora, «metterà in luce le qualità generose e metterà in ombra quelle che disonorano l'umanità».

Ma Worthy definisce questo adulazione⁴⁹ ed è lecito credere che l'autore stesso, attraverso il personaggio, spezzasse una lancia per una ritrattistica di realismo anche psicologico: tanto più scrivendo un romanzo di 'sentimento, seduzione, suicidio' quale *The Power of Sympathy*... Nel quale si vantano poi le bellezze di un parco 'progettato' con eleganza e semplicità, mettendo in valore le attrattive e prospettive che si offrivano naturalmente intorno⁵⁰: e non si può non ricordare che siamo nel secolo di «Capability» Brown.

45. J. Dewey, *Freedom and Culture*, Putnam's Sons, New York, 1939, pp. 9-10. *Ibidem* porta ad esempio la Chiesa cattolica, che usò sempre e tuttora usa lo *aesthetic appeal*.

46. R. Tyler, *The Contrast*, pp. 13-47 in *American Drama* (an anthol.) edit. by Alan S. Downer, Crowell Co., New York, 1960, p. 35.

47. W. Hill Brown, *The Power of Sympathy*, Columbia U. P., New York, 1937, vol. 1, p. 58.

48. *ibidem*, vol. 1, pp. 72-4.

49. *ibidem*, pp. 55-56.

50. *ibidem*, pp. 26-7; p. 29; p. 35.

Un'altra opera narrativa contende da pochi anni a questa parte a *The Power of Sympathy* il pregio di 'primo romanzo americano': si tratta di *Mr. Penrose*, storia di avventure marinare e di esilio su un'isola deserta – quindi con inevitabili punti di contatto con il *Robinson Crusoe* – scritta da William Williams (1727-91), pittore professionista, nato in Inghilterra, dove anche morì, ma vissuto lungamente nell'America coloniale⁵¹. Qui scopriamo, a mio parere, un aggancio con l'arte figurativa che non è meno significativo per essere fuggevole: esplorando la costa su cui è capitato, il protagonista naufrago si addentra in una caverna. All'interno, dice,

Mi sedetti e trovai un pezzo di legno tagliato in forma di maschera. Dunque, riflettei fra me, non sono il primo essere umano che abbia visitato questo posto⁵².

Sentiamo che qui parla il *pittore* Williams, il quale non 'sceglie' di trovare resti di cibarie o di un falò, né armi od oggetti utili, e nemmeno reliquie umane a segnalare il passaggio di altra creatura della sua specie, ma istintivamente attribuisce ad una produzione artistica primitiva un significato più interessante di quello immaginabile in ogni altra traccia umana. In questo senso oscuro e quasi psicanalitico (un adleriano potrebbe vedervi una dichiarazione di superiorità dell'arte sulla vita, nella valutazione di chi la pratica), Williams esprime forse un suo parere sul 'peso' delle arti visive come *segno* e perfino presenza sostitutiva dell'umano. E, poiché non si trovano nel romanzo tracce di teorizzazione su alcuna arte, una volta di più possiamo essere indotti a concludere che il secolo dei lumi sentiva a volte molto meglio che non ragionasse per lo meno in questa materia e su queste sponde.

Lasciando che Royall Tyler lamenti nel suo romanzo *The Algerine Captive* (1797) «*the imbecility of contemporary patronage*»⁵³, ricadiamo nel convenzionalismo con Susanna Rowson che in *Charlotte Temple* (1791) presenta Miss Eldridge, futura madre della protagonista, intenta a decorare la montatura di un ven-

51. W. Williams, *Mr. Penrose*, introd. and notes by David H. Dickason, Indiana U. P., Bloomington, 1969. L'opera era stata pubblicata per la prima volta in Inghilterra nel 1815 e poi praticamente dimenticata.

52. *ibidem*, p. 59.

53. R. Tyler, *The Algerine Captive*, 1797, Introd. by J. B. Moore, Scholars' Facsimiles and Reprints, Gainesville, Fla., 2 voll. (from the London edition of 1802), p. 151.

taglio nella prigione per debiti dove vive con il padre; il quale spiega al giovane Temple, che diverrà suo genero:

Siamo qui da quasi un anno e mezzo. Ho rinunciato alla mia mezza paga per soddisfare i creditori, e mia figlia mi mantiene con il suo lavoro: qualche volta ricamando, talvolta dipingendo⁵⁴.

È questo il primo incontro fra i genitori di Charlotte. La pittura è messa accanto al *fine needlework* come mezzo di sostentamento, ed è arte applicata: non ci si solleva da quel basso orizzonte dell'arte praticata per un qualche fine *utile*. Ma quell'attività – l'episodio emblematico a cui dà luogo: la lacrimuccia che cadendo sulla rosa dipinta la scolora, facile metafora per una giovinezza che appassisce nel dolore⁵⁵ – viene coinvolta nell'intreccio, nell'innamoramento all'origine dell'esistenza di Charlotte Temple. Non compare invece nessun dipinto nella storia sfortunata fra Montraville, il seduttore, e Charlotte. Mentre il giovanotto riconoscerà Julia Franklin, la ragazza di cui veramente si innamora, da un ritrattino della madre di lei, a cui Julia rassomiglia: è questo che gli dà occasione di parlarle, che fa da elemento catalizzatore in un amore ricambiato⁵⁶.

Anche la Rowson, consapevolmente o no, riserva dunque un posto d'onore nell'intrecciarsi di fatti e sentimenti alla pratica o agli oggetti d'un'arte. Rimane dubbio se si debba vedervi una componente vagamente magica, sulla base di un suggerimento ancestrale concernente le origini stesse propiziatricie e rituali della pittura, o se l'atteggiamento della scrittrice avesse a che fare con la sua propria esperienza esistenziale, solo lievemente alterata: la Rowson infatti si era guadagnata la vita a volte anche come attrice o come insegnante di musica e danza.

In conformità allo spirito settecentesco, chiudiamo il discorso tornando a pagine di carattere saggistico: ci attirano, ben più che le poesie di Timothy Dwight, autorevole accademico e verseggiatore del gruppo degli Hartford Wits, i suoi voluminosi *Travels in New England and New York*, scritti a cavallo dei due secoli. Barbara Miller Solomon afferma nell'Introduzione:

54. S. Rowson, *Ch. Temple*, ed. by Clara & Rudolf Kirk, Twayne Publ., New York, 1964, p. 49.

55. *ibidem*, p. 42.

56. *ibidem*, p. 107.

Turista ben consapevole, Dwight... faceva fresche scoperte delle bellezze naturali di montagne e spiagge più tardi date per scontate... Dwight fu uno dei primi scrittori americani a sottolineare l'attrattiva estetica dei luoghi che descriveva⁵⁷.

Nelle sue visioni paesistiche, anche più chiaroscurate o selvagge, c'è sempre un vigile senso della distanza e della prospettiva. Più prezioso il caso in cui il senso dello spazio è reso in modo originalissimo – e di cui sarebbe interessante trovare riscontri adeguati, ove ne esistano, in altre letterature – attraverso una successione di suoni: mi riferisco al passo in cui Dwight parla di una cascata nell'Hudson che riempiva

la regione circostante di un frastuono simile al rombo lontano dell'oceano. Questo suono riecheggiava nei numerosi torrenti che da ogni parte si precipitavano giù per le montagne. Nel frattempo i grandi banchi di ghiaccio... che scendevano lungo il corso del fiume, di tanto in tanto urtavano contro le rive. Il rumore prodotto da quell'impatto, dapprima a malapena discernibile, si ampliava a poco a poco nel suono maestoso di un alto tuono, e poi lentamente decresceva fino a perdersi del tutto... Nulla poteva essere più favorevole a questa combinazione di solenni mormorii della vuota profondità che si apriva sotto di noi. Ogni montagna pareva dare una risposta; e il rumore sembrava vagare tortuosamente attraverso ogni vallata, finché ci giungeva in ripercussioni successive⁵⁸.

Quando questo sofisticato turista delinea visioni cittadine, si rivela ben provvisto di cultura architettonica e urbanistica. Sa addentrarsi in dettagli tecnici con proprietà di linguaggio, o azzarda, con elegante sprezzatura, concetti estetici; ad esempio dove parla del Piscataqua Bridge:

Questa è di gran lunga la struttura più interessante del genere che abbia mai vista. Come il viso di un ritratto accortamente composto è circondato da oggetti tali da lasciare che l'occhio riposi sul principale, e che la mente riceva un'impressione unitaria⁵⁹.

57. B. Miller Solomon, Intro. to *Travels in New England and New York* by Timothy Dwight, Harvard U. P., 1969, 4 voll.; Vol. I, p. xxvi. Dopo tutto quanto è stato detto, come ovvio non siamo molto d'accordo con la seconda parte dell'apprezzamento citato.

58. T. Dwight, *op. cit.*, vol. III, p. 304.

59. *ibidem*, vol. I, p. 304. In fatto di arti visive Timothy Dwight si mostra persona assai evoluta: c'è da chiedersi se un'influenza positiva su di lui potesse avere avuto suo cognato William Dunlap, ritrattista e commediografo newyorchese, nonché storico della nascente arte statunitense. Il nostro 'viaggiatore intellettuale' era pure ben al corrente di quanto avveniva nel campo della pittura in America, il che prova affermando: «I pittori di questa nazione sono stati stimati e onorati in Gran Bretagna. Una grande reputazione è stata conquistata da West e da Copley, da Trumbull e da Stuart. Come

In questo cenno all'unità di effetto, Dwight fa qui da *pendant* al non mai abbastanza ricordato J. Edwards (v. presente studio, nota 29, terzo pf) là dove questi invoca 'una varietà di elementi a produrre un determinato effetto'. L'originalità di Edwards resta superiore per le implicazioni dinamiche e funzionali del paragone (la 'macchina ingegnosa e complicata'); in pittura la convenienza di un 'centro focale di attenzione' per il riguardante deve essere stata avvertita, se non teorizzata, fin da epoca abbastanza remota...⁶⁰.

Come si è visto fin qui, le convinzioni estetiche dominanti negli scrittori del '700 coloniale e immediatamente post-rivoluzionario si rifanno in larga parte alle vecchie teorie dell'arte imitatrice della natura, della 'creazione rivale', dell'arte 'utile' (didattica, celebrativa, commemorativa, ecc.). Ma vi è anche un tipo di atteggiamento subconscio verso la bellezza naturale e verso i prodotti artistici che affiora in talune pagine come ricerca spaziale, e tentativo di definire forme mentali di cui il paesaggio è soltanto spunto-base, o come valutazione istintiva dell'opera che oltrepassa di gran lunga il freddo commento razionale. Ma con Timothy Dwight – e con una personalità quale quella di Jonathan Edwards nell'ambito più prettamente filosofico – siamo ormai alle soglie dell'800, non solo per certi fremiti della sensibilità rispetto ai problemi del-

ritrattista, si ritiene, Stuart non è stato mai, o forse raramente, superato. Diversi altri, più giovani di questi, stanno pure distinguendosi rapidamente. La scultura, per quanto mi risulta, non è mai stata tentata qui. Ma l'incisione ha già fatto grandi progressi e ancora più sta avanzando» (*ibidem*, vol. IV, p. 233).

60. Si pensi a certi gruppi statuari della Grecia classica o ellenistica, convergenti verso una figura o un volto centrali; alle composizioni bizantine in cui giganteggia la divinità fra cerchi e teorie di angeli e santi; alla ritrattistica rinascimentale, ecc. Del tutto diversa è la storia del principio di *unità di effetto* in letteratura: di solito si indicano i primi teorici in A. W. Schlegel per la produzione drammatica (*Über dramatische Kunst und Literatur*, 1809-11) e in E. A. Poe per la lirica (*The poetic principle*) e per il racconto (recensione ai *Twice Told Tales* di N. Hawthorne). Per quanto riguarda Coleridge, esiste (J. A. Appleyard, *C.'s Philosophy of Literature*, Harvard U. P., 1965, p. 203) «la strategia dei critici che rielaborano la distinzione [fra immaginazione primaria e secondaria] in termini di un più ampio principio di unità» da essi riscontrato nel pensiero del poeta. Strategia che mi pare giustificata anche da alcuni passi specifici di *Biographia Literaria* (Everyman's, 1962), p. 173: «The poet, described in ideal perfection,»... fino a p. 174, «and forms all into one graceful and intelligent whole» in cui dice che il poeta deve creare *unity in variety*. A p. 173 troviamo il concetto della poesia lirica *breve*. E nel successivo cap. XV (*ibidem*, p. 176) ribadisce la necessità della *unity of effect* nel corso di una analisi critica di *Venus and Adonis*.

la forma, ma anche per talune geniali intuizioni estetiche destinate a suggestiva maturazione, appunto, nel XIX secolo, con i romantici e tardoromantici europei e con i trascendentalisti americani.

APPENDICE

Per limiti di spazio non si è potuto che accennare al fervore di ricerche e scritti di carattere estetico che caratterizza il '700 inglese (e infinitamente meno quello americano), mentre sarebbe stato interessante condurre una sorta di studio comparato: nelle Colonie, poi Stati Uniti, d'America, i più colti tendono l'orecchio verso il filosofico ronzio d'oltreatlantico, e se ne è vista traccia diretta nelle notate reazioni di J. Edwards sul piano teorico. In linea generale, mentre il concetto più interessante e originale che va enucleandosi nei futuri stati della Confederazione è quello del *funzionalismo*, in Gran Bretagna l'apporto di Shaftesbury (1671-1713), che per noi si incentra sul concetto di *forma interiore* e su quello di *disinteresse* del piacere estetico, foriero dello sviluppo kantiano, determina il solco principale della ricerca, di cui sono forse riscontrabili riflessi nei ricordati commenti alle visioni paesistiche di *The Power of Sympathy* o a paesaggi naturali ed urbani dei *Travels* di Dwight, ma anche molto prima si può avere un sospetto di tale influenza leggendo le disinvolute e serene pagine contemplative di spiriti 'illuminati' quali William Byrd o George Berkeley.

Per il resto, nelle isole inglesi, si insiste sullo studio del *gusto* del fruitore (vedansi e.i., William Hogarth, *The analysis of beauty, written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste*, 1753; Frances Reynolds, *An enquiry concerning the principles of taste*, 1785; Archibald Alison, *Essays on the nature and principles of taste*, 1790, 1812, 1815; Alexander Thomson, *The Paradise of Taste*, in versi, 1796; *et al.*) accentuando quindi il carattere soggettivo dell'emozione estetica, come avveniva del resto nella *Enquiry* del Burke.

Questo, non senza preoccuparsi del possibile pericolo morale: di contro ai citati Shaftesbury e Hutcheson che tendono a identificare senso del bello e senso morale, Samuel Hall, ad esempio, scrive *An attempt to show that a taste for the beauties of nature and the fine arts has no influence favourable to morals*, 1785, 1791. E, ancora nel 1800, John Robert Scott si preoccupa dello stesso problema in un suo *Essay on the influence of taste on morals*, a dissertation, 1800.

CARLO CORDIÉ

L'esteta «filogolpista» e il liberale «disarmato»

(Carlo Placci e Benjamin Constant)

Una figura che certamente, se avesse avuto a disposizione a Firenze inediti, corrispondenza e documenti vari, avrebbe attirato l'attenzione di Ettore Caccia è quella di Carlo Placci: in memoria del giovane collega scomparso, a me caro anche perché caro al sempre compianto Mario Marazzan, mi sia permesso di raccogliere alcune note e di riesumare un articolo del Placci sul «Regno» del 1904.

Dalla figura signorile, enigmatica, eccezionale per conoscenze di uomini e di terre di tutto il mondo del Placci alcuni hanno già detto, in attesa che i documenti affidati alla Biblioteca Marucelliana in Firenze siano adeguatamente consultati e studiati. Del Placci autore (specialmente per *In automobile*, del 1908) forse non tengono sempre conto le storie letterarie; del musicista e del conversatore (da vero «cortigiano moderno», come venne definito) pochi ormai hanno preciso ricordo tra le nuove generazioni. Nato a Londra¹ nel 1861 dall'italiano Gennaro Flacci e dalla spagnola Marí Guadalupe Ruiz de Villegas, morì a Firenze, in piena guerra. A chi non abitava nella città del fiore e non aveva interessi culturali particolari (legati alle vicende e agli uomini del «Marzocco», per esempio) la notizia non pervenne nemmeno. Consigliata da Carlo Pellegrini, che tante profonde radici ha sempre nella conoscenza della cultura fiorentina del nostro secolo, Auda Prucher sta studiando da anni le numerose carte inedite della Marucelliana per

1. Auda Prucher, nello studio che più avanti sarà ricordato, a p. 258, n. 3, dice il Placci nato a Londra nel 1862. Monique de Taye-Henen, nel libro di cui darò sotto le indicazioni, a p. 42, n. 160, lo menziona come nato nel Perù, il 23 novembre 1861. Quest'ultima località pareva essere quella esatta a Giovanni Papini, nell'articolo dedicato al Placci, *Il collezionista di uomini* (nel volume *Passato remoto*, 1885-1914, Firenze, L'Arco, 1948, p. 173: «Era di famiglia romagnola ma era nato credo nel Perù, dove, a quanto mi dissero, i suoi avevano fatto fortuna col commercio del guano»). Nel *Chi è?* formigginiano, II ed. del 1931, p. 609, *ad nomen*, su fonti evidentemente, come per uso, date direttamente dall'autore all'editore, il Placci è definito giornalista e nato a Londra appunto il 23 novembre 1861; si ricorda che ha scritto saltuariamente in vari giornali e riviste letterarie; più spesso nel «Marzocco» e nel «Corriere della sera»; e si registrano, oltre *In automobile*, i libri *Un furto*, romanzo, Milano, 1892, e *Mondo mondana*, ivi, 1898. Per la critica si rinvia a Ugo Ojetti, *Cose viste*, vol. I, ora, con gli altri volumi della serie, raccolto in una sola silloge.

un esame complessivo dei rapporti con la cultura francese in generale: in essa ci sarà anche posto per la critica d'arte e la saggistica, in cui il gentiluomo del villino di via Alfieri eccelleva, specialmente nelle riunioni degli amici e degli ospiti. Egli era appunto in rapporto con la società più illustre e più raffinata d'Europa, e lettere sue, se ritrovate presso gli eredi dei destinatari, non mancheranno di mettere in evidenza la sua cultura di poliglotta. Intanto si deve appunto a Auda Prucher uno studio, del 1967, su Placci stendhaliano². Non mi resta che rinviare ad esso per le notizie e i giudizi espressi su una figura così singolare e così caratteristica nella cultura cosmopolita della Firenze dei primi lustri del secolo.

Dall'estetismo al nazionalismo il passo non è grande, e, per quanto la collaborazione del Placci al «Regno» di Enrico Corradini (con Giovanni Papini redattore capo) non sia stata rilevante dal lato politico, essa non è sfuggita a chi ha esaminato il periodico nazionalista fiorentino, nato quasi un anno dopo il «Leonardo» di Papini e Prezzolini e vissuto, con ostentata disarmonia³, anche contemporaneamente all'«Hermes» di G. A. Borgese. In una sua ricerca sul Corradini e sulle origini del fascismo nel «Regno», la studiosa belga Monique De Taye-Henen⁴, nel 1973, ha avuto modo di ricordare il Placci per due articoli apparsi sul «Regno»: uno di essi, meritevole di alcune osservazioni particolari, sarà messo da me in appendice alla presente nota⁵. Non consta che scritti politici del Placci, apparsi sul «Regno», siano stati riesumati da parte di antologisti del periodico fiorentino⁶,

2. Auda Prucher, *Un stendhalien italien: Carlo Placci (avec des lettres inédites de Paul Arbetet, Adolphe Paupe et Léon Bélogou)*, in «Stendhal Club», IX, 1966-7, pp. 259-279.

3. Si veda *Vecchio e nuovo nazionalismo* di Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914: nella prefazione del Prezzolini, pp. II-III e note relative.

4. Monique De Taye-Henen, *Le nationalisme d'Enrico Corradini et les origines du fascisme dans la revue florentine «Il Regno» (1903-1906)*, préface du prof. R. O. J. Van Nuffel (Montreal-Paris-Bruxelles, Didire, 1972, «Essais et critiques», 16) a p. 42 e n. 160, nel cap. IV, *Le groupe des «mineurs»*. Dal lavoro della studiosa e di alcuni suoi limiti, forse inevitabili, nell'informazione ho dato notizia ne «Il pensiero politico», VII, 1974, pp. 151-2 (dove è da correggere, in bozze da me non corrette, Giacomo Amendola in Giovanni Amendola). Mi permetto di citare, perché a esso s'intona anche la presente riesumazione, il finale della mia scheda bibliografica: «L'eccessiva preponderanza di elementi letterari del Corradini e del Papini nel 'Regno' (e anche di altri collaboratori di non piccola nomea) mostra la scarsa saldezza della impostazione politica del periodico. Il movimento nazionalistico facilmente sfociava nella retorica; di qui la strada era aperta per avventure rischiose per le sorti del Paese. Le colpe letterarie diventarono colpe politiche. Come tali sono soggette al giudizio della storia».

5. M. De Taye-Henen, *op. cit.*, p. 42, n. 160: «B. Constant e le idee liberali (livre paru à Paris, Plon, 1904), le 28 août 1904».

6. Del Placci collaboratore del «Regno» naturalmente non si tien conto, nemmeno per l'*Indice dei nomi* e nelle *Notizie bio-bibliografiche*, nell'antologia «Leonardo», «Hermes», «Il Regno», a cura di Delia Frigessi, II ed. (Torino, Einaudi, 1960, «Saggi», 262», vol. I della serie «La cultura italiana del '900 attraverso le riviste»).

anzi che la figura del letterato e critico sia almeno registrata fra quelle dei collaboratori. Non è comunque da dimenticare che il Placci nel 1904 organizzò nel suo salotto un contraddittorio fra due uomini politici di ben diversa tendenza, il Corradini e Gaetano Salvemini⁷. (In qualche fotografia di gruppo, accanto al Salvemini, si nota il Placci: in recenti pubblicazioni essa è stata raccolta come un documento del passato, e, come tale, merita che la registriamo).

L'articolo sul Constant e le sue idee liberali mostra che il Placci poteva essere buon beylista, in quanto ammiratore di Napoleone; ma per l'autore dei *Principes de politique* e del *Cours de politique constitutionnelle* (e non solo dell'*Adolphe* e di quanto si conosceva del *Journal intime*) il nazionalismo più o meno patriottico, nonostante il velame d'un cosmopolitismo estetizzante, gli ha impedito di comprendere alcuni principi del primo Ottocento, a cui è legato il Risorgimento italiano. Anzi ha dato esca ad alcune affermazioni alquanto legate a bei gesti, fino all'ammirazione per colpi di Stato e simili, che l'idolo Gabriele, passando dalla poesia all'azione, non avrebbe esitato un giorno a fare suoi, almeno come prova generale, salvo ripiegare dinanzi ad un concorrente più forte ma anche più abile.

APPENDICE (con note di C. Cordié)

BENJAMIN CONSTANT E LE IDEE LIBERALI

(*Benjamin Constant et les idées liberales*, par Georges de Lauris, Paris, Plon-Nourrit et C^{ie}, 1904)¹.

Chi di noi gusta i romanzi veramente grandi e si occupa un po' sul serio di critica, non è un adoratore appassionato di Benjamin Constant? Nella storia della letteratura francese, quel suo meraviglioso capolavoro di *Adolphe* sta quasi alla pari per merito in mezzo alla *Princesse de Clèves* e all'opera di Stendhal. È quella la via maestra del romanzo di anima di primissimo ordine che usava e che non usa più: niente parole parolaie, ma ricchi sottintesi tra le righe: caratteri agenti, sententi e pensanti tutto in uno per acuta introspezione rivelata non si sa come, senza fermarsi mai su sedie di laboratorio fisio-psicologico, affinché l'autore li misuri ed analizzi con ostentazione e comodità: insomma processi invisibili, profondi ed intuitivi di simpatia umana e di conoscenza d'anima che filtrano misteriosamente in noi senza l'oppressione del vocabolo, o la noia dello studio, o la glacialità dell'esame ovvio.

7. G. Papini, *Passato remoto*, cit., p. 172.

1. «Il Regno. Rivista settimanale politica artistica letteraria» (Firenze), a. I, n. 40, 28 agosto 1904, pp. 5-6. Mi valgo della raccolta della Marucelliana: quella della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze è in via di restauro per l'alluvione del 1966.

Il volume di Georges de Lauris era in origine una tesi di dottorato in diritto, *Benjamin Constant et les droits individuels* (Paris, Rousseau, 1904).

Mi ricordo, quando la mia ottima amica, Dora Melegari, ebbe la fortuna di presentare al pubblico il *Journal intime* di Benjamin Constant², come ci buttammo tutti sopra con avidità, godendone, credendo di trovarvi il commento vissuto di *Adolphe*! Con entusiasmo non minore divoreremo tra poco tempo un'inedita e preziosa corrispondenza di amore, che un'altra signora sta preparando, quella di Madame de Staël col Constant³. Eppure per i contemporanei il romanzo amoroso nella vita dello scrittore di Lausanne ebbe l'importanza di un pettegolezzo sublime, come accade a qualsiasi relazione tra personaggi illustri: e *Adolphe* non mise immediatamente l'autore nella cerchia dei pochi altissimi romanzieri di ogni tempo. La ragion d'essere del Constant, la sua posizione ufficiale, quel che contava in lui era l'azione parlamentare, erano gli opuscoli e i discorsi economici e politici, era il suo trattato di Politica Costituzionale. Chi di noi però si cura di conoscere quel lato della sua attività mentale? Sappiamo che esiste e basta.

Ben venga dunque il volume del Conte Giorgio de Lauris, il quale ci risparmi lunghe e tediose letture, attesoché è un abile sunto, pieno di citazioni, una recensione in grande, eccellentemente compilata, dell'opera politica del Constant.

Essa ahimé non è fatta per fanatizzarci! Se leggessimo del romanziere più prossimo erede di Stendhal, Tolstoj, i soli scritti politico-sociali, sapremmo amarlo? Il Constant per me appartiene alla categoria numerosa degli spiriti veri in arte, e falsi in politica. Egli è un accademico del libertinismo, tutto Adamo Smith, molto protestante d'idee, molto Canton de Vaud, cre-

2. A cura di Dora Melegari vennero pubblicati il *Journal intime de Benjamin Constant et lettres à sa famille et à ses amis* (Paris, Ollendorf, 1895, e ristampa ivi, Albin Michel, 1928). Il *Journal* era uscito dapprima nella romana «Revue internationale», diretta da A. Fantoni e dalla Melegari stessa, tomi XIII-XIV, 1887, con note biografiche molto importanti, di Adrien de Constant – pubblicate postume dalla figlia, contessa Pückler-Branitz –, pp. 81-91 e 944-947. Su posteriori ritrovamenti di parti del diario e successive pubblicazioni si veda *Benjamin Constant*, a cura di C. Cordié (Milano, Hoepli, 1946 [in realtà, 1945], «I propilei», 1), pp. 42-43. Pur tenendo conto dell'importanza del «*Journal intime*» précédé du «*Cabier rouge*» et d'«*Adolphe*», a cura di Jean Mistler (Monaco, Éditions du Rocher, 1945, «Grands et petits chefs-d'oeuvre», 4, e II ed., 1946), ormai bisogna ricorrere solo ai *Journaux intimes*, Édition intégrale des manuscrits autographes publiée pour la première fois avec un index et des notes par Alfred Roulin et Charles Roth (Paris, Gallimard, 1952), opera posteriormente raccolta in B. Constant, *Oeuvres*, Texte présenté et annoté par A. Roulin (ivi, stesso ed., 1957, «Bibliothèque de la Pléiade», 123).

3. Il Placci allude all'opera allora annunciata, *Lettres de Madame de Staël à Benjamin Constant*, pubblicate per cura della baronessa de Nolde e nella versione di Charlotte Harwood in «The Critic and Literary World», maggio-giugno 1907, e in volume New York-London, Putnam, 1907, e, in fine, raccolta nell'originale nelle *Lettres de Madame de Staël à Benjamin Constant* publiées pour la première fois en original par Madame la Baronne de Nolde avec une Introduction et des Notes par Paul L. Léon, Avant-Propos de Gustave Rudler (Paris, Kra, 1928).

dente nel progresso legalitario ad oltranza, anti-Chiesa Romana, contrario alle congregazioni cattoliche, all'istruzione religiosa del popolo qualora i governanti, i dirigenti non condividano la sua medesima fede, assai individualista, ostile al concetto che la proprietà sia inviolabile, pur deplorando se è troppo estesa e desiderandola sminuzzata, cercatore coscienzioso di garanzie che assodino la responsabilità dei ministri, favorevole alla libertà dell'industria, ad ogni forma di concorrenza libera, entusiasta soprattutto della libera stampa ma, con assenza puritana di logica, eccettuata l'oscena, fautore di una magistratura ben pagata ed inamovibile, ammiratore dell'istituzione dei giuristi, avverso agli abusi dei tribunali militari che giudicano ancora i borghesi, animato dall'inevitabile segreta antipatia per il militarismo in un ordinamento civile ecc. ecc.

Da queste indicazioni, buttate là alla rinfusa, e da altre ancora, alcune buone, alcune utopiche, alcune irritanti, si può ricostruire il tipo del cittadino avanzato ed illuminato del suo tempo, eminentemente laico, eminentemente intellettuale, l'idealista che confonde i benefici delle libertà private coi danni di certe libertà pubbliche, il sognatore che, partendo da un concetto troppo eccelso dell'uomo generico, ha l'ingenuità di credere che il «liberale» conserverà sempre il senso intimo dell'abnegazione, la facoltà del sacrificio, e non degenererà, come è avvenuto e doveva, in un egoista dal programma del solo tornaconto. A farla breve, Benjamin Constant è altrettanto *ideologo* quanto la sua buona amica, Madame de Staël, al cui ascendente deve la sua formazione mentale⁴. Ora l'ideologia non è una nobile ma perniciosa caratteristica della cerebralità femminile? Il Constant perciò è un «metafisico», come diceva di lui Napoleone. Egli è il romantico dottrinario *a priori* della ricetta liberale, fresca fresca allora, che tutto rimedierà, accorderà, armonizzerà, a vero dire, assai più scusabile del dottrinario *a posteriori* dell'età nostra, al quale l'insuccesso sperimentale di quasi un secolo di libertà politiche ed economiche non ha ancora dissigliato gli occhi riguardo alla fallacia di certe istituzioni, alla poca fissità di certi indirizzi, ed all'ubbia di certe speranze.

Come è naturale, la nota dominante dei suoi scritti, battuta e ribattuta, intonata in cento modi, è l'errore di ciò che sia arbitrario. Quando ha detto «l'Arbitraire», ha pronunziato il massimo biasimo col massimo tono di disprezzo. All'affermazione sua che «l'arbitrario è l'assenza di regole, di limiti, di definizioni, di tutto ciò che è preciso» si potrebbe opporre che appunto questa sua non metallica rigidità ne fa un strumento politico personale, fine, elegante, forte, efficacissimo. Se i piccoli arbitrii son vessanti, i grandiosi at-

4. Nella vasta letteratura critica, che concerne ideologia, politica e magari «metafisica», si vedano almeno, per l'influsso di Madame de Charrière sul Constant, Gustave Rudler, *La jeunesse de Benjamin Constant, 1767-1794* (Paris, Colin, 1909) e, per l'influsso della Staël, Beatrice W. Jasinski, *L'engagement de Benjamin Constant. Amour et politique (1794-1796)*, Paris, Minard, 1971).

ti d'arbitrio possono riuscire d'una utilità stupefacente. La Storia Politica non è piena di soluzioni felici, arbitrarie, dovute a trovate di qualche uomo di governo? Molte cose grandi in politica non sono state edificate, nell'*ancien régime*, da Enrico IV e da Richelieu, senza aspettare i controlli e le garanzie reciproche dei regimi moderni? Inoltre «l'arbitrario è una cosa negativa» per il Constant: mentre potrei citare chissà quali sottili critiche, in cui quello stato di libertà, a lui sì caro, cotesto modo d'essere *liberale* vien considerato come una negazione, e l'elemento positivo invece è rappresentato dall'inventiva senza regola di qualche genio politico, che non rifugge dall'audacia illegale, dalla prepotenza produttiva, all'occorrenza dal colpo di Stato.

Il volume del Lauris chiude con un bellissimo brano del 1829, un anno prima della sua morte, in cui il Constant si vanta di aver difeso per quaranta anni il medesimo principio, «libertà in tutto, in religione, in filosofia, in letteratura, in industria, in politica»⁵. Ed è vero che questo principio egli l'ha sostenuto e spinto sotto e mediante qualunque forma di governo, colla repubblica, con Luigi XVIII, col Napoleone dei Cento giorni, con Luigi Filippo. Gli spiriti volgari potranno rimproverargli di aver servito troppi padroni differenti: ma quando è per consigliar loro una identica linea di condotta a pro' di un'idea stimata benefica, non sparisce forse una parte dell'odiosità?

Al suo illustrissimo contemporaneo, al grande Talleyrand, quanto non fu più acerbamente ancora rimproverato il successivo adattamento a sovrani diversi! Egli è passato per un *Girella emerito*, e nient'altro. Eppure, come effetto, la sua azione sublimemente patriottica è stata ben più importante di quella del Constant. Già tra quei due corre il divario che separa uno tra i più colossali uomini di stato d'ogni tempo da un semplice ingegno di apostolo liberale come ne esistono tanti. Non solo: vi è in più lo specialismo politico di ciascuno che ha differenza di valore in sé.

Poiché è quasi lecito asserire che, per il bene d'una nazione, un bell'atto imponente di politica estera ha un'efficacia maggiore di qualsiasi bell'atto di politica interna. Ad ogni modo, per la grandezza della Francia, nel 1815, la campagna fatta dal Constant nei *Débats* per sostenere il governo di Luigi XVIII, perché prometteva «plus de chances pour la liberté» che il dispotismo napoleonico, ed il susseguente appoggio dato a Napoleone perché, contro al previsto, liberaleggiava, hanno contato infinitamente meno della miracolosa potenza dimostrata dal Talleyrand al congresso di Vienna, allorché

5. *Mélanges de littérature et de politique* de M. Benjamin Constant (Paris, Pichon et Didier, 1929), p. vi della *Préface*. Cito dalla rara edizione originale, che, insieme con una lettera inedita del Constant, il medico umanista Bruno Pincherle, di Trieste, volle farmi pervenire *post mortem* tramite suo fratello avv. Gino. E mi sia permesso di inserire il nome dell'amico stendhaliano, tanto caro a Pietro Paolo Trompeo, nella presente comunicazione, stesa *in memoriam* di Ettore Caccia.

rimise in piedi il prestigio della sua nazione caduta per le terre, e nell'interesse di essa ebbe il coraggio di ostacolare il ritorno del suo amico e protettore Napoleone, insistendo sulla permanenza di Luigi XVIII al potere⁶.

Ora questi atti, che sembrano brutti, considerati colla visione miope della moralità privata, acquistano qualcosa di ideale ma di piuttosto sterile, troppo indiretto, troppo astratto, quando sono messi al servizio di un principio creduto assoluto, mentre è certamente provvisorio. Invece procurano risultati duraturi, magnificamente fruttuosi, se applicati alla soluzione di problemi diretti, concreti, particolari, immediati, esclusivi, volti ad un solo oggetto, al trionfo della Patria⁷.

CARLO PLACCI

6. Il Placci, ammiratore di Napoleone, avrebbe dovuto spiegare il comportamento «politico» (e non estetico, ammirazione per grandi uomini compresa) del Talleyrand nei confronti di Napoleone al Congresso di Vienna. Ma la sua incertezza di valutazione storica sarà la stessa del nazionalismo italiano alla vigilia dell'intervento, pro Triplice o pro Alleati. Per quanto riguarda la complessa figura del Talleyrand rimando, per comodità, ad alcune mie pagine raccolte in *Chateaubriand politico ed altri saggi su uomini e idee dell'Ottocento francese* (Messina-Firenze, D'Anna, 1959, «Università degli studi di Messina, Pubblicazioni della Facoltà di Magistero», 3), pp. 79-89, *Storia e leggenda del Talleyrand*: scritto, che – insieme con una Nota bibliografica – costituì la prefazione alle *Memorie* di Talleyrand, traduzione e scelta di Domenico Bartoli (Milano, Rizzoli, 1941, «Il caffè delle Muse», 12, e successive edizioni o, piuttosto, ristampe). È da aggiungere almeno il *Talleyrand* del Tarle, del 1957, uscito nella traduzione italiana di Emilio Frisia (Milano, Feltrinelli, 1958): il Talleyrand è considerato come il tipico rappresentante della rivoluzione borghese. Tra le testimonianze su di lui sono riportate quelle di un napoleonico, Stendhal.

7. Sull'importanza del pensiero del Constant nell'ambito del liberalismo e, in genere, della società moderna c'è tutta una letteratura, e basti, per l'Italia, ricordare le pagine del Croce. Ma si citino, perché recenti e non ancora a sufficienza conosciuti dalla critica, lavori e edizioni di Éphraïm Harpaz: anzitutto la monografia *L'école libérale sous la Restauration. Le «Mercure» et la «Minerve», 1817-1820* (Genève, Librairie Droz, 1968, «Travaux d'histoire éthico-politique», XVI) e, quindi, pubblicati con introduzione, note e commenti, B. Constant, *Recueil d'articles. Le «Mercure», la «Minerve» et la «Renommée»* (1972, in due tomi, stessa collezione, XXII) e B. Constant et Goyet De la Sarthe, *Correspondance 1818-1822* (1973, stessa collezione, xxvi).

Claude Aveline et Albert Camus Alger 1937 (avec un inédit de Camus)

Le 20 février 1937, Claude Aveline, écrivain déjà célèbre¹, tient à Alger, à la Maison de la Culture de cette ville, une conférence inaugurale sur *Anatole France, révolutionnaire*. Albert Camus, alors âgé de vingt-trois ans, licencié en philosophie et rédacteur à «Alger-Républicain» est un des fondateurs de la Maison de la Culture² d'Alger, dont il vient d'être nommé le Secrétaire Général³. Avant la conférence d'Aveline⁴ qui doit inaugurer officiellement le centre de culture antifasciste, dans une réunion préparatoire qui est une sorte de «prise de contact» avec un public très dense et chaleureux⁵, Camus déclare avec fermeté l'importance du nouveau rôle de l'in-

1. Camus dans son texte parle expressément de «célébrité». Claude Aveline, de son vrai nom Eugène Avtsine, fils d'émigrés russes est né à Paris, le 19 juillet 1901. Grand admirateur de l'oeuvre d'Anatole France il fait la connaissance du célèbre écrivain en 1919. A partir de ce moment-là et jusqu'à la mort de ce dernier, il sera admis dans son intimité. Anatole France lui donne une formation humaniste de gauche et lui montre la route à suivre: en effet dès 1933, mais surtout à partir de 1936, Claude Aveline se jette dans la lutte sociale. Auparavant Claude Aveline est déjà connu du public parisien pour avoir écrit de petits ouvrages dans une lumière francienne. En 1930 il s'affirme avec les deux tomes de *Madame Maillart*, première partie de sa Trilogie: *La Vie de Philippe Denis*, puis avec un Roman: *Le Prisonnier* et deux romans policiers, *La Double Mort de Frédéric Belot* (1932) et *Voiture 7, Place 15* (1937).

2. Camus précise en termes très clairs le but de cette institution: «La Maison de la Culture... prétend servir la culture méditerranéenne. Fidèle aux prescriptions générales concernant les Maisons du même type, elle veut contribuer à l'édification dans le cadre régional d'une culture dont l'existence et la grandeur ne sont plus à démontrer». In «Jeune Méditerranée», n. 1, avril 1937.

3. «Sur la scène, le conférencier, M. Camus, Secrétaire Général de la Maison de la Culture, est entouré d'un bureau mixte (deux femmes, deux hommes), ce qui correspond aussi à un état d'esprit neuf». In «L'Echo d'Alger», 10 février 1937. Art. de Lucienne Jean-Darrouy.

4. Cette conférence d'Aveline à Alger était une des étapes d'une grande tournée de conférences organisée à partir de la Maison de la Culture de Paris, en février 1937. Sur le thème d'*Anatole France révolutionnaire* Aveline parla à Saint-Etienne, Lyon, Chambéry, S' Hilaire du Touvet, Grenoble, Aix-en-Provence, Marseille, Toulon, Hyères, Nice, Alger, Sousse, Sfax et Tunis. Cf. notes inédites de Claude Aveline.

5. «Pour cette prise de contact s'est rassemblé un auditoire nombreux et nouveau par sa composition, comprenant des intellectuels de tous les échelons. Les professeurs de

tellectuel; s'il n'arrive pas à modifier l'histoire, l'intellectuel peut et doit agir «sur l'homme qui lui-même fait l'histoire»⁶. Ce jeune homme passionné et tourmenté, déchiré entre sa nature méditerranéenne et son aspiration à un engagement qui ne peut que le déraciner, ira accueillir «au débarqué de l'hydravion», le romancier parisien. C'est là qu'il remettra ou conférenciera le texte⁷ de «présentation» d'Aveline qu'il a lu la veille sur l'antenne de Radio-Alger⁸. Nous reproduisons le «prospectus»⁹ qui présente à nos yeux, en dépit ou plutôt à cause de la jeunesse de Camus, un très vif intérêt aussi bien pour éclairer les personnages de cette rencontre, l'atmosphère qui les anime et les entoure que pour expliquer les caractères de leurs oeuvres respectives.

PRESENTATION DE CLAUDE AVELINE¹⁰

par
Albert Camus
et dite par lui
sur l'antenne de Radio-Alger
le 19 février 1937

Chers Auditeurs,

On annonce la venue à Alger de l'écrivain Claude Aveline.

Vous le connaissez tous peu ou prou.

Louis Martin-Chauffier nous le présente comme «Un grand garçon mince, un peu courbé, à l'air doux et presque timide, parlant sans violence, ... mais persuasif et charmeur».

C'est l'influence de Anatole France qui amena Claude Aveline à la littérature et à l'action. Editeur, en même temps qu'essayiste, c'est seulement après avoir connu le vieil écrivain que Claude Aveline publia les ouvrages qui ont fait sa célébrité. «Le Prisonnier», «Ma-

facultés et les étudiants de première année s'y coudoient. Atmosphère régénérée et très sympathique». In «L'Echo d'Alger», 10 février 1937. Art. de Lucienne Jean-Darrouy.

6. «Car, en effet, s'il n'appartient pas à l'intelligence de modifier l'histoire, sa tâche propre sera alors d'agir sur l'homme qui lui-même fait l'histoire. A cette tâche, nous avons une contribution à donner. Nous voulons rattacher la culture à la vie».

Albert Camus in «Jeune Méditerranée», n. 1, avril 1937.

7. Ce texte nous a été communiqué par Claude Aveline que nous remercions très vivement ici.

8. Camus avait rédigé lui-même le texte de présentation. Cf. notes inédites que Claude Aveline a bien voulu nous adresser en réponse à nos questions.

9. Le terme est de Claude Aveline, Idem, notes inédites.

10. Nous reproduisons *exactement* le texte qui nous a été remis par M. Claude Aveline.

10 dame Maillart», «La fin de Madame Maillart», etc...
On croit d'ordinaire que ce sont les grands sentiments qui font la
vie d'un homme. Et pourtant c'est aux impondérables du coeur, à
ses frémissements subtils et sans cause que nous devons le meilleur
et le plus tragique de nous-mêmes. Cela, Claude Aveline l'a compris.
15 S'il s'attache à un être c'est à la fois pour ce qu'il enferme et
pour ce qui le renferme – au prisonnier tout autant qu'au conqué-
rant –. Des heures tissées tout le long des battements d'une montre,
les mille détails précis qui frangent tous nos gestes (tapis usés, ri-
deaux de couleur mal définis) ... voilà le champ où creuse la sensi-
20 bilité d'Aveline.
Le miracle, c'est qu'une pareille sensibilité, si près de se reposer,
de se confondre avec le vieil individualisme des symbolistes, ait
pourtant retrouvé le chemin de la vie. Une fois de plus, c'est l'indi-
vidu qui fait route vers les hommes. C'est toujours à la faveur d'un
25 raidissement contre soi qu'on prend conscience de ses vérités secrè-
tes. En se tournant vers la misère du monde, Aveline a entrevu la
fécondité de son propre drame. C'est une chose émouvante et sin-
gulière que de voir une époque si riche en individus, oser tant de
gestes de fraternité. Aveline est de ceux qui, loin de leurs inquié-
30 tudes personnelles, tentent de tracer une route vers l'esprit et la jeu-
nesse du monde. Ceci explique son oeuvre: son ardeur, son âpreté
secrète, son mépris et dans le même temps ses nuances, sa tendres-
se, et la délicatesse de son style. Cet équilibre singulier, c'est à Ana-
tole France qu'il en donne tout le mérite.
35 Aussi pouvons-nous nous attendre à ce que la conférence annoncée
pour lundi prochain à la salle Pierre Bordes sur Anatole France
précisément, soit particulièrement intéressante et révélatrice.
(Ce texte n'a encore jamais paru jusqu'ici 30.05/71).

Certes, nous sommes en présence d'un texte rapidement élaboré et qui n'était pas destiné à la publication. Il ne faut donc pas oublier son caractère hâtif et les circonstances qui l'ont inspiré. Mais une lecture attentive révèle toutefois un certain nombre de caractères significatifs. On remarquera tout d'abord que la présentation est composée de deux éléments essentiels: une première partie où le jeune Camus donne, avec une certaine sécheresse, les informations nécessaires pour les auditeurs et une deuxième partie, beaucoup plus personnelle, où il évoque la personnalité de Claude Aveline avec un accent beaucoup plus vibrant et, pourrions-nous dire, autobiographique.

C'est donc d'un ton un peu sec que le jeune Camus commence sa présentation de l'écrivain parisien. La deuxième phrase:

«Vous le connaissez tous peu ou prou»

est un cliché qu'utilisent fréquemment, encore aujourd'hui, les journalistes

et nous apparaît comme du remplissage. Immédiatement après, Camus prend de l'assurance et fait appel à deux autorités pour *situer* mieux le conférencier. Tout d'abord Louis Martin-Chauffier¹¹ qui, quelques jours auparavant a fait un «portrait animé» de Claude Aveline dans l'hebdomadaire «Vendredi»¹².

Camus ne connaît pas l'orateur qui va inaugurer la Maison de la Culture. Il est bien obligé de faire appel au témoignage de quelqu'un d'autre. On a l'impression qu'en évoquant l'apparence physique et le charme d'Aveline, celui-ci veut se préparer lui-même à la rencontre toute proche. Pour passer à la biographie littéraire, Camus prononce le nom d'Anatole France suivant ainsi les indications fournies par Louis Martin-Chauffier. Le nom de l'auteur du *Lys Rouge* ne s'accompagne d'aucune appréciation si ce n'est celle de «vieil écrivain» qui est loin d'être élogieuse. Cette absence de commentaire autour du nom d'Anatole France dénonce, semble-t-il, une réserve inexprimée, une absence certaine d'enthousiasme¹³. La période est d'ailleurs peu propice à France, dont l'oeuvre est tombée presque totalement en disgrâce dans les années qui suivent sa mort, en 1924. Les jeunes gens comme Camus devaient trouver que ce dictateur des Lettres, qui avait trop longtemps régné, était largement dépassé et dépourvu d'intérêt. Comme un écho à cette réticence, on trouve une réponse implicite dans ce que dira Aveline, le lendemain, dans sa conférence sur *Anatole France révolutionnaire*.

11. Louis Martin-Chauffier, né en 1894 est le grand ami de Claude Aveline. *Le Prisonnier* est d'ailleurs dédié à la femme de l'écrivain, Simone Martin-Chauffier. Romancier, essayiste il est connu pour avoir écrit *Jeux de l'âme* (essai) et *L'homme et la bête* (souvenirs de déportation), *Correspondances apocryphes* (pastiche), *La Fissure*, *Patrice ou l'indifférent*, *l'Epervier* (romans), *Mémoires du Philippin* (souvenirs). Ancien président du Comité National des Ecrivains. Grand prix national des lettres en 1957. Cfr. Pierre de Boisdeffre, *Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui 1938-1958*. Paris, le Livre Contemporain, 1958, p. 260.

12. *Portraits animés – Claude Aveline* – in «Vendredi», 5 Février 1937. Camus condense en modifiant l'ordre des phrases et certains mots du texte de Martin-Chauffier. Voici le texte exact: «Privé des dons de l'orateur, il [Claude Aveline] paraît peu dans les meetings; mais il multiplie les conférences. Il ne bouleverse pas, il persuade et il charme. A le voir, à l'entendre, on ne le dirait pas si engagé, si inflexible. Ce grand garçon mince, un peu courbé, à l'air doux et presque timide, parle sans violence, sans éclat, il ne s'étale pas». Nous ne pouvons reprocher à Camus de passer sous silence les réserves nuancées de Martin-Chauffier; devant présenter un conférencier il ne peut pas dire que ce n'est pas un orateur. Les deux adjectifs qu'il choisit – «persuasif et charmeur» – sont donc parfaitement admissibles d'autant plus que Martin-Chauffier, dans son article, fait à plusieurs reprises l'éloge du charme et de la courtoisie de Claude Aveline.

13. D'autant plus que le texte de Martin-Chauffier parle clair à ce sujet: «Anatole France qu'il [Claude Aveline] fréquentait lui apprit qu'un sentiment révolutionnaire authentique, audacieux et ferme pouvait s'allier à l'élégance de l'esprit et à la beauté savante de la langue». Idem.

De même que pour Voltaire et pour Victor Hugo Anatole France, dès sa mort, a provoqué contre lui la plus violente et la plus injuste réaction. Ces immenses statues dressées sur la montagne, il y avait en effet tout un côté de la vallée qu'elles couvraient de leur ombre. Et le jour où elles disparaissent, où les yeux accoutumés à leur présence s'étonnent de ne plus les voir, tous les gens de l'ombre enfin délivrés, aboient en chœur: «Mais de quelle statue s'agit-il? Quelle statue cherchez-vous? Il n'y en a pas, il n'y en a jamais eu¹⁴.

Camus n'a pas l'air de vouloir s'attarder sur le mérite d'Anatole France, mais n'oublions pas le côté «prospectus» de cette présentation. Il est bon de rappeler aussi que la conférence avait été demandée par un groupe de jeunes avant la fondation de la Maison de la Culture¹⁵. Camus explique donc que c'est Anatole France qui amène Claude Aveline «à la littérature et à l'action». L'affirmation est un peu schématique, le problème étant plus complexe comme on peut l'imaginer¹⁶. Mais on ne saurait en faire grief à Camus, obligé de parler en temps limité. Quelques lignes plus loin, un détail retient notre attention et nous paraît intéressant: en énumérant les ouvrages qui font la célébrité» d'Aveline, Albert Camus les cite dans l'ordre suivant: *Le Prisonnier*, *Madame Maillart*, *La Fin de Madame Maillart*; les titres ne sont pas présentés dans l'ordre chronologique¹⁷ mais ceci n'aurait qu'une importance relative si l'on ne savait pas qu'il existe tout un problème critique sur la parenté qui existerait entre ce roman d'Aveline et *l'Etranger* d'Albert Camus¹⁸. Nous essaierons de donner ailleurs¹⁹ une ré-

14. Cf. extraits de la conférence de Claude Aveline publiés dans «Jeune Méditerranée», n. 1, Avril 1937, p. 1. Cette conférence a été publiée par le Groupe SAVOIR, un des nombreux groupements affiliés à la Maison de la Culture de Paris. Conférence n. 13 des «Conférences 1937-38». Archives privées de Claude Aveline.

15. Cfr. le témoignage écrit de Catherine Lerouvre dans la revue d'Oran «Simoun», n. 31, 1960, pp. 34-35.

«Vers la fin de 1936 nous avons invité Claude Aveline à faire une conférence sur les dangers d'une guerre proche. Nous avons à cette occasion, envoyé à Camus une lettre laborieusement écrite en commun lui démontrant combien nous devons être encouragés et combien sa présence nous aiderait».

16. La vocation littéraire de Claude Aveline se précise dès 1916 au contact de Lucien Besnard. Auteur dramatique à ses heures, Besnard écrit une pièce avec le poète André Rivoire. En outre il a le mérite d'encourager les jeunes à écrire. C'est chez celui-ci que le jeune Aveline reçoit pour ses dix-huit ans sa première oeuvre imprimée: un poème en prose intitulé *D'Argent et de Pourpre*, publié sous le pseudonyme de Claude Aveline. A partir de 1920 Aveline devient secrétaire de l'érudite Adolphe Van Bever et son désir d'écrire s'affirme au contact des oeuvres d'André Gide et de Georges Duhamel qu'il publiera en 1922, devenant ainsi le plus jeune éditeur du monde. Cf. notes inédites de Claude Aveline.

17. *Madame Maillart* et *la Fin de Madame Maillart* sont les deux premiers volumes de la *Trilogie* et paraissent en 1930. *Le Prisonnier* est publié en 1936.

18. «Dès l'accueil, Camus m'a parlé du *Prisonnier*, publié un an plus tôt dans l'hebdomadaire «Vendredi» avec les admirables illustrations de Berthold Mahn... Il l'avait dé-

ponse à cette question. Nous nous limitons à souligner ici cette «première place» que Camus donne spontanément au *Prisonnier*.

Après avoir donné ce bref aperçu de «l'homme et l'oeuvre», Camus assume un ton tout à fait différent, plus vibrant et plus passionné. Il abandonne l'écrivain dont il doit parler pour se livrer à une sorte de confession, de déclaration de principe. Nous voyons déjà percer dans ces quelques lignes le romancier de l'absurde qu'il deviendra. On voit se profiler déjà la silhouette de ses anti-héros. C'est la mort des grands sentiments et des géants romantiques. «On croit d'ordinaire que ce sont les grands sentiments qui font la vie d'un homme». Camus refuse cette croyance très traditionnelle et opère une sorte de renversement: la grandeur de l'homme, son véritable sentiment tragique ne se trouve pas dans de grandes entreprises mais dans «les impondérables du coeur, dans ses frémissements subtils et *sans cause*»²⁰. Dans le mot *cause*, nous ne pouvons pas ne pas percevoir une ambivalence car le mot *cause* veut dire à la fois motivation et engagement. Aussitôt après cette profession de foi sur le sentiment absurde de l'existence, Camus associe Aveline, sans autre forme de procès, à cette «idéologie»: «cela, Claude Aveline l'a compris». Il est difficile de se rendre compte si cette phrase du jeune Camus est sincère, s'il a vraiment cru voir dans la pensée de l'auteur du *Prisonnier* cette option; ou bien s'il profite de l'occasion qui lui est donnée pour exprimer sa vision personnelle du monde. Claude Aveline est un rationaliste, un homme des Lumières et son humour tient beaucoup plus du «nonsense» ou de l'ironie voltairienne que de l'absurde existentiel²¹.

La phrase qui suit semble confirmer le malentendu. Camus affirme avec une formule très efficace – qui s'applique beaucoup plus à lui-même qu'à Aveline – à notre avis – que ce dernier, lorsqu'il s'attache à un être *c'est à la fois pour ce qu'il enferme et ce qui le renferme*. Il s'agirait en somme d'aimer d'un amour égal la victime et le bourreau et, comme ajoute Camus, «le prisonnier et le conquérant»²², ce qui n'est pas le point de vue de Claude Aveline qui croit à la justice et au libre-arbitre²³ et qui, s'il étudie avec

couvert là, puis relu, presque aussitôt en volume». Cfr. interview-préface à la réédition du *Prisonnier* en 1969, Club de la Femme.

19. Un prochain article sera consacré à une étude comparée des deux romans.

20. C'est nous qui soulignons.

21. Voltaire compte parmi les auteurs préférés de Claude Aveline. La première oeuvre qui figure, dans la bibliographie de celui-ci s'intitule précisément: *Lorsque Candide fut parti* (1922).

22. L'opposition entre le prisonnier et le conquérant est assez singulière: il ne s'agit pas à première vue de deux contraires. On peut être conquérant sans être oppresseur. On peut se demander s'il n'y a pas une trace du célèbre roman d'André Malraux, *Les Conquérants*, parus en 1928.

23. Nous pensons surtout aux écrits politiques recueillis dans les *Devoirs de l'Esprit*, Paris, Grasset, 1945.

une passion d'analyste les êtres malfaisants, ne manifeste pas à leur égard le même «attachement» que pour les victimes. La distance morale est toujours présente dans l'oeuvre romanesque de Claude Aveline.

Camus décrit ensuite en termes suggestifs le «matériel» romanesque des livres de Claude Aveline; ici encore le critique parle déjà du romancier qu'il deviendra: ces «heures tissées tout au long des battements d'une montre» sont bien toutes ces heures anonymes et obscures qu'André Gallon passe dans sa chambre d'hôtel²⁴. Mais ce sont aussi les heures de Meursault, à la fois précises mais vides de sens, que le personnage n'arrive à cerner qu'à travers les chiffres ou les aiguilles d'une montre. De même, «les mille détails précis qui frangent tous nos gestes» (ligne 17) évoquent clairement le récit de Meursault qui enregistre d'une manière obsédante les gestes et les événements les plus dérisoires de sa vie car il a perdu le secret d'une hiérarchie des valeurs. Le décor que nous transmet Camus est celui de «tapis usés» et des «rideaux de couleur mal définis» (ligne 18, 19)²⁵. C'est la chambre d'hôtel grisâtre dont la propreté est douteuse et où le prisonnier écrira sa confession à Philippe Denis. Ce sont «les chaises de paille un peu creusées et l'armoire dont la glace est jaunie» que l'on trouve dans *l'Etranger*²⁶. Mais c'est aussi le décor de la chambre de Roquentin, de toutes ces pièces sordides où l'intellectuel devient peu à peu «l'homme sans qualités». Il est évident que dans cette présentation du monde «avelinien», Camus ne pense qu'au *Prisonnier*, les deux autres romans qu'il cite sont d'une inspiration tout à fait différente et se situent dans la tradition réaliste²⁷. Meursault, comme André Gallon, est une «première personne» isolée qui juge sa vie avant de la quitter et qui a perdu, comme Gallon, tout instinct de conservation²⁸. Mais l'éloge de Camus ne s'arrête pas sur cette évocation désespérée. Certes, le constat de la condition humaine n'a rien de réjouissant. Mais le «miracle» est possible et consiste à conjurer le désespoir et à refuser «le vieil individualisme des symbolistes» (ligne 22). C'est le mérite que

24. «Voilà sept ans que je n'ai plus de montre; j'ai oublié la mienne sur ma table de nuit, le jour de mon arrestation, et elle a été vendue avec le reste». In *Le Prisonnier*, p. 31. Toutes les citations sont faites d'après la réédition du Mercure de France, 1971.

25. André Gallon dit plus précisément: «Mon rideau jaune un peu sale et mal transparent, ne me permet pas de bien voir», p. 13.

26. *L'Etranger*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1962, p. 1137.

27. Ces deux romans seront d'ailleurs révisés et réimprimés en un seul volume: *Madame Maillart*, Paris, Emile-Paul, 1949. *La vie de Philippe Denis* (par commodité nous l'appelons *la Trilogie*) est une sorte d'éducation sentimentale et intellectuelle, née de la fusion entre une expérience authentique reconstruite par l'imagination de l'auteur et des idées directrices de sa conception du monde. Philippe Denis est à l'orée de sa vie d'adulte et il parcourt les étapes difficiles du bonheur et de la connaissance de soi.

28. «Je n'ai pas à repartir dans la vie: je suis mort depuis sept ans, c'est mon cadavre qui parle, qui marche en attendant l'heure de la vengeance. Une fois accomplie, tout s'en ira pourrir». *Le Prisonnier*, p. 12.

Camus reconnaît à Aveline, le mérite d'avoir «retrouvé le chemin de la vie» (ligne 23). Cette expression, vague et conventionnelle à première vue est expliquée par la phrase suivante. Le «chemin de la vie», c'est le refus de la démission, du défaitisme et de la mort, c'est retrouver le chemin de la solidarité humaine. Cette notion de *vie*, difficile à saisir, revient à plusieurs reprises dans l'oeuvre de Camus²⁹. L'auteur de *l'Étranger* corrige ainsi la première affirmation qu'il avait faite sur ce qui était le *meilleur* de l'homme, à savoir «les impondérables du coeur»: (ligne 12) ici, dans un deuxième temps, il parle des *vérités secrètes* (ligne 25) de l'homme dont on prend conscience grâce à un «raidissement contre soi» (ligne 25). Nous trouvons déjà esquissée la double attitude qui ne cessera de marquer la pensée de Camus: scepticisme prudent d'un côté³⁰ et engagement stoïque de l'autre³¹. C'est cet humanisme de la révolte dont on a largement parlé. Cette révolte, ce «raidissement contre soi», c'est aussi l'expérience d'Aveline qui, «en se tournant vers la misère du monde» (ligne 26) peut rendre «fécond son propre drame» (ligne 26, 27). Et ces gestes dont parlait Camus tout à l'heure, ces gestes qui s'exerçaient sur «des tapis usés» dans la solitude grisâtre des chambres d'hôtel, se transforment en «tant de gestes de fraternité» (ligne 28). Dans ces dernières phrases de Camus, on perçoit une résonance épique, l'écho de cette époque qu'on a appelée «l'ère de l'engagement». L'auteur de *l'Étranger* exprime de façon pénétrante la contradiction qui déchirait les intellectuels européens et français en particulier, au cours des années 1933-1939.

Il y a quelque chose de prophétique dans l'étonnement et l'admiration de Camus pour tous ces *individus* qui osent se lancer dans un combat fraternel. C'est en effet une chose émouvante et *singulière* de voir des héros de l'énergie solitaire participer à des combats collectifs. C'est à travers cette contradiction que l'on peut comprendre l'ampleur du désastre et de la déception des «Mandarins» d'après 45. En relisant Malraux, avec les yeux d'aujourd'hui, on comprend que son individualité était plus forte que son

29. «J'aime cette vie avec abandon et veux en parler avec liberté; elle me donne l'orgueil de ma condition d'homme. Pourtant on me l'a souvent dit: il n'y a pas de quoi être fier. Si, il y a de quoi: ce soleil, cette mer, mon coeur bondissant de jeunesse, mon corps au goût de sel et l'immense décor où la tendresse et le génie se rencontrent dans le jaune et le bleu. C'est à conquérir cela qu'il me faut appliquer toute ma force et mes ressources». Cité par Pierre de Boisdeffre dans *Les Écrivains d'aujourd'hui*, P.U.F., 1969, p. 34.

30. Dans cette conférence qu'il avait tenue quelques jours auparavant, le 8 février 1937 sur la Nouvelle Culture Méditerranéenne l'écrivain faisait une observation symptomatique: «J'ai parlé d'une nouvelle civilisation et non d'un progrès dans la civilisation. Il serait trop dangereux de manier ce jouet malfaisant qui s'appelle le Progrès. Voir note n. 4 in «Jeune Méditerranée», bulletin mensuel de la Maison de la Culture d'Alger, n. 1, Avril 1937.

31. «La fidélité supérieure qui nie les Dieux et soulève les rochers». In *Le Mythe de Sisyphe* Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1962, p. 198.

adhésion à une cause fraternelle. Chez Camus aussi, on pressent cette dissonance, cette absence d'espoir dans les entreprises humaines. D'ailleurs, la dernière phrase du paragraphe, qui met le point final à l'éloge d'Aveline, montre bien l'indécision et l'incertitude de l'engagement de Camus tout au moins à ce moment-là³². Nous sommes en 1937 et depuis 1933 les événements les plus dramatiques ont bouleversé l'Europe, de la prise de pouvoir d'Hitler à la guerre d'Espagne³³. Claude Aveline dans sa conférence sur *Anatole France révolutionnaire* n'hésitera pas à *situer* son discours à un moment précis de l'Histoire, dans le combat antifasciste des partis de gauche³⁴ dans une critique adressée ouvertement aux «gens de droite»³⁵, et l'image que Claude Aveline donne d'Anatole France est celle d'un militant qui a eu une longue histoire et une évolution toujours plus à gauche³⁶. Ca-

32. Ce qu'il a dit à cette époque dans sa conférence sur la *Nouvelle Culture Méditerranéenne*, est significatif: «Le rôle de l'intellectuel est difficile à notre époque. Ce n'est pas à lui qu'il appartient de modifier l'histoire. Quoiqu'on en dise, les révolutions se font d'abord et les idées viennent ensuite. Par là il faut un grand courage aujourd'hui pour se déclarer fidèle aux choses de l'esprit. Mais du moins ce courage n'est pas inutile [...] S'il n'appartient pas à l'intelligence de modifier l'histoire, sa tâche propre sera alors d'agir sur l'homme qui lui-même fait l'histoire. A cette tâche, nous avons une contribution à donner. Nous voulons rattacher la culture à la vie». In «Jeune Méditerranée», idem, p. 5.

33. A un moment où la guerre d'Espagne devient inexpiable et fanatique Albert Camus évoque ce pays en des termes presque «touristiques». Il parle «d'hommes qui hurlent dans les cafés chantants d'Espagne» (p. 3) des places désertes à midi en Espagne (p. 4). De façon un peu plus sérieuse il ose dire «ce que nous voulons, ce n'est pas le mensonge qui triompha en Ethiopie mais la vérité qu'on assassine en Espagne» (p. 4). Il parle aussi, pour finir, «d'un collectivisme méditerranéen [...] qui se joue dans le bassin méditerranéen et en Espagne à l'heure qu'il est» [...]. Le rôle essentiel que puissent jouer des villes comme Alger et Barcelone, c'est de servir pour leur faible part cet aspect de la culture méditerranéenne qui favorise l'homme au lieu de l'écraser (p. 5). «Jeune Méditerranée» idem, p. 3-4-5.

Remarquons toutefois les termes vagues et peu engagés que choisit Camus alors que tous les intellectuels de ces années 1936-1937, de Malraux à Hémingsway, à Bernanos et à Aveline se sont engagés totalement dans la lutte contre le franquisme.

34. Aveline n'hésite toutefois pas à critiquer les partis de gauche qui, «par une incompréhensible crédulité, ont accepté les ignobles calomnies des partis de droite. Ils se sont privés pendant dix ans d'un de leurs meilleurs soutiens. Ils avaient pour eux le plus célèbre écrivain français et même, par la place qu'il occupait à la fin de sa vie, le plus célèbre écrivain du monde, et ils n'en ont rien fait». In *Anatole France Révolutionnaire*, conférence, n. 13, idem, p. 1.

35. *Sic*, extrait de la Conférence de Claude Aveline publié dans «Jeune Méditerranée», n. 1, Avril 1937.

36. A la fin de sa conférence Claude Aveline cite cette phrase d'Anatole France écrite dans le *Salut aux Soviets* publié par «l'Humanité» à l'occasion du cinquième anniversaire de la Révolution: «S'il est encore en Europe des amis de la justice, qu'ils saluent avec respect le cinquième anniversaire de cette Révolution qui, après tant de siècles, apporta à l'univers le premier essai d'un pouvoir qui gouverne par le peuple, pour le peuple. Nés dans l'indigence, grandis dans la famine et la guerre, comment les Soviets

mus est beaucoup plus vague et on peut s'en étonner quand il parle d'une *route vers l'esprit et la jeunesse du monde*. Phrase imprécise et plutôt ambiguë qui pourrait s'appliquer à n'importe quoi. Cet enthousiasme confus et incertain, nous le retrouvons dans le texte déjà cité de la Conférence sur la Civilisation Méditerranéenne³⁷. On est un peu surpris de voir que dans cette Europe menacée par le nazisme, quelqu'un puisse encore exalter ce «goût triomphant de la vie, ce sens de l'écrasement et de l'ennui, les places désertes à midi en Espagne, la sieste, voilà la vraie Méditerranée»³⁸. Et en arriver même à distinguer le visage du fascisme allemand du fascisme italien, de trouver dans le fascisme italien le charme miraculeux de la Méditerranée³⁹.

Ainsi s'achève ce texte à plusieurs égards déconcertant. La dernière expression lâchée par Camus est cet équilibre singulier qu'il attribue à l'oeuvre d'Aveline et qui apparaît comme l'aspiration inquiète et tourmentée du jeune intellectuel d'Alger. On sait que cet enracinement algérien⁴⁰ restera un des facteurs déterminants de la personnalité de Camus qui se sentira tou-

eussent-ils pu accomplir leur grand dessein et réaliser la justice intégrale? Du moins ils en ont posé le principe. Ils ont jeté les semences qui, si les destins les favorisent, se répandront sur la Russie et féconderont peut-être un jour l'Europe». Idem, p. 11-12.

37. Dans cette conférence sur la Civilisation Méditerranéenne Camus s'applique à faire la différence entre la notion de *latinité*, fruit «d'un traditionalisme vain et sans avenir» qui débouche sur «les nationalités qui apparaissent alors, seulement à l'heure de la décadence» – c'est le «nationalisme du soleil» – et la notion de *Méditerranée* qui est «la négation même de Rome et du génie latin» [...] qui est «ce goût triomphant de la vie» dans des paysages écrasés de soleil [...] une civilisation vivante et bariolée, concrète [...] transformant les idées à son image et recevant les idées sans changer sa propre nature». In «Jeune Méditerranée» idem, p. 4-5.

38. In la *Nouvelle Culture Méditerranéenne*, idem, page 4.

39. «Regardons encore plus près. Pour ceux qui ont vécu à la fois en Allemagne et en Italie, c'est un fait évident que le fascisme n'a pas le même visage dans les deux pays. On le sent partout en Allemagne, sur les visages, dans les rues des villes. Dresde, ville militaire, étouffe sous un ennemi invisible. Ce qu'on sent d'abord en Italie, c'est le pays. Ce qu'on voit dans un Allemand au premier abord, c'est l'hitlérien qui vous dit bonjour en disant: «Heil Hitler!». Dans un Italien, c'est l'homme affable et gai. Ici encore la doctrine semble avoir reculé devant le pays – et c'est un miracle de la Méditerranée de permettre à des hommes qui pensent humainement de vivre sans oppression dans un pays à la loi inhumaine» .Idem, p. 4.

40. Bien plus tard, au cours de la guerre d'Algérie Camus aura des réactions contradictoires et surprenantes. Cfr. à ce sujet le témoignage de Jean Pluyène: «A Stockholm, en 1957, à l'occasion de la remise de son prix Nobel une jeune Musulmane du F.L.N. (Front de Libération Nationale) le prit violemment à partie: je n'ai jamais, répliqua-t-il, parlé à un Arabe ou à l'un de vos militants comme vous venez de me parler publiquement.. J'ai toujours condamné la terreur. Je dois condamner aussi un terrorisme qui s'exerce aveuglément dans les rues d'Alger, par exemple, et qui un jour peut frapper ma mère... Je crois à la justice, mais je défendrai ma mère avant la justice». In «Magazine Littéraire», n. 67/68 Septembre 1972. Déchiré par le drame algérien Camus ne pouvait accepter la solution de l'indépendance.

jours un «étranger» au milieu des intellectuels de la métropole.

La personnalité de Claude Aveline, dont l'oeuvre romanesque est loin d'avoir eu le succès de l'oeuvre du jeune homme qui le reçoit à Alger, apparaît beaucoup plus forte et cohérente. Il n'est pas question de juger deux talents mais d'évoquer deux silhouettes d'intellectuels militants. C'est en ce sens que ce petit texte, qui n'a pas à première vue de valeur littéraire, un écrit improvisé d'un jeune débutant, présente à nos yeux un très grand intérêt.

La conoscenza di Pirandello in Russia e in Unione Sovietica

La prima conoscenza di Pirandello in Russia risale al 1905 e concerne la traduzione della novella *Lumie di Sicilia*¹. Il racconto restò senza eco e la possibile curiosità del lettore russo per l'opera di Pirandello non fu alimentata da altre «primizie» fino al 1911, quando vennero pubblicate le traduzioni di *Nel segno*² e *La buon'anima*³.

Una relazione molto dettagliata, e in massima parte esatta, di quanto è comparso dello e sullo scrittore siciliano, dal 1905 al 1968 in Russia, viene offerta da B. G. Reizov⁴, in un articolo pubblicato nel 1970⁵, non scevro di qualche compiacimento per il livello culturale russo e talvolta un po' sproporzionato, e tuttavia ridimensionato, o meglio contraddetto, a poche righe di distanza.

Si legge, ad esempio, con riferimento alle citate traduzioni del 1911: «da questo momento appaiono ogni anno numerose traduzioni delle novelle» (s ètogo vremeni ežegodno pojavljajutsja v russkich perevodach po neskol'ko novell)⁶. A ben vedere si tratta di ben poca cosa e, precisamente, di una sola novella (*La giara*) nel 1912⁷ e di cinque, più una piccola raccolta, nel

1. *Sicilijskie limony*, in «Vestnik inostranoj literatury», mart (1905).

2. *Po risunku*, in «Vsemirnaja panorama», 97-98 (1911), trad. E. Bogdanovskaja.

3. *Eë pokojnyj muž*, in «Vestnik inostranoj literatury», aprel' (1911).

4. B. G. Reizov (nato nel 1902) è un noto romanista, che si è dedicato di preferenza alla letteratura francese e solo marginalmente, ma non per questo con minore competenza, a quella italiana e inglese. Pregevoli i suoi saggi su Balzac, Zola, Flaubert, Stendhal; lodevoli quelli su Shakespeare, W. Scott, Goldoni, la novella italiana dal 1860 al 1914, Pirandello. È fautore dell'influsso reciproco delle culture dei singoli paesi. Nel suo saggio sul romanzo di Pirandello *Il fu Mattia Pascal* questo concetto viene ribadito, e si può dire che contenga in nuce gli argomenti che verranno poi sviluppati dalla Volodina (v. nota 37) e dalla Topuridze (v. nota 38); forse non è azzardo supporre che gli studi su Pirandello delle due letterate siano nate dai suggerimenti che il Reizov offriva.

5. B. G. Reizov, *Luigi Pirandello v Rossii*, in *Iz istorii evropejskich kul'tur*, izd. Leningradskogo Universiteta, 1970. Il saggio è la ristampa, leggermente ritoccata, dell'articolo comparso nella rivista «Russkaja literatura», 3 (1967), pp. 267-273, pubblicato in occasione del centenario della nascita di Pirandello.

6. B. G. Reizov, *Luigi Pirandello... cit.*, p. 436.

7. *Žban*, in «Vestnik inostranoj literatury», sentjabr' (1912).

1913⁸. Nessuna novella verrà pubblicata nell'anno di guerra 1914 e una sola nel 1915⁹. Stranamente – se si tiene presente quanto detto sopra – prima di riportare i titoli delle novelle pubblicate nel 1916 il Reizov soggiunge: «Da questo momento le traduzioni di Pirandello si fanno sensibilmente più rare» (V èto vremja perevody iz Pirandello pojavljajutsja značitel'no reže)¹⁰; affermando poi che nel 1916 comparvero due novelle, mentre nel 1917 ne comparve una sola¹¹; ma – conclude, e cerca così, evidentemente, di trovare qualche giustificazione al fatto – «era l'anno della Rivoluzione Socialista di Ottobre».

A onore dei traduttori delle prime novelle va detto che il rispetto per l'opera dello scrittore in Russia è molto maggiore di quanto non sia nello stesso tempo in Italia quello per gli scrittori russi. Le traduzioni russe sono condotte su testi originali, rese con fedeltà e garbo notevoli, mentre non si inorridirà mai abbastanza di fronte alle prime traduzioni di Dostoevskij e Tolstoj, per non citare che i nomi più noti, elaborate sulla base di discutibili traduzioni francesi.

Il Reizov, in una nota del suo articolo, osserva che molti titoli delle novelle sono tradotte «inesattamente», in quanto i traduttori hanno dovuto cercare termini o espressioni corrispondenti più al testo che alla lettera (Mnogie novelly Pirandello perevodilis' u nas pod netočnymi nazvanijami) e si riferisce, come è probabile, a *Nel segno*, tradotto con *Po risunku*, a *La buon'anima* tradotto con *Eë pokojnyj muž*, a *L'uccello impagliato* con *Pobeda*, a *Ignare* con *Po prichoti sud'by*, ma questo è in realtà piuttosto un merito che non un demerito dei traduttori, dal momento che lo spirito è reso come meglio non si potrebbe. (Data questa tradizione è incomprendibile come sia potuto accadere che nella Breve Enciclopedia Letteraria Sovietica, nella voce «Pirandello», il titolo della novella *La morsa* sia stato tradotto con *Ukus!* v. *Kratkaja Literaturnaja Enciclopedija*, M. 1968, t. 5, p. 751).

Ad altri appunti le versioni russe non si prestano; ma indubbiamente le difficoltà di traduzione non erano poche, se le tre traduttrici (E. Bogdanovskaja, E. Šestakova, O. Kobyljanskaja) ben presto abbandonano il campo per dedicarsi a altri autori, e resta sulla breccia il solo Pervuchin, che è an-

8. *Ego vdovy*, in «Sovremennyj mir», 7 (ijul') (1913), trad. M. K. Pervuchin; *Lunnyj svet*, ivi, trad. M. K. Pervuchin; *Živaja i mērtvaja*, in «Sovremennik» maj (1913), trad. E. Šestakova; *Pobeda*, in «Sovremennik», ijun' (1913), E. Šestakova; *Istina*, in «Russkaja Mysl'», kn. 9 (1913), trad. O. Kobyljanskaja; *Sicilijskie rasskazy*, sobr. in «Russkoe bogatstvo», nojabr' (1913), trad. O. Kobyljanskaja.

9. *Michelina*, in «Sovremennyj mir», 10 (1915), trad. M. Pervuchin.

10. B. G. Reizov, *Luigi Pirandello...* cit., p. 346.

11. *Po prichoti sud'by*, in «Vestnik inostranoj literatury», fevral' (1916); *Ten'* in «Sovremennyj mir», 11 (1916), trad. A. Sul'man; *Zafarnetta*, in «Vestnik Evropy», kn. 7-8 (1917), trad. M. Vatson.

che l'autore del primo ed unico articolo critico su Pirandello in quel tempo. L'articolo, che porta come titolo *Lettera da Roma*¹² è una «corrispondenza» e riguarda, prima che Pirandello stesso, la triste, secondo l'articolaista, situazione delle lettere italiane. Egli sottolinea il perdurare della crisi, attribuendone la causa alla scomparsa di scrittori che considera di un certo livello: «Sono morti De Amicis, Barrili e la Serao (ma qui soggiunge «ne fizičeski, no kačestvenno») [...] Si è sminuzzata e ha ridotto in frantumi il suo già in partenza piccolo talento, Grazia Deledda; ha perso il senno il «divino» e «inimitabile» d'Annunzio; Capuana s'è fatto opaco».

E scrive più avanti: «Il posto dei romanzieri di un tempo è stato occupato dai novellieri. Il posto del libro è stato preso dal numero annuale della rivista e perfino dal giornale». Quest'ultima osservazione suona strana, espressa da un russo, dal momento che anche i romanzi di Dostoevskij avevano visto la luce in riviste, e per di più a puntate, senza che ne venisse sminuito il valore. Ma Pervuchin cerca di dimostrare come l'arte dello scrivere stia «imborghesendo» in Italia; e sostiene infatti che anche il mercato librario è «ultra-borghese», che la maggior parte dei novellieri italiani si compiace di adattare i propri scritti alle esigenze di questo mercato, non creando, ma fabbricando le proprie opere.

Nel tentativo di dare una visione panoramica della letteratura italiana contemporanea, riferisce che il futurismo è nato dall'esigenza di reazione «al marciame dell'ambiente piccolo-borghese», tuttavia, sostiene, «nemmeno i futuristi si dedicano ad una vera creazione artistica, per cui una nuova letteratura sta già sorgendo, e di questa fa parte Luigi Pirandello». Ma Pervuchin tralascia di parlare di raggruppamenti letterari e preferisce fare riferimento a ricordi personali, riportando un colloquio avuto con lo scrittore italiano. Viene così messo in rilievo come Pirandello si considerasse allievo di scrittori russi: «Cerco di imparare a scrivere come Čechov. Cerco di scoprire i temi per le mie novelle, secondo il metodo del vostro Gor'kij. Cerco di osservare e vedere la vita non attraverso le vecchie lenti di chissà chi, ma con i miei occhi, per conoscere la sua essenza e la sua verità»¹³. Tuttavia, dice Pervuchin, questo metodo porta Pirandello a trattare problemi che riguardano gli angoli più oscuri, più miseri dell'Italia meridionale; temi di lotte sociali, dell'emigrazione, della lotta con i baroni, ecc., temi che lo fanno deviare verso argomenti pericolosi, se non proibiti.

Si direbbe che il critico si sia lasciato prendere la mano nell'accostare Pirandello agli scrittori russi, tanto da confondere situazioni russe e italiane. «Se potesse lavorare in condizioni più favorevoli, Pirandello potrebbe diventare uno scrittore di grande valore politico, uno scrittore sovversivo» (buntar' i krušitel'). Che Pervuchin faccia una certa confusione pare ancora

12. M. K. Pervuchin, *Pis'mo iz Rima*, in «Sovremennyj mir», 7 (1913), pp. 131-137.

13. M. K. Pervuchin, *Pis'mo...* cit., p. 133.

più evidente in quest'altra osservazione: «In alcune novelle narra con un tono strano... non capisci se rida, o no... E se ride, non è davvero un riso spensierato: è un riso attraverso invisibili lagrime». Ma queste parole, quasi un luogo comune, non sono usate per richiamarsi a Gogol', sebbene a Saltykov Ščedrin. Anche se egli soggiunge che non intende fare un vero e proprio confronto, ma solo accostare i due scrittori, e si giustifica dicendo che si tratta di altre tradizioni, di altra storia, che v'è un altro respiro nell'italiano, il richiamo resta infelice. Quasi se ne rendesse conto, Pervuchin fa un'ultima riserva: «è vero che entrambi gli scrittori si rivolgono agli strati sociali più bassi (k nizam), tuttavia, forse, si tratta di analogie solo esteriori». Resterebbe da aggiungere: esteriori, sì, e superficiali.

Se infine Pirandello è contrapposto sia alla letteratura ricca di trita romanticheità, come quella di Annie Vivanti e Carola Prospero¹⁴, sia a quella scalmanata e roboante dei futuristi, è perché, e di questo gli va reso merito, Pervuchin ha intuito che gli strascichi di quella letteratura che sono presenti in Pirandello, si esauriranno e saranno sopraffatti dal suo talento. Rimane valida, pertanto, l'asserzione conclusiva, che egli porterà nella letteratura italiana una corrente nuova, come rimane il fatto che Pervuchin è l'unico critico di Pirandello fino al 1923, quando, ripetiamo, dopo ben dieci anni, nella rivista «Sovremennyj Zapad» compare un articolo anonimo, *Drammaturgia italiana*, in cui viene parafrasato quanto pubblicato in «Italia che scrive»¹⁵. Nulla di originale in sé, tuttavia molto di interessante per il lettore russo, che, finalmente, ha notizie sul nuovo genere di Pirandello: il teatro.

Nella medesima rivista viene anche pubblicata la traduzione di *Sei personaggi in cerca di autore*, ma solo l'anno successivo¹⁶, per cui, le prime notizie delle innovazioni introdotte da Pirandello nel teatro cadono in un terreno esclusivamente teorico, e forse non a tutti accessibile, e si può presumere che se la curiosità del lettore può essere soddisfatta, l'interesse è solo stuzzicato. Va detto che la situazione che si verifica in Russia non è peggiore di quella di altri paesi, che oggi annoverano tra la letteratura straniera tradotta l'opera omnia di Pirandello, almeno per quanto concerne la priorità delle traduzioni nel campo teatrale, dove Pirandello ha riscosso i successi maggiori.

È in ogni caso curioso che si parli di drammaturgia italiana, che si scriva

14. «...gde rabotajut ital'janskije Verbitskie v lice Annie Vivanti i Karoly Prospero, bednjage Pirandello ne mesto» M. K. Pervuchin, *ivi*, p. 137.

15. *Ital'janskaja drama*, nella rubrica 'Teatr', in «Sovremennyj Zapad», 2 (1923) pp. 240-241.

16. *Sest' dejstvujušich lic v poiskach avtora. Nenapisannaja komedija*, in «Sovremennyj Zapad», kn. 1(5) (1924), pp. 44-90, trad. E. Lazarevskaja. Nella stessa rivista nella rubrica «Teatr» compare una nota *Sovremennaja ital'janskaja dramaturgija* a firma c., pp. 215-216.

di Pirandello, osservando come domini il campo teatrale, che si sottolinei come superi i connazionali (anche se poi, in generale, si nomina come suo predecessore e ispiratore il solo Rosso di San Secondo), che si esaltino l'originalità e la profondità dei drammi pirandelliani, e che poi ci si riduca a darne i riassunti – pochi anche quelli – e che per contro nessuno si prenda la responsabilità di portarli sulla scena, che è la loro sede naturale. Né, nei cinquant'anni che seguono, per arrivare all'epoca nostra, Pirandello ha mai avuto l'onore di essere stato rappresentato da compagnie teatrali russe o sovietiche, eccezione fatta per il Teatro Accademico di Riga, il quale nel novembre 1970 (regista Ju.Bebriš) ha messo in scena *Sei personaggi in cerca di autore*¹⁷. Eppure le compagnie italiane che negli anni 1962, 1963, 1964 e poi, 1968, 1970, 1971 hanno portato Pirandello a Mosca, Leningrado e Minsk, hanno riscosso un successo strepitoso¹⁸. Una giustificazione della mancata inclusione di Pirandello nei programmi teatrali cercherà di dare Lunačarskij, come vedremo più avanti, ed era veramente necessario che lo facesse, perché Pirandello stesso gli aveva inviato la traduzione (eseguita da Mar'janov) del suo ultimo dramma – *Questa sera si recita a soggetto* – e chiesto di perorare la sua causa per una messa in scena a Mosca.

Più vicino, in senso cronologico, alla traduzione del primo dramma, è il romanzo *Si gira*¹⁹, che non suscita echi, ma è rimarchevole per la traduzione che segna l'inizio della collaborazione di due traduttrici, Rubcova e Tal', i cui nomi ricompariranno insieme fino al 1927; loro sarà anche la prima traduzione dell'altro romanzo, *Il fu Mattia Pascal*²⁰.

Una seconda traduzione della novella *La morta e la viva*²¹ è il pretesto per inserire nella rivista un articolo di A. Efros su Pirandello²² – in cui

17. La notizia compare in un trafiletto della rubrica 'Chronika' in «Teatr», 6 (1971), p. 124.

18. Per la prima volta Eduardo De Filippo porta a Mosca e Leningrado *Il berretto a sonagli* nel 1962; la compagnia di De Lullo, Falk, Guarnieri, Valli vi porta nel 1963 *Sei personaggi in cerca di autore*; nel 1964 a Mosca e a Minsk Squarzina porta il Teatro Stabile di Genova con *Ciascuno a modo suo* e nel 1968 la compagnia Albertazzi-Proclemer porta a Mosca e Leningrado *Come tu mi vuoi* (Quando alla fine dello spettacolo gli applausi sembravano non voler finire, la Proclemer si esibisce recitando in russo la lettera di Tat'jana dall'*Eugenio Onegin* di Puškin). Nel 1971, sempre a Mosca e Leningrado, il Teatro Stabile di Catania con Turi Ferro porta *Liolà e Il berretto a sonagli*.
19. La prima traduzione del 1925 di G. V. Rubcova e Z. O. Tal', porta il titolo *Vertitsja*, che male rende il *Si gira* italiano, come viene giustamente rilevato dalla Dobrovol'skaja, nel suo articolo *Luigi Pirandello en U.R.S.S. Pour le centenaire de sa naissance*, pubblicato in francese nella rivista «Oeuvres et opinions», 7 (1967), pp. 136-138; il romanzo viene ripubblicato qualche tempo più tardi come *Dnevnik Serafino Gubbio kino-operator*.

20. *Dvaždy umeršij* è il titolo della prima versione in russo della Rubcova e Tal', ed. Petrograd, 1926; la seconda *Pokojnyj Mattia Pascal*, tradotto da Rubcova e Rykova, red. perevoda Ju. Korneev, uscirà a Leningrado per l'ed. Chud. Lit. nel 1967.

21. *Živaja i mērtvaja*, in «Zapad i Vostok», kn. I-II (1926), trad. Elsa Triolet.

22. A. Efros, *Luigi Pirandello*, in «Zapad i Vostok», kn. I-II (1926), pp. 43-46.

l'autore, tuttavia, si riallaccia in primo luogo al dramma poco prima pubblicato: articolo interessante, perché è all'incirca contemporaneo ad un altro articolo analogo, del Kullè²³, ed ha il privilegio su quest'ultimo di essere ampiamente citato dal Reizov²⁴.

Si noterà come il 1926 sia l'anno di una critica, per così dire, di 'segnalazione' e di inquadramento di Pirandello nella letteratura europea, e il 1931 l'anno di una critica più autorevole, che cerca di dare dell'opera di Pirandello una valutazione in prospettiva politica.

Efros si vale, come se ne era valso l'anonimo autore dell'articolo del «*Sovremennyj Zapad*», di fonti italiane – Prezzolini, questa volta – per dire che Pirandello domina il teatro italiano; ma cionondimeno si sofferma sulla prosa, forse perché più nota in Russia, mettendone in rilievo in primo luogo lo psicologismo.

In una luce nuova appare il colorito espressionista di Pirandello confrontato con il Kaiser e, successivamente, nuova è la negazione dell'influsso di Dostoevskij. Clamoroso è il giudizio negativo sui drammi, che l'Efros esprime basandosi sul presunto gusto dei russi, per cui si salverebbe soltanto la commedia *Sei personaggi in cerca di autore* (*mogut nam ponravit'sja* – dice – e, quindi, è molto tenue la sua approvazione), mentre sono inesorabilmente condannate *Enrico IV*, *Ognuno a modo suo* (*Každyj po svoemu*) e *Come prima meglio di prima* (*Kak prežde, no lučše, čem prežde*), che sembrano cariche di ingenuità (*naivnymi, čtoby ne skazat' prostovatyimi*).

L'articolo di R. Kullè – dieci pagine a doppia colonna – consiste di otto capitoletti, in cui l'autore analizza la posizione della cultura italiana in seno a quella europea. Egli ironizza sulla tendenza degli italiani a considerarsi custodi delle culture dell'antichità, e sul conseguente risultato di conquistare un posto solo tra le antichità da museo, mentre nella tecnica, come nella vita sociale e politica, domina l'arretratezza.

Il Kullè insiste sulle difficoltà che uno scrittore incontra per conquistare, se non la gloria, almeno qualche successo, tra tanta mania di glorificazione degli antichi, e ricorda che il solo d'Annunzio vi è riuscito facilmente, ma non sa, o non vuole, cogliere l'occasione per denunciarne i motivi. Sostiene poi che nella lotta si sono fiaccati scrittori di vaglia come Fogazzaro, Verga, Ada Negri e persino il «geniale» Carducci, per concludere che è tanto più notevole che il successo abbia arriso a Pirandello, sia pure al quinto decennio di vita e al secondo dalla prima pubblicazione dei suoi libri.

Alla solita affermazione che il successo di Pirandello è dovuto al teatro, ma che non sono da sottovalutare le novelle, il Kullè fa seguire un giudizio nuovo: che cioè lo scrittore si sia guadagnato un posto nelle lettere italia-

23. R. Kullè, *Luigi Pirandello*, in «*Novyj Mir*», 10 (1926), pp. 158-166.

24. B. Reizov, *Luigi Pirandello... cit.*, p. 347.

ne anche per una caratteristica, quasi un difetto, che si può rilevare anche in Dostoevskij: il non essere brillante. La brevità delle novelle, secondo il Kullè, farebbe accostare Pirandello a Maupassant; ma la fondamentale differenza dello stile non permetterebbe di trovare in lui un modello. Il pretesto dell'influsso di Dostoevskij e Tolstoj su scrittori come Fogazzaro, Verga, Ciampoli, oltre che su Pirandello, dà agio al critico di ricordare l'interesse che in Italia si mostra per la letteratura russa; e tuttavia, anche nel soffermarsi sulla brevità di certe novelle di Pirandello, sulla mancanza frequente in esse di una vera e propria trama (parla infatti di «schizzi», «frammenti di vita senza inizio né fine», di novelle che finiscono senza finire, ma, piuttosto, interrompendosi), puntualizzando la tragicità di alcune situazioni, la mancanza di un eroe che lanci sfide agli uomini e al cielo, incapace di opporsi a un inesorabile processo vitale nell'ambiente in cui vive, nonostante tutto questo, il nome di Čechov, come possibile o anche lontano ispiratore, non compare.

Quanto al romanzo, il Kullè ritiene che in questo genere Pirandello si inserisca nel filone del romanzo tradizionale italiano, e nomina il Manzoni, nel quale intravede un ricordo di Walter Scott, e accenna poi a Tolstoj e Dostoevskij. Parlando del protagonista del *Mattia Pascal* come di un «cadavere vivente» il Kullè fa presumere di avere intuito una qualche affinità col soggetto trattato da Leone Tolstoj; ma invano si cerca lo sviluppo di questa fuggevole allusione. Il contenuto del romanzo viene esposto con sufficiente chiarezza, ma la conclusione che si tratti di un problema impostato alla maniera di Dostoevskij, per l'unica ragione che nel romanzo si trovano motivi (in particolare quello del gioco della roulette, con la descrizione della tipica psicologia del giocatore) già trattati dal romanziere russo, delude, e certamente non mette il lettore russo sulla strada giusta per capire Pirandello.

Il concetto che la vita è terrore e follia, è un concetto, secondo il Kullè, che si ripete in *Vertitsja* e in *Mattia Pascal*. «...la vita è follia, una follia organizzata da folli» – questa è un'interpretazione personale dello scrittore «contagiato dalle teorie del relativismo filosofico, così diffuso negli ultimi decenni nella filosofia idealistica europea». E, del resto, sostiene l'articolista, è proprio una particolare follia quello, a cui anela lo spettatore europeo: «La mostruosa, sdoppiata e squilibrata coscienza degli europei di oggi, pretende un vino forte e una profonda ebbrezza dal teatro [...] Il teatro deve o esaltare o deprimere al massimo grado, purché allontani dalla consueta routine, non importa se ti getta nel baratro più profondo o se ti solleva ad altezze vertiginose, purché ti faccia girare la testa!».

Così, su un sentiero che si snoda tra follia e morte, si muoverebbe dunque tutto il mondo, con personaggi che si distinguono da manichini solo grazie alla maschera che nasconde il loro volto, e non esprimono tutto quello che l'autore sa. Infine lo stile: il Kullè, non si capisce bene perché, de-

nuncia una certa pesantezza e frammentarietà delle novelle; l'eccessivo psicologismo dei romanzi; dei drammi, invece, esalta la leggerezza architettonica, la vivacità del dialogo, il dinamismo dell'azione, l'originalità della forma. Ma con tutto ciò, il Kullè definisce Pirandello un decadente, un artista borghese, che sintetizza le incertezze e i dubbi della coscienza del mondo borghese europeo. Traendo spunto dai meriti stilistici, si legge, tuttavia, che «se nell'arte non conta solo quello che si dice, ma anche come lo si dice, indubbiamente Pirandello merita il successo che gli viene tributato».

Gli anni che vanno dal 1925 al 1928 sono i più fecondi di traduzioni, sia di singole opere, sia di raccolte²⁵, mentre un vuoto segnano i tre anni successivi, benché compaia qualche recensione, stringatissima, che fa pensare a semplici segnalazioni di libri appena usciti di stampa. Va ricordata la sola recensione di Loks²⁶, non perché spicchi per lunghezza o originalità, ma perché si sofferma sulla stessa opera, su cui, poco più tardi, rivolgerà la sua attenzione Massimo Gor'kij: *L'esclusa*.

Il Loks inizia il suo articolo in tono ironico, facendo rilevare il contrasto tra la copertina del libro e il suo contenuto. «I lettori – scrive – sedotti dal titolo e dall'illustrazione che compare sulla copertina, saranno delusi quando, anziché un romanzo frivolo, troveranno una narrazione triste e seria di una tragedia familiare. [...] Una finale da melodramma è evitato solo grazie all'arte di Pirandello, tuttavia [...] il romanzo manca di humor, di leggerezza, molti episodi sono vere lungaggini».

La presentazione, dunque, è veramente sconsolante, e ci si chiede con quale criterio il Loks dica salvo il genio dell'autore, dopo una simile stroncatura.

Il caso volle che quasi contemporaneamente uscisse la seconda versione in russo del medesimo romanzo; che forse sarebbe passata inosservata, nonostante la critica negativa del Loks, se il fatto non fosse caduto sott'occhio a Gor'kij, al quale qualche discordanza tra le due traduzioni fece venire in mente di confrontarle con il testo originale. Il risultato dell'analisi si legge

25. 1926: *I tre pensieri della sbiobbina*, trad. da Rubcova e Tal' con *Tri mysli gorbun'i; Ščastlivcy* trad. E. K. Brodersen (raccolta di novelle); *Tragedia odinokogo čeloveka (La tragedia di un personaggio)* trad. Tal' e Rubcova; *Bliznecy (Come gemelle)* raccolta di novelle con trad. di A. A. Andreeva; *Kandelora (Candelora)* raccolta di novelle di Pirandello, Papini, Bontempelli, la traduzione è di L. Petrova, la prefazione di Vl. Lidin. – 1927: *Tak žit' nel'zja (Pena di vivere così)*, raccolta di novelle, trad. T. A. Glikman; *V molčanii (In silenzio)*, raccolta di novelle, trad. Rubcova e Tal'. – 1928: *Svad'ba na pochoronach*, trad. T. A. Glikman; raccolta di novelle *Lunnaja bolezni'*, con prefaz. di P. S. Kogan, che Reizov segnala come *Dal naso al cielo*, mentre il racconto che dà nome alla raccolta russa è *Mal di luna*, in realtà una delle novelle della raccolta italiana *Dal naso al cielo*; infine il romanzo *L'esclusa* pubblicato col titolo di *Grešnica* nella trad. di Rykova e Rubcova, ed. Priboj e poi col titolo *Otveržennaja* nella trad. di Zin. L'vovskij e E. Koc, ed. Vremja.

26. K. Loks, *Grešnica L. Pirandello*, recenzija in «Novyj Mir», 2 (1929), pp. 286.

nell'articolo pubblicato in *Kniga i Revoljucija*²⁷, e rispecchia perfettamente l'atteggiamento dello scrittore di fronte all'arte: «Un libro è il prodotto del lavoro umano; il lavoro è la base della cultura e merita rispetto. Deturpare il prezioso lavoro altrui è delittuoso». Tale conclusione non è frutto di uno sguardo superficiale al romanzo e alle sue traduzioni, ma di un'analisi meticolosa. Gor'kij cita, accostando passi delle traduzioni russe e l'originale italiano, rilevando come persino il ritratto di un personaggio diventa irriconoscibile. Un esame meticoloso, ma... Gor'kij conosce l'italiano, anche se non domina perfettamente la lingua, e formula giusti appunti a traduzioni approssimative, ma poi cade egli stesso in piccoli errori, o, forse, a causa di eccessivi impegni, non si cura di rivedere il proprio scritto in bozza, con il risultato che nella rivista si trova un «escludere» traslitterato con una *č* russa, al posto della *r* italiana, e una traduzione del titolo russo «Grešnica» con «pecatrice», derivata da «peccato». Anche se si trattasse di refusi bisogna ammettere che non potevano essere più inopportuni; tanto più se si tiene presente una citazione di Gor'kij da Černyševskij: «Smotri na knigu, kak na chleb tvoej duši», a conclusione della considerazione che «il lettore operaio non legge solo per passatempo, ma per istruirsi» (ne dlja razvlečenija, a dlja samoučenija).

Molto a proposito il Reizov, nel già citato articolo, ricorda come la parola di Gor'kij, in merito alle traduzioni di opere straniere in lingua russa, fosse in quel momento tenuta in massima considerazione e sfruttata per impostare successivamente la teoria e la pratica della traduzione.

Dalla polemica di Gor'kij, che prende di mira soprattutto la versione della Rubcova e della Rykova, il nominato critico prende spunto per spezzare una lancia in favore della prima traduttrice. Egli ricorda che è «una traduttrice di molte opere di Pirandello», «ottima conoscitrice della letteratura italiana», la quale ha redatto nel 1930 (appunto subito dopo l'articolo di Gor'kij) una *Letteratura italiana contemporanea*, in cui, ha «perfettamente colto il pensiero centrale dell'opera di Pirandello e giustamente valutato le fonti letterarie e sociali»²⁸.

Il non celato apprezzamento per l'opera della Rubcova, mentre non una parola viene spesa per la Rykova, suona, a nostro avviso, come un'arringa a difesa della prima e, forse, contiene implicitamente la condanna della seconda, il cui nome, infatti, non comparirà più tra i traduttori di Pirandello, fino al 1967, quando verrà pubblicata la nuova traduzione di *Il fu Mattia Pascal*. Senza voler togliere alla Rubcova i meriti che ha, va però detto che il volume (kniga) di letteratura italiana citato dal Reizov, altro non è, che un libricino di formato assai ridotto, e in cui di notevole c'è solo il fatto

27. M. Gor'kij, *O knigach*, in «Kniga i revoljucija», 6 (1929), pp. 7-9. L'articolo fu ristampato in «Internacional'naja literatura», 5-6 (1940), pp. 218-219.

28. G. V. Rubcova, *Sovremennaja ital'janskaja literatura*, 1929 (sulla copertina 1930), pp. 37; a Pirandello sono dedicate le pp. 29-37.

che delle complessive 37 pagine ben otto siano dedicate a Pirandello. (Una parte di queste pagine verranno più tardi rielaborate dalla Rubcova per l'articolo premesso alla raccolta di opere drammatiche *Obnažennye maski (Maskschere nude)* del 1932).

A poca distanza di tempo dall'articolo di Gor'kij, compare nella stampa l'articolo di un altro personaggio della cultura sovietica, che ha occupato un posto di rilievo nelle lettere russe – Lunačarskij²⁹. L'impostazione del suo articolo differisce fundamentalmente dagli altri apparsi sino allora, per il tono deciso di chi sa esattamente quello che vuole, ma anche di chi conosce i limiti della propria autorità. Primo scopo reale dell'articolo, a cui però non viene fatto cenno, è rispondere a Pirandello³⁰, facendogli capire perché non poteva ancora essere incluso nel repertorio teatrale russo, pur dichiarandosi Lunačarskij stesso favorevole; questo il motivo per cui smentisce l'accusa di misticismo che era stata rivolta al dramma *Questa sera si recita a soggetto* e denuncia contemporaneamente l'ottusità di certi comitati: «...si compiono talvolta nel giudicare le opere pirandelliane, grossi errori di valutazione. Così, uno dei nostri comitati per il repertorio, ormai dimenticato, respinse un lavoro di Pirandello per il suo misticismo. In realtà di mistico non c'era niente. [...] Il problema non è nello straniarsi di Pirandello dal materialismo, nel supporre sia pure a modo suo, l'esistenza di un mondo degli spiriti o qualcosa del genere: in Pirandello (cioè nelle sue opere) è impossibile trovare la minima traccia di qualsiasi spiritualità o qualsiasi religiosità. L'elemento fondamentale della sua drammaturgia è la funzione dell'illusione nella vita».

È significativa la valutazione che Lunačarskij dà del dramma di cui si erge a difensore: «È certo che in nessun'altra opera Pirandello ha raggiunto un livello d'arte così eccelso come in questo acrobatico equilibrio tra illusione e realtà e ciò che più conta, tra la parvenza della realtà scenica e la verità artistica...». Ciò non toglie che egli dichiari il contenuto piccolo-borghese e poi soggiunga: «Ma non è possibile negare a quest'opera qualche punto di contatto con la nostra ideologia. Possiamo soltanto riconoscere che la sua tematica è per noi superata». Il punto focale dell'articolo resterebbe così in secondo piano, se non si tenesse presente come tra i generi letterari Lunačarskij prediligesse le opere teatrali, specialmente il dramma. «Ma la forza della tematica pirandelliana esula da quest'opera. [...] Il suo prota-

29. A. V. Lunačarskij, *Poslednjaja p'esa Pirandello*, in «Vestnik inostranoj literatury», 1 (1930), pp. 116-121; l'articolo venne ristampato in «O teatre i dramaturgii», 1958, ed è stato tradotto in italiano da G. Crinò (Giorgio Kraiski), per la «Rassegna Sovietica», genn.-marzo (1967), pp. 20-27.

30. Ioulija Dobrovol'skaja, v. nota 19; a p. 137 si legge: «Il est interessant de noter que deux ans auparavant (e cioè nel 1930 - I.D.) Pirandello avait de sa propre initiative, envoyé sa dernière pièce *Questa sera si recita a soggetto* (1929), dans la traduction autorisée de Marianov, à Anatole Lounatcharski, en lui demandant de la revoir et de recommander sa mise en scène à Moscou».

gonista è lo stesso teatro. Ecco il vero protagonista dello spettacolo e difficilmente qualcuno ha mai mostrato con tanta evidenza la potenza illusivistica del teatro». L'insistenza con cui Lunačarskij difende quest'opera di Pirandello fa pensare che egli voglia nel contempo difendere il teatro stesso e la sua fede nel teatro. Forse è anche la difesa di un'idea che egli aveva avanzato a Lenin e che questi distrusse con poche parole. Ci riferiamo ad uno scambio di messaggi che intercorse verso la fine dell'agosto 1921 tra Lunačarskij e Lenin a proposito del Teatro d'Arte, che il primo riteneva necessario salvare. Nella lettera in cui Lunačarskij chiede a Lenin un breve colloquio, egli cerca di presentare le cose nel modo più favorevole; e tuttavia, temendo un rifiuto di Lenin, usa un tono tra umile e sottomesso e ricorre ad un'immagine dalla tinta macabra, sperando così di strappare il consenso. Ma ci voleva ben altro per commuovere Lenin: nel '21 erano tali e tanti i problemi da risolvere che cedere un uomo della capacità di Lunačarskij al teatro sarebbe equivalso a una imperdonabile quanto assurda debolezza³¹. Con l'articolo esaminato, quindi, sembra che Lunačarskij si voglia prendere una certa rivincita ideale. D'altra parte, sapendo che rischia anche qualche accusa, si cautela con frasi come questa: «...nel parlare del tema di quest'opera teatrale che ci viene offerta da Pirandello in una cornice raffinata, possiamo dire che essa rappresenta un certo interesse psicologico e sociale, pur essendo sostanzialmente superata per il nostro paese».

L'entusiastico appello di Lunačarskij alla valorizzazione del teatro trova, nell'ambito del teatro pirandelliano, un'eco nella Rubcova, che cura un'edizione, che uscirà due anni più tardi, col titolo *Obnažënyye maski* (*Masche-*

31. V. I. Lenin i A. V. Lunačarskij, *Perepiska, doklady, dokumenty*, vol. 80 di «Literaturnoe Nasledstvo», 1971, pp. 310-313, Lettere nn. 220-221.

La lettera di Lunačarskij è del 25/8, e ne diamo qui uno stralcio, che riteniamo rilevante: «Caro Vladimir Il'ič! [...] Non potreste essere tanto buono, da concedermi la direttiva di sollevare il problema non seguendo la linea di partito (davvero, vogliamo smettere di esaminare, seguendo la linea di partito problemi di secondo e terzo ordine), ma seguendo la linea sovietica, il problema di una vera e ampia (su scala europea) la soluzione del problema del Teatro dell'Arte. [...] Ma se ciò non fosse possibile, scrivetemi – non si può – oppure datemi un colpo di telefono, oppure ditemi durante il nostro prossimo colloquio «non si può», ed io saprò che il Teatro dell'Arte è stato deposto nella bara, in cui soffocherà. Almeno saprò che ciò è stato fatto con piena coscienza e consapevolezza, perché si ha l'impressione che una cosa viene fatta con piena chiarezza e consapevolezza, solo quando essa è stata presentata direttamente a Voi e quando Voi avete pronunciato il Vostro sì, oppure no.

A. L. Lunačarskij.

Il telefonogramma di risposta del 26/8, fu del seguente contenuto:

Al compagno Lunačarskij

Impossibilitato ricevervi, perché ammalato.

Consiglio deporre nella bara tutti i teatri.

Il commissario del popolo per l'istruzione ha il compito di occuparsi non di teatro, ma di istruzione elementare (a obučeniem gramote).

Lenin.

re nude)³², nella cui prefazione molto ampia – si tratta di 25 pagine – dà un quadro del processo evolutivo di Pirandello scrittore, dedicando alcune pagine al confronto tra il drammaturgo italiano, il russo Andreev e l'irlandese Synge, riservando il maggior spazio al teatro del grottesco e delle maschere.

All'argomento delle maschere si riallacerà alcuni anni più tardi il Dživegov³³ in uno smilzo articolo, in cui tuttavia schizza con competenza sia il problema degli schermi illusionistici nel teatro sia lo stato di grazia dell'autore mostrato nella sua maturità artistica nel romanzo *Il fu Mattia Pascal*.

Nei seguenti trentacinque anni si può dire che più nulla compare su Pirandello, quasi tutto già fosse stato detto: ma si pubblicano ancora traduzioni e compare qualche recensione³⁴.

32. L. Pirandello, *Obnažennnye maski*, perevod i vstupil'naja stat'ja G. V. Rubcovej, ed. 'Academia', 1932. Il volume contiene sette commedie: *Durak (L'imbecille)*, *Obnažennnye odevajutsja (Vestire gli ignudi)*, *Žizn', kotoruju ja tebe daju (La vita che ti diedi)*, *Eto tak (Così è 'se vi pare')*, *Každyj po svoemu (Ciascuno a modo suo)*, *Segodnja my improvizireum (Oggi si recita a soggetto)*, *Genrich IV (Enrico IV)*. Scrive la Dobrovol'skaja (v. nota 19) «Ce fut le professeur Stéphane Mokoulski qui entreprit le premier l'analyse des oeuvres de Pirandello en 1931, dans un essai intitulé *La littérature italienne*. Par la suite, ce remarquable connaisseur de la littérature et du théâtre étrangers fut chargé de la composition du recueil des pièces de Pirandello (1960)». Si tratta di una brochure con pagine di piccolo formato (12x17), a cura della Biblioteca dell'Enciclopedia Letteraria (Kommunističeskaja Akademija Biblioteki Literaturnoj Enciklopedii, S. S. Mokul'skij, *Ital'janskaja literatura*, Gos. Chud. Lit., M.-L., 1931, pp. 73). Meno di una pagina è dedicata a Pirandello. Va però ricordato che è una ristampa della voce *ital'janskaja literatura* dell'Enciclopedia letteraria sovietica (direttore resp. V. M. Friče, e alla sua morte red. capo A. Lunačarskij). Tra i collaboratori dell'Enciclopedia figurano anche Dživegov (per alcune voci della letteratura italiana) e N. Rykova (per alcune voci della letteratura francese) negli ultimi volumi. La raccolta di drammi del 1960 comprende sette opere; l'ed. è Iskusstvo.

33. A. Dživegov, *Luigi Pirandello*, in «Internacional'naja literatura», 3 (1935), pp. 125-127.

34. 1935: *Letučaja myš (Il pipistrello)*, nel mensile illustrato «30 dnej», n. 6, trad. M. Umanskaja; *Mucha (La mosca)* e *Nekotorye objazatel'stva (Certi obblighi)* trad. A. Jasnaja in «Internacional'naja literatura» n. 3. – 1936: *Veer (Il ventaglio)* trad. M. Umanskaja, in «30 dnej», n. 5. – 1957: (scrive Reizov: «Alcuni anni dopo la fine della guerra Pirandello ritorna nella letteratura sovietica» – gli «alcuni anni» sono dodici, ma dall'ultima traduzione passano diciannove anni): *Dobraja duša (La buon'anima)*, in «Inostrannaja literatura», n. 6, trad. L. Veršinin; *Veer (Il ventaglio)* in «Don», n. 6, trad. L. Veršinin. – 1958: *Novelly* – una raccolta di 37 novelle con prefazione di N. Elina, trad. N. Trauberg, Ja. Lessjuk, L. Veršinin, G. Rubcova, G. Breitburd, R. Chlodovskij, L. Saporina, V. Černjaevskij. Alcune di queste novelle sono tradotte per la prima volta. – 1960: *P'esy* – 7 commedie, di cui solo l'*Enrico IV* già tradotto prima, con prefazione di N. Elina, ed. Iskusstvo; 7 novelle, tutte inedite in russo, nella raccolta *Ital'janskije novelly (1860-1914)*, trad. A. Smirnova e Ju. Korneev, con prefaz. B. Reizov, ed. Gos. Lit. Izdat. – 1967: *Pokojnyj Mattia Pascal (Il fu Mattia Pascal)*, trad. G. Rubcova e N. Rykova, red. perevoda Ju. Korneev, pref. B. Reizov, ristampata in *Iz istorii evropejskich kul'tur*, 1970, pp. 331-345.

Ben poco si trova a proposito del premio Nobel assegnato a Pirandello; solo qualche notizia di sfuggita, e qualche riga di cronaca compare alla morte dello scrittore, segnalata – tra l'altro – sulla «Literaturnaja Gazeta» da uno scialbo necrologio, nel quale trapela il disagio e la disapprovazione per l'adesione di Pirandello al fascismo³⁵. Nessuno osa analizzare il problema a fondo.

Nell'ultimo decennio sono tre i saggi meritevoli di essere ricordati: un articolo introduttivo alla nuova (seconda) edizione di *Il fu Mattia Pascal* di B. Reizov nel 1967³⁶, quello della Volodina, comparso nelle «Izvestija Akademii Nauk» nel 1965³⁷ e l'ultimo, il più ampio, pubblicato in volume, della Topuridze nel 1971³⁸. Quest'ultimo studio è il contributo più valido che la critica sovietica abbia prodotto per Pirandello, eppure, apparso nel 1971, non ha avuto che una recensione nella rivista «Teatr» (1972, n. 5).

Il saggio della Volodina *U istokov 'jumorizma' Luigi Pirandello* è segnalato da Reizov, nell'articolo più volte qui citato (v. nota 4), come «otlično osnaščennaja stat'ja»; e il giudizio è equo, ma forse un poco avaro, perché, oltre ad una bibliografia discretamente aggiornata, possiede una critica valida. Da notare che l'articlista cita quasi sempre di prima mano, non Croce però, che conosce attraverso Calendoli (Pirandello, 1962).

La Volodina ritiene che la spinta ad occuparsi di filosofia ed estetica possa essere venuta a Pirandello dalle lezioni di filosofia sentite a Bonn, e cita a proposito i saggi di M. Adank (*Pirandello e i suoi rapporti col mondo tedesco*, Aarau, 1948) e C. Andersson (*Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Pirandello*, Stockholm-Upsala, 1966).

La Volodina non si accontenta della informazione generica che Pirandello supera il verismo, ma precisa che se i veristi ponevano l'accento «sull'ambiente, che veniva inteso in senso lato e determinante la psicologia del personaggio, Pirandello lo sposta sull'uomo, sul suo mondo interiore e soprattutto sul riflesso che la realtà getta sulla sua coscienza» (p. 339). In questo modo il fatto (fakt) perde di valore, divenendo una specie di fatalità, «una forza dell'ambiente» che non si può capire fino in fondo, né spiegare. «Il fatto penetra nella vita del personaggio e ne turba il ritmo consueto». Pirandello mostra il valore della casualità, come risulta dagli esempi della Volodina, già nel romanzo *L'esclusa*, dove la drammaticità viene creata dal fatto che l'ambiente viene spinto in secondo piano, mentre spicca la personalità della protagonista Marta Ajala. Si verifica un contrasto tra l'ambien-

35. «Literaturnaja Gazeta», 1937, n. 3 (639), necrologio redatto da Carlo Rossi, ristampato col titolo *Pirandello – poet otčajanija* in «Internacional'naja literatura», 1937, n. 2.

36. v. nota 34.

37. I. I. Volodina, *U istokov 'jumorizma' Luigi Pirandello*, in *Izvestija AN SSSR, OLiJa*, 1968, t. XXVIII, vyp. 4, ijul'-avgust, pp. 336-347.

38. E. I. Topuridze, *Filosofskaja koncepcija Luigi Pirandello*, 1971, pp. 133.

te, che assume il significato della tradizione, e Marta, che è sola con la sua coscienza. «Pirandello ironizza sul concetto che del fatto dà l'estetica naturalista e lo considera solo casuale e illusorio». Viene così citato A. Janner (*Pirandello*, Firenze, 1964)³⁹, il quale riferisce che Pirandello stesso definì il romanzo *L'esclusa* come umoristico e si lamentò perché il pubblico dei lettori non ne avesse inteso il senso vero.

L'ironia, nota la Volodina, non era certo elemento nuovo; e si richiama a Capuana e Flaubert, rispettivamente ai personaggi Giannina e Emma Bovary, ma sottolinea che Pirandello non solo sminuisce la tragicità nella conclusione del romanzo, ma la sfrutta «per mostrare la vita come un gioco, in cui idee, pareri, o meglio illusioni, si scontrano».

La crisi di coscienza, secondo la Volodina, ha le sue radici nel caos della realtà italiana, e da qui sorge il problema della solitudine dell'individuo. A questo punto l'articolaista cita Nordau e la sua *Malattia del secolo* ricordata dallo stesso Pirandello, quando nel suo articolo *Arte e coscienza di oggi* tocca il problema della solitudine della personalità. «L'analisi della generazione contemporanea si trasforma in Pirandello in analisi della coscienza contemporanea». Si cita Salinari per rilevare come Pirandello sentisse la crisi della coscienza e ne intendesse le cause storiche, sociali, culturali e psicologiche molto più profondamente di altri scrittori a lui contemporanei, come d'Annunzio, Fogazzaro o Pascoli. Così è colta l'occasione per dire che Pirandello interviene contro le correnti simboliste, mistiche ed altre, che egli riunisce nell'espressione «fiera della follia universale».

L'evoluzione del pensiero di Pirandello dal positivismo al relativismo è visto riflesso nelle novelle della raccolta *Amore senza amore* e nel romanzo *Il turno*, dove l'incapacità del singolo di adeguarsi o inserirsi nell'ambiente esterno tocca il suo vertice. È la via che porterà in ultima analisi all'assurdo. Dal confronto dei due romanzi *L'esclusa* e *Il turno* risulta, sempre a detta della Volodina, che partendo da posizioni analoghe si giunge a conclusioni profondamente divergenti: nel primo ci sono due spiegazioni di un medesimo fatto, nel secondo di un fatto tante spiegazioni quanti sono i personaggi. L'irrazionalità e il caos vanno moltiplicandosi, finché scompare perfino il conflitto tra personalità, individuo e società e tutto è lasciato al caso (p. 346). Il romanzo che Pirandello aveva definito «comico-umoristico» tocca contemporaneamente la farsa e la tragedia, sicché finisce per sfiorare il vero e proprio assurdo.

L'articolo si conclude con un cenno ad Alberto Cantoni, che viene considerato «predecessore e maestro di Pirandello nella sfera dell'estetica dell'umorismo». L'esperienza di Cantoni sarebbe stata sfruttata da Pirandello nei suoi scritti successivi; e centro ne diventano, a detta della Volodina,

39. Si tratta della 2.ed. del volume edito per la prima volta nel 1948, il quale riunisce i vari saggi già pubblicati in rivista negli anni 1939-44.

«gli stati d'animo (duševnye sostojanija) avulsi dalla società e dall'ambiente».

Il lungo saggio della Topuridze (che si articola in sette capitoli, non suddivisi da sottotitoli particolari, ma solo separati l'uno dall'altro da asterischi, si estendono per 131 pagine e analizzano dettagliatamente l'opera di Pirandello attraverso le sue novelle, i romanzi, i drammi, dai più noti e significativi ai minori) meriterebbe uno studio a sé, tanti sono gli argomenti trattati, tanto è interessante il metodo di indagine. Può darsi che la Topuridze, come la Volodina, sia stata indirizzata dai precedenti saggi del Reizov, ma certo è che ha saputo trarre partito da quei saggi e ha approfondito la conoscenza della cultura italiana del tempo, come testimonia il primo capitolo, posto quasi a introduzione del volume, in cui si fa la cronistoria del «Problema Pirandello»: se, cioè, si può parlare di un Pirandello pensatore, ossia se ha senso parlare di una filosofia di Pirandello e se esiste un Pirandello scrittore e artista accanto ad un altro Pirandello filosofo. La risposta è già implicita nel titolo del saggio; resta da aggiungere che l'autrice ritiene che si tratta di un pensiero originale. In questa sua posizione consiste la polemica con la Elina, come osserva anche I. Chimšiašvili⁴⁰, e quel che più conta, con Tilgher, il quale considerò Pirandello seguace di G. Simmel, mentre – ricorda E. Topuridze – il pensiero di Pirandello era già stato espresso nelle sue opere, quando le teorie di Simmel non erano ancora state pubblicate.

Non meno profonda è la conoscenza che la Topuridze ha dell'esistenzialismo, di Sartre, della letteratura francese contemporanea: qui appunto termina l'arco entro il quale è condotta l'indagine su Pirandello.

La bibliografia che si trova alla fine del volume non rispecchia che una parte delle letture fatte dalla Topuridze, che dimostra di essersi informata meticolosamente su tutte le critiche apparse su Pirandello e non solo in lingua italiana o russa. Non è trascurata la polemica tra Pirandello e Croce, né quanto scrisse Gramsci; in particolare è sottolineata la valorizzazione data quasi esclusivamente al teatro dialettale, l'intellettualismo di Pirandello che condiziona il suo influsso su certe sfere culturali più che su quella specifica dell'arte, il possibile godimento estetico di certe opere, accanto al disprezzo «civile», situazione verificatasi per Marx nei confronti di Goethe. È ampiamente riportato e commentato il contributo portato sul problema da Angioletti, Salinari, Gobetti, De Castris, Ferrante, Sciascia, Vallone, Alvaro, Abbagnano ed altri. Interessante il punto di vista della Topuridze sulla posizione di Pirandello in patria, stretto da ogni parte da avversari che in fondo non lo avevano capito e, professando fedi diverse, lo avevano disprezzato: Amendola - Croce - Tilgher - Mussolini. Del problema spinoso dell'adesione al fascismo la Topuridze dà un'interpretazione personale; ritie-

40. I. Chimšiašvili, Teorija dramaturga i ego iskusstvo, recensione allo studio di E. Topuridze, in «Teatr», 1965, n. 3, pp. 139-140.

ne che l'adesione fosse dovuta a «fattori sociali» e che i motivi che fecero mostrare un'«apparente fedeltà» al regime fossero «profondamente personali». Ma l'adesione al regime fascista si sarebbe mutato in profonda avversione, come starebbero a dimostrare due episodi: l'aver strappato la tessera del partito al ritorno dal Brasile, e il desiderio di essere cremato e di far spargere le sue ceneri al vento: due manifestazioni di una scelta sicura, quella della libertà.

Non è un caso che fondamentale sia per la Topuridze il problema dell'uomo e della libertà, che portano alla solitudine e all'angoscia esistenziale. Il pensiero di Pirandello si oppone alla filosofia neo-idealistica perché è impostato sull'uomo concreto, sulla sua esistenzialità, e non su un «io» trascendentale, rappresentazione di una forza metafisica. Viene sottolineato come Pirandello insista sull'aspetto negativo dell'esperienza umana, accentuando l'assurdità della vita, la solitudine dell'individuo e l'incomunicabilità, ma anche l'impossibilità di essere se stesso senza il mondo esterno, che tuttavia è sempre nemico, perché la consapevolezza dell'essere si manifesta come angoscia.

L'impossibilità di realizzarsi determina la fuga da sé, nella morte, nella follia, nell'autoinganno, con l'assunzione di una maschera. E nella maschera si cela, evidentemente, la soluzione del problema, se a epigrafe del suo saggio sono riportati versi di Blok (da *Balagančik*):

Guarda!... Ora tolgo la maschera!
E tu vedrai che sono senza volto!

seguiti dall'ammonizione:

...tu sei destinato ad esprimere le idee degli altri:
ma essi non sanno enunciare quello che dici tu.
Guai a te, se dovessi suggerire agli uomini
i loro segreti, folli pensieri.

La maschera può essere rappresentata simbolicamente, come in *Il treno ha fischiato* o in *Il berretto a sonagli*, in *Certi obblighi*, o in modo più palese come in *Vestire gli ignudi*, *Così è (se vi pare)*, o in *La carriola*, *Il fu Mattia Pascal*, *Enrico IV*. La conclusione sembra alla Topuridze sempre la stessa: l'impossibilità di penetrare le immagini che vengono date ad ognuno dagli altri fa perdere ad ognuno la possibilità di riconoscersi. La via di uscita, allora, è una sola: la follia, vera o fittizia che sia. Gli atti liberi dell'uomo saranno sempre intesi come folli, perché turbano la consuetudine. In questo tipo di libertà, vista come infrazione della logica, è vista l'analogia dei personaggi di Pirandello con quelli di rappresentanti esistenzialisti, come Camus (*Caligola*), Anouilh (*Antigone*) e Sartre.

La Topuridze insiste a lungo sull'analogia della concezione di Pirandello con quella degli esistenzialisti, ricordando come ad esempio il concetto dell'individuo irripetibile, chiuso nel proprio microcosmo, la concezione

drammatica dell'essere si ritrova in Heidegger, sebbene in Pirandello non ci sia via che spieghi perché il mondo umano e la sua storia siano indispensabili all'uomo per esistere. Né si trova una soluzione al rapporto tra l'essere e il nulla; e in Pirandello appunto il nulla è l'essere. Nella concezione della sostanza dell'essere, Pirandello si accosterebbe alla concezione di Sartre, dove l'essere è primario, chiamato l'essere in sé, ed è, come in Pirandello, passivo, immobile, fuori del tutto. Di negazione in negazione, di nulla in nulla, si giunge in Pirandello, dice la Topuridze, all'ultimo fine – la ricerca della libertà. L'uomo non è un essere completamente determinato, è sempre un personaggio in cerca dell'autore, nella speranza di poter essere egli stesso autore della propria sorte.

In conclusione, i personaggi che non sono soddisfatti della vita che è stata loro data dall'autore ne cercano un'altra, che forse si cela come possibile in loro stessi; ma Pirandello, sempre a detta della Topuridze, non sa trovare la via che possa unire l'uomo a quel mondo materiale, mondo dei rapporti sociali ed economici da cui egli stesso lo ha strappato.

Ultimo problema è quello del posto e del ruolo dell'arte nella vita umana. Ma anche qui la soluzione appare negativa.

La concezione della realtà dell'arte, come realizzante la vera essenza della personalità, è «straordinariamente simile alla concezione dell'arte» di Miguel Unamuno. Sembra che gli autori dei *Sei personaggi in cerca di autore* e di *Nebbia* si siano ripetuti. Viene citato a questo proposito Unamuno: «La personalità contiene sempre in sé anche quella personalità che vorrebbe essere»; e appunto questa personalità è «il vero principio creativo e la vera personalità».

Ma – è questa la conclusione senza uscita che la Topuridze sottolinea – se l'arte assicura all'artista e al suo personaggio la libertà, la possibilità di essere se stessi e anche l'immortalità, l'essere che comprende in sé persino la verità assoluta e obbiettiva, essa non può offrire, e tanto meno assicurare, la comunicabilità con gli altri.

La tragedia più terribile, la tragedia della solitudine, permane. «Così la concezione di Pirandello non solo precorre alcune tendenze dell'esistenzialismo, ma giunge alle deduzioni logiche estreme» e, dopo aver citato T. Oiserman, la Topuridza afferma: «Come gli esistenzialisti, Pirandello interpreta la crisi dell'individualismo borghese come la crisi della personalità umana in generale e perciò non può trovare alcun mezzo che superi questa crisi. La consapevolezza dell'impossibilità di trovare una base e un senso all'esistenza condiziona il profondo pessimismo della concezione filosofica di Pirandello e ne fa una delle più evidenti e tipiche espressioni della crisi della coscienza individualistica borghese».

La Topuridze non aggiunge altro, ma è chiaro che la condanna di una concezione filosofica è l'esaltazione di tutta l'opera di Pirandello scrittore e drammaturgo.

Appunti di versologia

1.1. «I bambini (idem per i giovani movimenti letterari) son curiosi di vedere cosa c'è dentro i cavalli di cartone. Il lavoro dei formalisti ha messo sotto gli occhi di tutti le interiora dei destrieri e degli elefanti di cartapesta». Sono parole di *Kak delat' stichi*¹, lo straordinario «manualetto di retorica»² che Majakovskij diede alle stampe nel 1926. Durante quegli ultimi dieci anni le forme poetiche erano state certo tra i «visceri» che – per restare in metafora – il bisturi formalista aveva esplorato con più accanimento.

1.2. La prova di maggior impegno era venuta forse da Roman Jakobson, ormai a Praga, con il libro dedicato alle metriche ceca e russa (ma di fatto alla teoria generale del verso)³. Jakobson sollevava, in particolare, un problema di estremo interesse: quello del rapporto fra la «natura», lo «spirito» di una determinata lingua e i caratteri del sistema di versificazione ad essa relativo.

Il ceco, con le sue particolarità fonologiche e col suo accento «debole sia oggettivamente che soggettivamente»⁴, si sarebbe detto il terreno ideale per lo sviluppo di una metrica quantitativa; eppure, nella poesia letteraria ceca, a partire dal Romanticismo e per tutto l'Ottocento aveva dominato il verso sillabo-tonico. Secondo Jakobson, non c'era che una via d'uscita: alla «teoria dell'assoluta adesione del verso allo spirito della lingua, della non resistenza della forma al materiale», bisognava contrapporre la «teoria della violenza organizzata della forma poetica nei confronti della lingua»⁵.

1. Vladimir Majakovskij, *Izbrannye stichotvorenija v dvuch tomach*, vol. 1, Moskva 1960, p. 454.

2. La definizione è di Alfredo Giuliani, recensore di Vladimir Maiakovski, *Come far versi*, Roma 1961, in «Il Verri», 1, 1962, p. 98. Aggiungerei che lo stesso titolo majakovskiano sembra echeggiare le predilezioni terminologiche formaliste per il «come è fatto».

3. Roman Jakobson, *O češskom stiche, preimuščestvenno v sopostavlenii s russkim*, Moskva-Berlin 1923.

4. N. S. Trubeckoj, recensione a Roman Jakobson, *op. cit.*, in «Slavia», 11, 1923-1924, p. 457.

5. Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 16.

Recensendo da Vienna, nel marzo del 1923, il saggio jakobsoniano, N. S. Trubeckoj (Trubetzkoy) si diceva d'accordo, fatto però salvo il principio che «la pazienza della lingua ha un limite», in quanto «il numero delle violenze possibili e ammissibili è, per una data lingua, sempre circoscritto»⁶. Nell'ambito di queste possibilità teoriche, a determinare la scelta di un certo sistema di versificazione a preferenza di altri, saranno essenzialmente dei «fattori storico-culturali» (autorità dei classici, tradizioni poetiche, influenze straniere ecc.)⁷.

2.1. La validità di queste idee può essere sperimentata prendendo in esame la rivoluzione metrica che nella prima metà del Settecento portò, in Russia, al trionfo del sistema sillabo-tonico su quello puramente sillabico di importazione polacco-ucraina. I manuali continuano a insistere sulla scarsa «congenialità» del sillabismo alla lingua russa⁸. Ma che cosa significa, si è chiesto recentemente Michail L. Gasparov, dire che «un dato verso si confà a una data lingua»? «Due cose, a quanto sembra: 1. l'elemento fondamentale del sistema di versificazione figura nel sistema fonologico della lingua; 2. il sistema di versificazione possiede una 'capienza verbale' sufficiente ad accogliere i tipi fondamentali delle parole ritmiche della lingua». Così, è incompatibile col verso russo, ad esempio, la metrica quantitativa, oppure l'obbligo di un tessuto prosodico costituito «di sole parole monosillabiche o eptasillabiche»⁹.

Il sillabismo non contravveniva a «nessuno di questi due requisiti». Si potrebbe anzi affermare che la sua sostituzione «fu il passaggio da un sistema versuale più libero ad uno che incatenava maggiormente la lingua», che – per dirla con Jakobson – la metteva sul «letto di Procuste dell'inerzia ritmica»¹⁰; e fu anche il passaggio da un verso che si realizzava «solo conformandosi al vocabolario naturale della lingua» ad uno che si attuava facendo proprie «nuove specifiche esigenze» metriche. Ci si muoverebbe dunque – come sempre nelle «fasi iniziali dell'instaurazione di un verso in una letteratura» – nel senso di un «ritmo sempre più rigoroso» e tendenzialmente lontano da quello «naturale» della prosa (si ha motivo di credere, per altro, che «l'assenza di una netta delimitazione fra il verso e la prosa, nel sillabismo, fosse compensata da una netta demarcazione a livel-

6. N. S. Trubeckoj, *op. cit.*, p. 459.

7. *Ibid.* Un discorso del genere è, naturalmente, ovvio quando si tratti di fenomeni come, ad esempio, la «rima ricca» francese (*saisie-Poésie, buvait-duvet* [Valéry]), russa (*god-nevzgod, sméčhom-s méčhom* [Blok]), neogreca (*κερί-καιρόι, λυπημένη-περιμένει* [Kavafis]).

8. Cfr., ad esempio B. O. Unbegaun, *La versification russe*, Paris 1958, p. 22.

9. M. L. Gasparov, *Russkij sillabičeskij trinadcatistožnik*, in *Metryka słowiańska*, a cura di Z. Koczyńska e L. Pszczołowska, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, p. 59.

10. Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 16.

lo linguistico, e precisamente sul terreno della sintassi»¹¹. Questa infatti, con l'adozione del nuovo sistema sillabo-tonico, pare semplificarsi in rapporto diretto al complicarsi e accentuarsi del ritmo.

2.2. Alle spalle del sillabo-tonismo russo c'erano il *Buch von der deutschen Poeterey* (1624) di Martin Opitz, che aveva introdotto il verso giambico e trocaico in una poesia letteraria tedesca dominata allora dal verso sillabico di derivazione romanza¹², e il *Versuch einer kritische Dichtkunst* (1730) di Johann Christoph Gottsched, «Opitz redivivus»¹³. Delle due prime formulazioni teoriche russe, il *Novyj i kratkij sposob k složeniju rossijskich stichov* di Vasilij Trediakovskij è del 1735, e del 1739 il *Pis'mo o pravilach rossijskogo stichotvorstva* di Michajlo Lomonosov. Come il tedesco, il russo è una lingua ad accento libero; eppure, tra questa particolarità e il verso sillabo-tonico non esiste un legame necessario.

2.3. Il sillabo-tonismo si è affermato in letterature slave basate su lingue ad accento fisso, come quella ceca (già lo si è visto) e quella polacca (verso la metà dell'Ottocento)¹⁴. Neanche il francese moderno però, col suo accento di frase che prevale sull'accento di parola, può considerarsi realmente negato a un tale sistema di versificazione. Ne sono una prova, ad esempio, i versi anapestici del poeta belga ottocentesco André van Hasselt:

Qu'on me donne une plume d'une aile
De ton ange qui veille sans bruit
A côté du chevet où ma belle
Tu rêves la nuit...;¹⁵

11. M. L. Gasaprov, *op. cit.*, pp. 59-60.

12. Cfr. V. M. Žirmunskij, *O nacional'nych formach jambičeskogo sticha*, in *Teoriija sticha*, a cura di V. E. Cholševnikov, D. S. Lichačev, V. M. Žirmunskij, Leningrad 1968, p. 15.

13. Vd. Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino 1964, p. 105.

14. Vd., ad esempio, V. E. Cholševnikov, *Russkaja i pol'skaja sillabika*, in *Teoriija sticha*, cit. pp. 41 ss.

15. La citazione è tratta da Pierre Guiraud, *Essais de stylistique*, Paris 1969, p. 237. Qui e in seguito mi occupo essenzialmente di aspetti metrici, trascurando per ragioni di spazio i fattori propriamente ritmici; vorrei però segnalarne uno, troppo spesso ignorato dai versologi: mi riferisco ai «limiti di parola» (*word-boundaries, slovorazdely*), la cui importanza si può cogliere, ad esempio, nella seguente quartina delle *Egipetskie noči* di Puškin:

..Strastěj neópytnaja síla.	○ / ○ / ○ _ / ○
Kipéla v sérdce molodóm...	○ / / / _ /
I grústnyj vzór ostanovíla	○ / / / ○ _ /
Caríca górdaja na ném...	○ / / / _ /

[...La forza vergine delle passioni

la puškiniana «canzone del Presidente» nella riscrittura in tetrametri giambici francesi di Marina Cvetaeva:

...Donc, Peste, gloire, gloire à Toi!
Sans nul espoir, sans nul effroi
Nous te voyons venir, ô Reine!
Et, main en main, sans nul remords,
Des Filles-fleurs buvons l'haleine –
Peut-être – celle de la Mort

(e si veda, a riscontro, la traduzione di Louis Aragon, in «normali» *octosyllabes*:

...A toi, Peste, à toi soit louange!
A nous point n'est la tombe étrange,
Ton appel ne peut nous troubler.
Moussant nos verres d'un seul geste,
Fille-fleur, ce baiser volé
Nous donne peut-être la Peste)¹⁶;

testi di Alain Bosquet, sempre in tetrametri giambici, come *Arbre*:

Tu es plus souple que le zèbre.
Tu sautes mieux que l'équateur.
Sous ton écorce les vertèbres
font un concert d'oiseaux moqueurs.
J'avertirai tous les poètes:
il ne faut pas toucher aux fruits;
c'est là que dorment les comètes,

gli ribolliva nel giovane cuore...
Ed ecco il suo sguardo malinconico
su lui fissò l'altezzosa regina...]

(vd. A. N. Kolmogorov, A. M. Kondratov, *Ritmika poem Majakovskogo*, «Voprosy jazykoznanija», 3, 1962, pp. 67-68).

Si tenga presente che qui e in seguito i simboli \cup , $_$, $_$ equivalgono rispettivamente a: «tempo debole (in levare)», «tempo forte (*ictus*)», «*ictus* che coincide con una sillaba tonica».

16. Cfr. Vjač. Vs. Ivanov, *O jazykovych pričínach trudnostej perevoda chudožestvennogo teksta*, in *Aktual'nye problemy teorii chudožestvennogo perevoda. Materialy Vsesojuznogo simpoziuma (25 fevralja 2 marta 1966 g.)*, vol. II, Moskva 1967, pp. 260 ss.; idem, *O cvetaevskich perevodach pesni iz «Pira vo vremja čumy» i «Besov» Puškina*, in *Masterstvo perevoda*, 1966, Moskva 1968, pp. 391 ss. La strofa citata suona, nell'originale puškiniano:

...Iták – chyalá tebé, Čumá!
Nam ne strašná mogíly t'má,
Nas ne smutít tvoé prizván'e!
Bokály pénim družno mý,
I dévy-rózy p'ém dychán'e,
Byt' móžet... pólnoe Čumý!

et l'océan s'y reconstruit.
 Tu es léger comme un tropique.
 Tu es plus sage qu'un poisson.
 Dans chaque feuille une réplique
 est réservée pour ma chanson.
 Dès qu'on t'adresse la parole,
 autour de toi s'élève un mur.
 Tu bats des branches, tu t'envoles:
 c'est toi qui puniras l'azur¹⁷.

3.1. Nell'affermarsi del sillabo-tonismo in Russia ebbe un peso determinante, da un lato, il prestigio della cultura letteraria tedesca, e dall'altro, il successo dell'attività poetica di Lomonosov, la cui prima «ode trionfale», *Na vzjatie Chotina* (1739), ricalcava del resto – in fatto di tema, «genere», impianto strofico – un'ode di Christian Günther¹⁸. La rivoluzione metrica sillabo-tonica, insomma, veniva a porsi nel solco delle riforme volute da Pietro il Grande e ne seguiva l'orientamento. Sia pure con qualche decennio di ritardo, il rifiuto programmatico della cultura «pre-petrina» finiva per coinvolgere lo stesso terreno della teoria del verso. Non per niente, il culto di Pietro, la sua apoteosi, costituì il *Leitmotiv* delle odi celebrative lomonosoviane:

...Egli fu un nume, fu il tuo nume, o Russia:
 membra terrene assunse nel tuo grembo
 da superne regioni a te scendendo...¹⁹

17. M. L. Gasparov, a cui ho segnalato questa lirica e fornito alcuni ragguagli biografici sul suo autore, trova interessante il legame sia di Bosquet che di Van Hasselt col Belgio, e quindi con un'ipotizzabile percezione «germanizzante» della lingua francese (cfr. *lettera del 16.5.1974*). In ogni caso, mi sembra decisivo il fatto che il francese non sia stato lingua materna né di Van Hasselt (Olandese trapiantato in Belgio da ragazzo), né di Bosquet (nato da genitori russi trasferitisi in Belgio quando il figlio aveva sei anni), né tanto meno della Cvetaeva (emigrata in Francia a trentatré anni), e che, d'altra parte, questi poeti abbiano avuto una madrelingua ad accento libero. A proposito di tetrametro giambico (circa l'uso che si fa qui della parola «tetrametro», vd. R. Jakobson et B. Cazacu, *Analyse du poème Revedere de Mihail Eminescu*, in *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, 1, București 1962, p. 49), ricordo che le sue caratteristiche si ritrovano anche in uno sporadico novenario italiano, dentro testi in «versi liberi» (di fatto, polimetr'ci); un bell'esempio ce lo fornisce Biagio Marin:

...Quel liquido to nome senza franze
 no vogio che nissun lo diga,
 lo dise apena, co' fadiga,
 el mar có sora i dossi 'l pianze.

(*El to nome xe sorso d'aqua ciara*).

18. Cfr. V. M. Žirmuskij, *op. cit.*, p. 16.

19. ...On bog, on bog tvoj byl, Rossija,
 On členy vzjal v tebe plotskija,
 Sošed k tebe ot gornich mest...

(*Na den' tezoimenistva v. kn. Petra Feodoroviča*).

Vana fu in sostanza l'opposizione di Antioch Kantemir dall'Occidente, dove lavorava alle sue splendide satire, passando dal verso di tredici sillabe con cesura parossitona, modellato sullo *trzynastozgłoskowiec* polacco (dal-
lo schema *o o o o o S s // o o o o S s*²⁰:

Gościu, siądz pod mym liściem, // a odpoczni sobie,
Nie dojdzie cię tu słońce, // przyrzekam ja tobie...²¹

Jan Kochanowski, *Na lipę*),

a una sua variante più flessibile, con cesura ossitona o proparossitona

(... V karete razdúvšisja, // kogda serce s gnévu
Treščit, vseh blagoslovlját' // nud' pravu i lévu...²²

K umu svoemu),

sotto l'influenza del nuovo verso di tredici sillabe «trocaico»

(_ _ _ _ _ _ _ _ _ // _ _ _ _ _ _ _ _ _):

Ne vozmožno sérđcu, ách! // ne imét' pečáli;
Óči tákožde eščé // plákat' ne prestáli...²³

Trediakovskij, *Èlegija*).

3.2. È stato scritto che, «se le satire di Kantemir fossero riuscite a creare una qualche tradizione» in Russia, la loro lingua «poteva dar inizio a un periodo completamente nuovo nella storia del russo letterario»²⁴. C'è da pensare che in tal caso neppure la storia del verso russo sarebbe stata la stessa: probabilmente, i sistemi sillabico e sillabo-tonico avrebbero trovato il modo di convivere, oppure si sarebbe imposto un sillabo-tonismo meno rigido, meno radicale, forse analogo a quello ucraino. Ma allorché, nel 1752, apparve finalmente – postuma – la prima edizione del testo russo (e per giunta manipolato) delle satire di Kantemir, in Russia – per quanto riguardava la teoria linguistica e letteraria – il gioco ormai era fatto.

4.1. Come in ogni fenomeno culturale, anche nei sistemi di versificazione abbiamo di fronte il contrastarsi e combinarsi di tendenze eterogenee, che tuttavia possono a volte produrre singolari «convergenze» tipologiche. È significativo, in questo senso, il caso del *dol'nik*, nome dato dagli studiosi

20. Nella versologia polacca il segno «o» corrisponde a «sillaba indifferentemente atona o tonica»; «il segno «S», a «sillaba obbligatoriamente tonica»; il segno «s», a «sillaba obbligatoriamente atona».

21. Siedi, ospite, sotto il mio fogliame, e riposa:
qui non ti raggiungerà il sole, te lo prometto...

22. ...Tronfio in carrozza, mentre il cuore ti crepa di rabbia,
obbliga la tua mano destra e la sinistra a benedire tutti...

23. Non può il cuore, ahimé!, sfuggire all'angoscia,
ché nemmeno gli occhi ancora han cessato di piangere...

24. G. O. Vinokur, *Izbrannye raboty po russkomu jazyku*, Moskva 1959, pp. 121-122.

sovietici a un verso con un numero prestabilito di *ictus* (di «accenti», se tutti gli *ictus* sono realizzati²⁵), intervalli atoni («tempi deboli») di una o due sillabe tra un *ictus* e l'altro, un segmento atono iniziale («anacrusi») oscillante da zero a due sillabe (mentre la lunghezza del segmento atono finale è indifferente dal punto di vista metrico, così come in tutta la poesia russa non sillabica)^{25a}. Le due varietà di *dol'nik* più in uso sono quelle a tre *ictus* («trimetro»: 0/2 — 1/2 — 1/2 1) e a quattro («tetrametro»: 0/2 — 1/2 — 1/2 — 1/2 1)²⁶.

4.2. Dopo qualche isolato esperimento ottocentesco sulla scia del verso accentuativo inglese e tedesco, il *dol'nik* si è imposto in Russia nel primo trentennio del nostro secolo. Che sia da considerare un metro a sé, «sentito» come tale dai poeti, lo dimostrano i calcoli statistici condotti dal matematico Andrej N. Kolmogorov e da un suo collaboratore sul tetrametro *dol'nik* con tutti e quattro gli *ictus* realizzati. «Nel linguaggio russo corrente gl'intervalli atoni di una o due sillabe tra una sillaba accentata e la successiva sono un 60%». Se si considera una sequenza di quattro parole ritmiche, dotate cioè di un proprio accento autonomo, «la probabilità che tutti e tre gl'intervalli fra le loro sillabe toniche risultino di una o due sillabe è pari grosso modo a $(0,6)^3 \sim 0,2$ »; e le probabilità che quattro sequenze analoghe assumano *per caso* le caratteristiche di quattro tetrametri *dol'nik* è «approssimativamente uguale a $(0,2)^4 \sim 0,002$ ». A meno di una precisa «tendenza alla regolarità, su cinquecento quartine *soltanto una* potrebbe risultare formata da *dol'nik*»²⁷.

4.3. Ecco una quartina di trimetri *dol'nik* (l'*ictus* centrale del secondo verso non è realizzato):

Solnce žžét vysókie stény,
Kryši, plóščadi i bazáry.
O, jantárnyj mrámor Síény
I molóčno-bélyj Karráry!...²⁸

(N. Gumilev, *Piza*);

25. Esempi italiani di mancata realizzazione dell'*ictus* centrale si incontreranno più sotto, al punto 4.5: «cacciare la malinconia» (Gozzano), «finestra che non s'illumina» (Montale) ecc.

25a. Un intervallo o un segmento atono può comprendere anche «parole ritmiche» funzionalmente atone («atonizzate»); cfr., nel frammento pavesiano citato più avanti (al punto 4.5), l'atonizzazione di *erba*: «di erba sécca e di luce che cuòce adàgio».

26. Si vedano in particolare, sul *dol'nik*, A. N. Kolmogorov, A. V. Prochorov, *O dol'nike sovremennoj russkoj poezii*, «Voprosy jazykoznanija», 6, 1963, e 1, 1964; M. L. Gasparov, *Russkij trechudarnyj dol'nik XX v.*, in *Teorija sticha*, cit.

27. A. N. Kolmogorov, A. M. Kondratov, *Ritmika poem Majakovskogo*, cit., pp. 71-72.

28. Il sole brucia le alte mura,

ed ecco una quartina di tetrametri *dol'nik* (non è realizzato il penultimo *ictus* del terzo verso):

...Ja šťastliv./Zvenjáščego márša vodá
otnósit/télo moé nevesómoe.
Ja znáju –/otnýne i navsegdá
vo mné/minúta/éta vot sámaja...²⁹

(VI. Majakovskij, *Vladimir Il'ič Lenin*).

In *Poslednjaja noč'* E. Bagrickij alterna invece tetrametri e trimetri *dol'nik* (con abbondanza di *ictus* non realizzati):

...Moé oknó vychodílo v sád,
I v súmerki, skvoz' listvú,
Sinéli gázovye rožkí
Nad výveskami pivných...³⁰

Si veda infine, dal poemetto majakovkiano *Pro èto*, l'episodio «Presnenské miraži», in cui gruppi di quattro tetrametri *dol'nik* riuniti in due distici si avvicendano, con un limpido effetto di contrasto, a quartine di versi giambici (tetrametri e trimetri alternati: uno sfondo ritmico che riassorbe l'irregolarità del verso *kudrinskimi výškami* [◡◡◡◡Λ◡◡◡]) e rende «ambigua» la percezione del colon terminale *stavaneč*, interpretabile sia come ◡◡◡, con l'ultimo *ictus* non realizzato, sia come ◡◡◡, e in questo caso il colon *zastavy net* è da intendere non più come ◡◡◡◡, ma come ◡◡◡◡, con *net* enclitico, atonizzato)³¹:

Begú i vížu –/ vsém v vidú
kudrínskimi výškami
sebé navstréču/sám/idú
s podárkami podmýškami.
Mačt krestámi na búre rasplástan,
korábl' kidáet ballást za ballástom.
Bud' prokljáta,/opustošénnaja légkost'!
Domámi oskálila skály dalékost'.
Ni ljúda, ni zastávy net.

i tetti, le piazze, i mercati.
Oh, marmo di Siena giallo-ambra,
marmo bianco-latte di Carrara!...

29. ...Son felice./L'acqua di una sonante marcia
trascina/il mio corpo senza peso.
Lo so:/per sempre da adesso in poi
mi resterà dentro/questo medesimo/istante...

30. ...La mia finestra dava sul giardino,
e nel crepuscolo, tra i varchi del fogliame,
ardevano turchini i becchi a gas
sopra le insegne delle birrerie...

31. Cfr.: A. N. Kolmogorov, A. M. Kondratov, *op. cit.*, pp. 68-69.

Gorját snegá,/i gólo.
 I tól'ko iz-za stávanek
 v ogné igólki élok.
 Nogám v perekór,/tormozámi na býstsrye
 vstaváli stény, oknámi výstrojas'.
 Po stéklam/téni/figúrkami tíra
 vertélis' v okné,/zazyváli v kvartíry.
 S Nevý ne svódit gláz,/prodróg,
 stoít i ždét –/pomogút.
 Za pérvyj vstréčnyj za poróg
 zakídyvaju nogú.
 V perédnej p'jányj prosvétrival brédni.
 Strezvél i dérnul stremgláv iz perédnej.
 Zál zaliválsja minúty dvé:
 – Medvéd',/medvéd',/medvéd',/medv-é-e-e-e... –³².

4.4. In un verso dalle caratteristiche del *dol'nik* mi sono imbattuto facendo ricerche sulla metrica polacca. Il trimetro compare in Polonia agl'inizi del Novecento nella poesia di Jan Kasprowicz, come dimostra, in particolare, la quasi totalità delle liriche di *Księga ubogich*:

Tą samą chodzę drogą,
 Ścieżkami temi samemi,
 Lata mnie spędzić nie mogą

32. Corro e vedo/che visto da tutti
 lungo le torri di piazza Kudrinskaja
 sto venendo/incontro/a me stesso
 con i doni sotto le braccia.
 Supine nella tempesta le croci degli alberi,
 la nave getta zavorra dopo zavorra.
 Sii maledetta, svuotata levità!
 Scogli-case digrignò la lontananza.
 Non c'è più gente, né cinta daziaria.
 Nevi che scintillano,/deserto.
 E solo da dietro le imposte
 avvampano gli aghi degli alberi natalizi.
 Contro i piedi, a incepparne la corsa,
 si levavano muri allineandosi in finestre.
 Sui vetri/ombre/come sagome da tirassegno
 volteggiavano alla finestra,/invitavano a entrare.
 Non stacca lo sguardo dalla Nevà,/è intirizzito,
 sta lì e aspetta che lo soccorrano.
 Nella prima soglia che mi si presenta
 butto dentro una gamba.
 Un ubriaco nel vestibolo dava aria alle idee sconnesse.
 Tornò sobrio e se la batté dal vestibolo a precipizio.
 Nella sala si strillò per due minuti buoni:
 – Un orso,/un orso,/un orso,/un o-o-o-or...

Z mej udeptanej ziemi...³³

(Tę samą chodzę drogą).

I primi esempi di tetrametro datano invece dagli anni venti e tradiscono l'influenza della poesia futurista e rivoluzionaria russa:

ziemia – czarna kula brauninga
wycelowana w niebieski brzuch
ziemia – charlie na skating ringu
który łoskotem się opił aż puchł!...³⁴

(Anatol Stern, Ziemia na lewo).

4.5. Ma la possibilità di una lettura in chiave di *dol'nik* esiste, a mio parere, anche per certi testi della poesia italiana contemporanea. Esempi di trimetro *dol'nik* sono reperibili in Gozzano:

«...Nervi... Rapallo... San Remo...
cacciare la malinconia;
e se permette faremo
qualche radioscopia...»

(Alle soglie);

in Montale:

...La vita che dà barlumi
è quella che sola tu scorgi.
A lei ti sporgi da questa
finestra che non s'illumina.

(Il balcone),

S'empì d'uno zampettio
di talpe la limonaia,
brillò in un rosario di caute
gocce la falce fienaia...

(Nella serra);

in qualche lirica lucana di Albino Pierro:

Chille ca vire è na cose
cchiù granne assèi d'u mère;
na cosa 'ucente, nu sóue

33. Percorro la stessa strada,
gli stessi identici sentieri:
gli anni non possono sottrarmi
la terra che ho sempre calcato...

34. la terra – nero proiettile di browning
mandato a centrare il ventre dei cieli
la terra – charlie su uno skating-rink
inebriato di chiasso fino gonfiarsi...

ca ll'è cchiù duce 'a paróue...

(*Allè tutt cose ci sònete*).

A esiti di tetrametro *dol'nik* (con anacrusi bisillabica) si apre il «verso narrativo» di Pavese in componimenti come *Estate*:

C'è un giardino chiaro, tra mura basse,
di erba secca e di luce, che cuoce adagio
la sua terra. È una luce che sa di mare.
Tu respiri quell'erba. Tocchi i capelli...³⁵

4.6. Lascio agli italianisti di indagare sulla genesi del «*dol'nik* italiano»: in ogni caso la sua esistenza non dovrebbe venir ignorata da chi traduce in italiano poesia russa moderna, il giorno che ci si proponesse un massimo di rigore e di aderenza ritmica. Quanto alla matrice del «trimetro *dol'nik*» di J. Kasprowicz, essa va cercata nell'ottonario (*ośmioletnik*) «a tre accenti» del secolo scorso³⁶.

È indiscutibile per altro che il *dol'nik* (russo) si connette ai metri ternari; questi però, se originariamente lo hanno influenzato, ne hanno a loro volta subito l'influenza. I metri ternari di regola non tollerano «omissioni d'accento», cioè *ictus* non realizzati; ebbene, senza l'azione del *dol'nik* difficilmente si spiegherebbero, ad esempio, versi anfibrachici come i seguenti di Pasternak:

...*Črez dévstvennyj, neprochodimyj trostnik*
Nagrétych derév'ev, siréni i strásti...

...*I nébo spekálos', upáv na kusók*
Krovoostanávlivajuščej árniky...

...*Vokzál'naja sútoloka ne pro nás...*³⁷

(*Marburg*).

35. Ancora più spesso, tuttavia, i testi di *Lavorare stanca* si avvicinano, dal punto di vista ritmico, al *taktovik*, un altro verso russo novecentesco affine al *dol'nik*, con intervalli atoni fra un *ictus* e l'altro oscillanti da una a tre sillabe (cfr. M. L. Gasparov, *Taktovik v russkom stichosloženii XX v.*, «Voprosy jazykoznanija», 5, 1968).

36. Gli accenti vi sono distribuiti secondo queste tre varianti:

$\overset{1}{\text{I}} \ \overset{2}{\text{I}} \ \overset{3}{\text{I}} \ \overset{4}{\text{I}} \ \overset{5}{\text{I}} \ \overset{6}{\text{I}}$
 $\overset{0}{\text{O}} \ \overset{1}{\text{I}} \ \overset{2}{\text{I}} \ \overset{3}{\text{I}} \ \overset{4}{\text{I}} \ \overset{5}{\text{I}}$
 $\overset{1}{\text{I}} \ \overset{2}{\text{I}} \ \overset{3}{\text{I}} \ \overset{4}{\text{I}} \ \overset{5}{\text{I}}$

(Cfr. gli ottonari pascoliani non «trocaici» de *La tovaglia*:

...Lascia che vengano i morti, $\overset{0}{\text{O}} \ \overset{1}{\text{I}} \ \overset{2}{\text{I}} \ \overset{3}{\text{I}} \ \overset{4}{\text{I}} \ \overset{5}{\text{I}}$
i buoni, i poveri morti... $\overset{1}{\text{I}} \ \overset{2}{\text{I}} \ \overset{3}{\text{I}} \ \overset{4}{\text{I}} \ \overset{5}{\text{I}}$).

37. ...attraverso una vergine, impenetrabile giuncaia
di alberi scaldati, di lillà e di passione...

...E il cielo si aggrumava cadendo sopra un blocco
di emostatica *árnica* montana...

...Il trambusto delle stazioni non fa per noi...

È il segno di una vitalità che non ha riscontri, almeno per il momento, nelle altre varianti «nazionali» di *dol'nik* messe a fuoco in queste righe.

5.0. Dovendo trarre una conclusione, direi che se la teoria del verso deve giustamente essere considerata parte della linguistica generale, l'evoluzione delle forme metriche di una letteratura rientra a pieno diritto nella storia della sua lingua³⁸.

38. Il rapporto – cui già s'è accennato – del verso con la lingua (e col suo ritmo «naturale», prosastico) sembra svolgere un ruolo fondamentale nella diacronia delle forme metriche. Su questo tema, M. L. Gasparov avanza una suggestiva ipotesi di lavoro, valida – mi sembra – non solo per la situazione russa. «All'epoca dell'instaurazione di un verso nazionale [in Russia], – scrive egli nella lettera già citata, – la tendenza ad 'allontanarsi' dal ritmo naturale fu prevalente: essa condusse il verso russo dal pre-sillabismo al sillabo-tonismo e dal primo sillabo-tonismo, con una distribuzione 'naturale' degli accenti sugli *ictus*, al tardo sillabo-tonismo, con la canonizzazione di poche varianti ritmiche (il tetrametro giambico ad accento quasi obbligatorio sul secondo piede, i metri ternari...): insomma, al verso del secondo Ottocento». A conferma di una mia constatazione, Gasparov aggiunge poi che sul finire dell'Ottocento in Russia «comincia a prevalere una tendenza opposta: la tendenza ad 'avvicinarsi' al ritmo naturale; essa però si muove ormai ad altri livelli: in direzione del verso libero attraverso il *dol'nik* e il verso accentuativo. Il verso libero è il limite estremo che sia dato raggiungere in questo processo di avvicinamento al ritmo naturale (ma tale estrema naturalezza del verso è perlopiù compensata da un'estrema 'innaturalezza', complessità dello stile, del metaforismo). A questo punto dovrebbe seguire un nuovo movimento dalla 'naturalezza' al rigore artificiale; è tuttavia ancora presto per intuire a quali livelli esso si manifesterà».

Angelo De Gubernatis russista*

A Ettore Caccia, in memoriam

Sterminato poligrafo, *polygraphe italien* si battezzò lui stesso nel *Dictionnaire international des écrivains du Jour*¹, Angelo De Gubernatis si interessò e scrisse delle cose più svariate, fu sanscritista, indologo, mitografo, pedagogo, biografo, italianista, etnografo, geografo, storico, russista, autore inoltre di liriche, drammi, romanzi, memorie, fondatore e direttore di una dozzina di riviste, organizzatore di congressi, mostre, spedizioni². Una figu-

* Correggendo dopo due anni dalla consegna le bozze di questo lavoro, debbo segnalare che nel frattempo è uscito il volume di Zlata M. Potapova, *Russko-ital'janskije literaturnye svjazy*, M. 1973, la cui documentazione (mi riferisco alle pagine dedicate ad Angelo De Gubernatis) coincide in parte con quella da me addotta, anche se le conclusioni risultano divergenti.

1. A. De Gubernatis, *Dictionnaire international des écrivains du Jour*, Florence 1888, p. 787. De Gubernatis si definisce anche «un travailleur infatigable, un lutteur indomptable, un idéaliste incorrigible», ivi, p. 788.

2. Su De Gubernatis manca tuttora uno studio complessivo. Fra gli scritti, in buona parte necrologi, si vedano: C[iardi] – D[urpé], *A. De Gubernatis*, in «Giornale della Società Asiatica Italiana», 1912, xxv; E. D'Angelo, *A. De Gubernatis*, in «Rivista enciclopedica contemporanea», 1913, I, 1; R[enier], *A. De Gubernatis*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1913, LXII; G. Mazzoni, *Rapporto dell'anno accademico 1912-1913...*, in «Atti della R. Accademia della Crusca», 1912-1913; J. Clarette, *Un italien ami de la France*, in «Le Temps», 7 mars 1913; *A. De Gubernatis*, in «Rivista degli Studi Orientali», 1913, VI; G. A. Borgese, *A. De Gubernatis*, in «Annuario della R. Università di Roma», 1913-1914; B. Croce, *Angelo De Gubernatis*, in *La letteratura della nuova Italia*, V, Bari 1939; A. Lancellotti, *Angelo De Gubernatis. Centenario di un grande enciclopedico dell'ottocento*, in «Libro italiano», settembre 1940; P. Ciureanu, *Niccolò Tommaseo ed Angelo De Gubernatis*, in «La Rivista Dalmatica», 1939, IV, e 1940, I; Id., *Aleksandri, Hardeu si De Gubernatis*, in «Suflet rumânesc», 1952, I; Id., *Renan, Taine, e Brunetière nelle lettere ad alcuni amici italiani*, in *Saggi e ricerche su scrittori francesi*, Genova 1955; P. Toschi, *Saggi di letteratura popolare*, Venezia 1943, pp. 261 ss.; G. Cocchiara, *Popolo e letteratura in Italia*, Torino 1959, pp. 354-360. Per una bibliografia dei suoi lavori cfr. «Rivista degli Studi Orientali», 1913, V, pp. 226-233 [per gli studi di orientalistica]; «Rivista teatrale italiana», XII, 1913, pp. 41-42 [per i lavori teatrali]; D. Casati, *Dizionario degli scrittori d'Italia. II*, Milano s.d., *sub voce* [bibliografia generica]; A. Lancellotti, *Angelo De Gubernatis. Centenario di un grande enciclopedico dell'ottocento* cit.; A. De Gubernatis, *Dictionnaire internationale des écrivains du Jour* cit., *sub voce*. Notizie biografiche su De Gubernatis si trovano in *Omaggio dei discepoli ammiratori e colleghi al professore conte Angelo De Gubernatis nel cinquantenario del suo insegnamento*, Roma 1911; A. De Gubernatis, *Proemio autobiografico*, in *Dizionario biografico degli autori contemporanei*, Firenze 1879; Id., *Fibra. Pagine di ricordi*, Roma 1900.

ra fuori tempo in una cultura specializzata, almeno tendenzialmente, come quella positivista. E infatti l'acclamato conferenziere, l'ambasciatore della cultura italiana nel mondo, l'adulatore adulato della corte, che gli conferì il titolo ambitissimo di conte, venne considerato da buona parte degli studiosi italiani contemporanei con distacco e sufficienza, quando non peggio. «Il destino di quest'uomo che pur lavorando tanto ha fatto progredire quasi punto il sapere, in nessuna direzione, è un destino crudelmente melanconico»³, scriveva alla sua morte il «Giornale storico della letteratura italiana».

Il suo genio, se così si può dire, non si espresse nell'indagine scientifica, per la quale difettò di metodo e di pazienza, o nella creazione artistica, come egli credeva, ma nel fiuto che egli ebbe per quanto di nuovo circolava nell'aria d'Europa, e nella capacità di divulgarlo attraverso articoli e compilazioni. V'era in lui se non la consapevolezza, il sospetto almeno del ritardo e dell'angustia provinciale della cultura italiana, e, accanto, la romantica aspirazione a una sorta di «universale Zollverein degli spiriti», che congiungesse, a pari diritti, le tradizioni classica e orientale, le letterature colta e popolare. Immagine perspicua di questo confuso ideale era il villino che si fece costruire a Firenze, e al quale assegnò emblematicamente il nome di Vidya – che in sanscrito significa sapienza –, dove s'intrecciavano gallerie rinascimentali e merli medievali, timpani classici e bifore gotiche, terrazzi orientali e torri cimmeriche, bugnato fiorentino e cupolini indiani, medaglioni alla Luca della Robbia e colonne a fiore di loto, palme ed edera; all'interno affreschi pompeiani, bassorilievi indiani, calchi greci, iscrizioni latine, ritratti di Dante, Manzoni, Budda Krishna, Apollo, Umberto II.

Nell'ampio e disordinato disegno di sprovvincializzazione della nostra cultura va inserita l'attività che egli svolse per far conoscere in Italia la letteratura russa, negli anni '70 e '80 del secolo scorso, attraverso i giornali che diresse, o ai quali collaborò, e i due suoi maggiori lavori di compilazione, il *Dizionario biografico degli autori contemporanei* e la *Storia universale della letteratura*, attività che di fatto inaugurò la russistica moderna in Italia. Prima di parlarne è necessario accennare alle circostanze biografiche che sollecitarono i suoi interessi verso il mondo russo, e ricostruire, sia pure sommariamente, la rete di rapporti con studiosi e scrittori russi che condizionò, come vedremo, le scelte letterarie e i giudizi critici di questo singolare russista *part time*. Occorre infine dire che la Russia e la sua gente per De Gubernatis significarono assai più di una rivelazione culturale, per quanto drammatica e contrastata. Nelle sue memorie scriveva:

vi è qualcosa di veramente strano in questa legge di fatalità, quasi di necessità inesorabile e di volontà incosciente, che ha dato impulso a tanta parte della mia vita. Io ne sono ancora stordito quando ci penso; ed anche ora,

3. R[enier], *A. De Gubernatis* cit., p. 286.

istintivamente, quando mi si presenta, per la prima volta, alcun Russo, io mi domando pur sempre, in segreto, con una specie di terrore religioso: «Mi porterà egli del bene o del male?». Quasi nessun Russo essendo passato indifferente nella mia vita ⁴.

Nel 1863, a ventitrè anni, Angelo De Gubernatis iniziava a Firenze l'insegnamento universitario nella cattedra di lingue ariane, alla quale era stato chiamato dal ministro della pubblica istruzione Michele Amari. Insoddisfatto della monotona vita di studioso che gli si spalancava dinanzi, alla ricerca di un bel gesto romantico, di «un'occasione di morir presto, di morir bene, di morir solo, rumorosamente, per tutti» ⁵, come ricordava tre lustri più tardi, egli subì il fascino infausto di Michail Bakunin, conosciuto in casa del profugo magiaro Ferenc Pulszky, la sera del 31 gennaio 1865:

egli [Bakunin] sedeva tonante e sovrastante innanzi ad un immenso tazzone di thé [...] Si adunava per lo più intorno a lui un circolo di persone attente alla sua parola dotta, faconda e spiritosa. Egli aveva veduto molti uomini e molte cose, e discorreva volentieri e con intelligenza di filosofia hegeliana. Una sera, accortosi che io gli prestavo più vivamente ascolto, proseguì a parlare, dirigendosi sempre a me che non gli ero ancora stato presentato, come se volesse affascinarmi con lo sguardo. Ad un tratto discorrendo dello Schopenhauer s'interruppe, dicendo: «Ma perché vi parlo io delle dottrine di Schopenhauer? Ecco chi ve ne può dire di più, perché può mostrarci dove lo Schopenhauer aveva preso le sue idee», e indicò me: mi trovai scoperto e mi lasciai prendere all'amo ⁶.

Poiché De Gubernatis, interrogato sulle sue opinioni politiche, affermava con enfasi d'essere per un mondo «d'eguali, non solo innanzi alla legge, ma anche innanzi alla questione del pane» ⁷, Bakunin gli propose d'entrare in una società segreta, che avrebbe dovuto riunire le disperse forze liberali per opporle alla «tenebrosa congiura degli stati» ⁸:

Il gran serpente mi aveva ormai avvolto nelle sue spire fatali; resistetti un poco, ma finalmente dichiarai che, ove si fosse trattato di una rivoluzione sociale immediata, io sarei entrato nella sua Società segreta ⁹.

La sera stessa egli inviava al Ministero una lettera di rinuncia alla cattedra universitaria, che gli «era costata dieci anni di lavoro indefesso» ¹⁰. Iniziava così l'attività cospirativa di De Gubernatis, che si risolse nello scrivere un inno «stampato alla macchia sotto il titolo *La Sociale*», nel progettare un corso di «lezioni di storia popolare fiorentina, spiegata in senso re-

4. A. De Gubernatis, *Fibra* cit., p. 406.

5. A. De Gubernatis, *Proemio autobiografico* cit., p. XXI.

6. *Ibid.*, p. XX.

7. *Ibid.*, p. XX.

8. *Ibid.*, p. XX.

9. *Ibid.*, pp. XXI-XXII.

10. *Ibid.*, p. XXII. La lettera di dimissioni venne pubblicata su la «Civiltà italiana» di Firenze del 12 febbraio 1865.

pubblicano e socialistico»¹¹, e nel cercare di catechizzare, senza troppo successo, alcuni giovani artigiani. La passione rivoluzionaria di De Gubernatis si esaurì rapidamente: nel maggio del 1865 aveva già abbandonato la società, dopo «aver fatto contro essa un fiero discorso, che avrebbe forse potuto costarmi la vita»¹².

Anche se di questo episodio non si sa molto, pare poco verosimile che le cose siano andate come De Gubernatis racconta, che cioè il suo discorso davanti all'assemblea dei «fratelli» aveva «obbligato Michele Bakunin a sciogliere la Società segreta»¹³ e ad andarsene da Firenze, dove «non era più aria per lui»¹⁴. Il rivoluzionario russo non aveva mai preso troppo sul serio questo giovanotto vanitoso e inquieto. Tre anni più tardi, quando il caso li avvicinò di nuovo, Bakunin ne parlava in una lettera a Giuseppe Fanelli, il compagno di Pisacane, come di «une assez pauvre tête [...] dénuée de discernement et de critique [...] mais, après tout [...] un honnête garçon»¹⁵.

Nel frattempo Pavel Bakunin, fratello di Michail, e sua moglie Natalija avevano fatto conoscere al De Gubernatis una loro cugina, Sof'ja Bezobrazov (o, seguendo la grafia da lei adottata, Sofia Besobràsoff), a Firenze per studiare musica e pittura, con la quale, dopo alcune titubanze, si sposerà nel maggio del 1865 nella chiesa russa di Napoli, con rito slavo-ortodosso. Sofia apparteneva a una ricca famiglia di nobili, con terre nella regione di Tver', dove erano pure le proprietà dei Bakunin, e di Mosca; il fratello, Vladimir P. Bezobrazov, era un brillante economista liberale, che divenne

11. *Ibid.*, p. XXIII.

12. *Ibid.*, p. XXIV.

13. *Ibid.*, p. XXIV.

14. A. De Gubernatis, *Fibra* cit., p. 239. De Gubernatis nelle sue memorie (*Proemio autobiografico* e *Fibra*) cerca di far passare la sua adesione alla Società bakuniniana come un episodio di esaltazione giovanile e molte cose deforma, ironizzandole, di altre tace. Tuttavia, per quanto faziosa, è la sola fonte. Fra gli storici che si sono occupati di questo episodio, vedi: M. Nettlau, *Bakunin e l'Internazionale in Italia*, Ginevra 1928 [reprint, Roma 1970], pp. 41-48, 114-115; N. Rosselli, *Mazzini e Bakunin. Dodici anni di movimento operaio in Italia*, Torino 1972; E. Conti, *Le origini del socialismo a Firenze. (1860-1880)*, Roma 1950, pp. 71-82; A. Romano, *Storia del movimento socialista in Italia. I. L'unità italiana e la prima internazionale. 1861-1871*, Bari 1966, pp. 154-163, 201-209; P. C. Masini, *Storia degli anarchici italiani. Da Bakunin a Malatesta*, Milano 1974, p. 22.

15. Lettera del 29 maggio 1867, riportata da E. Zoccoli, *L'Anarchia. Gli agitatori. Le idee. I fatti*, Milano 1907, p. 110. De Gubernatis, saputo dall'amico Giuseppe Lignana, professore all'Università di Napoli, che il prefetto di quella città accusava Bakunin di fabbricare e di spacciare biglietti di banca falsi, s'era affrettato a comunicarglielo. Profitando dell'occasione gli aveva fatto anche un po' di predica, al che Bakunin gli rispose, indignato, che la sua lettera, o meglio la parte moralizzante di questa, gli era parsa la missiva di un pazzo. Le lettere di Bakunin al «cher ami et cousin Angelo», com'egli lo chiamava, sono state pubblicate, nel testo francese originale, da E. Conti, *Alcuni documenti relativi al soggiorno fiorentino di Michele Bakunin (1864-1865)*, in «Movimento operaio», 1950, 5-6. Su questo episodio e su Bakunin confronta anche A. De Gubernatis, *Fibra* cit., pp. 219-239.

più tardi accademico e senatore. Sarà questa «dama colta e gentilissima», come la definirà Ivan S. Turgenev¹⁶, a dischiudere le porte del mondo russo al De Gubernatis. Traduttrice di Lermontov, Turgenev, Aleksej K. Tolstoj, V. Kretovskij (N. D. Chvoščinskaja) e Aleksej M. Žemčužnikov, collaboratrice e ispiratrice del marito, che introdurrà nella società intellettuale di Mosca, dove furono una prima volta nell'estate del 1869, farà della propria casa un centro per la comunità russa che soggiornava, più o meno stabilmente, a Firenze, in quegli anni meta d'obbligo nell'itinerario europeo dei russi colti.

Fra i numerosi russi con cui De Gubernatis ebbe rapporti di amicizia o di studio rammenteremo solo i più significativi. Nel 1862, a Berlino, dove s'era recato per seguire le lezioni di Franz Bopp e Albrecht Weber, aveva conosciuto il futuro grande filologo e linguista Aleksandr A. Potebnja, dal quale aveva appreso i primi rudimenti di sanscrito e «al quale, in compenso, io facevo leggere la *Divina Commedia*»¹⁷; al ritorno in Italia i rapporti fra i due erano cessati. Molto più importante doveva risultare l'incontro con l'insigne italianista Aleksandr N. Veselovskij, che visse a Firenze dall'autunno del 1864 al termine del 1867, e che, egli stesso ricorda, conobbe De Gubernatis «in un circolo di russi»¹⁸ nei primi mesi del 1865. Il comune interesse per le fiabe, o novelline come allora si diceva, e l'adesione d'ambidue alle teorie di Max Müller, le cui *Lectures on the Science of Language* stava traducendo il pistoiese Gherardo Nerucci, trasformò l'incontro in un fecondo sodalizio intellettuale. De Gubernatis aiutò lo studioso russo nelle ricerche attorno al motivo della «fanciulla perseguitata», indicandogli, fra l'altro, una variante piemontese, e ospitò nella «Civiltà italiana», da lui diretta, il primo lavoro di Veselovskij in Italia, *La Griselda del Boccaccio e la novella russa*. L'amicizia si guasterà alcuni anni più tardi, allorché Veselovskij, guarito dalla giovanile passione mülleriana, recensirà sfavorevolmente *Zoological Mythology*¹⁹. Agli inizi degli anni '70 venne a Firenze lo storico Michail P. Dragomanov, che si legherà in modo durevole allo studioso piemontese. Nel 1872, celandosi dietro lo pseudonimo di Ukraino, pubblicò sulla «Rivista Europea» di De Gubernatis una rassegna sulla letteratura piccolo russa, la prima in una lingua occidentale; più tardi, da Kiev o dall'esilio ginevrino, invierà articoli e corrispondenze per la stessa rivista. Al termine del 1874 a Firenze, o a Roma, De Gubernatis s'incontrò con Fëdor

16. Cfr. lettera di Turgenev a G. N. Vyburov, 28 avgusta (9 sentjabrja) 1873, in I. S. Turgenev, *Pol. sobr. soč. Pis'ma X*, M.-L., 1965, p. 146. Quanto alla congettura che la «dama» sia Sofia De Gubernatis, cfr. pp. 552-553 dell'opera citata, e *Turgenevskij sbornik*, IV, M. 1968, p. 352.

17. A. De Gubernatis, *Fibra* cit., p. 180.

18. A. N. Pypin, *Istorija russkoj etnografii*, II, SPb. 1891, p. 426.

19. Cfr. A. Veselovskij, *Sravnitel'naja mifologija i eë metod*. Angelo De Gubernatis, *«Zoological Mythology», 1872, London*, in «Vestnik Evropy», 1873, 10.

F. Buslaev, il rappresentante più autorevole in Russia della scuola mitologica, il più vicino quindi alle sue posizioni, come appare dagli *Appunti di mitologia slava*, che Buslaev scrisse per la «Rivista Europea», e dalle lettere ossequiose e deferenti che inviava²⁰.

«Alla *Mitologia Zoologica*», scriveva De Gubernatis, «debbo la soddisfazione d'aver conosciuto il rimpianto conte Alessio Tolstoj»²¹. Assieme a Turgenev, Aleksej K. Tolstoj fu lo scrittore russo che egli stimò maggiormente (e questi, d'altra parte, sembrò apprezzare i suoi drammi, in particolare il *Romolo*). Si frequentarono con assiduità nell'inverno fra il 1872 e il 1873, trascorso da Tolstoj a Firenze; una sera anzi, ricorda De Gubernatis:

al conte Alessio Tolstoj riserbai, in casa nostra, una lieta sorpresa. Convocata, pertanto, una società intellettuale, invitai pure il gentilissimo poeta russo Alessio Gemciùsnikoff [Žemčužnikov] e l'illustre poeta polacco Teofilo Lenartowicz; avendo poi tradotto del Tolstoj una scena della sua tragedia *Ivan Grozni*, del Gemciùsnikoff alcune brevi liriche, del Lenartowicz una scena della sua *Commedia infernale*, salutai, l'uno dopo l'altro, i tre poeti, e lessi le mie versioni. Questo improvviso li commosse; il Tolstoj arrossì, lì per lì, come un fanciullo; ma poi, avendo compreso ed amato la mia natura entusiastica, egli pose in me un affetto vivissimo, che durò sino alla sua morte²².

Nella primavera del 1874 De Gubernatis fece una conferenza sul poeta russo al Circolo Filologico di Firenze; l'anno successivo lo stesso onore toccò ad Aleksej M. Žemčužnikov, presente in sala e festeggiatissimo.

Col Turgenev, che in Italia non era più tornato dopo il 1859, si conobbe a Parigi nel maggio del 1878, al ritorno da Oxford, dove si era recato, su invito di Max Müller, per alcune conferenze sul Manzoni. Come appare da tre brevi lettere dello scrittore russo²³, conservate nel fondo De Gubernatis, l'incontro fu preceduto da una serie di equivoci e di appuntamenti mancati, che ricordano, non si sa sino a qual punto maliziosamente, i titubanti eroi dei suoi romanzi. A quel tempo tuttavia De Gubernatis non era più un

20. In una lettera senza data, ma di poco successiva al febbraio 1865, quando uscì l'articolo, Buslaev scriveva a De Gubernatis: «Smisuratamente mi rallegra che notizie, da me cavate nelle tradizioni nostrali, possono servire a propagare nell'Occidente d'Europa la considerazione e la stima delle nostre cosiddette barbare nazioni, e la mia modesta persona abbia contribuito qualche pochissimi grani nella bilancia di quella stima», *Carteggio De Gubernatis*, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, cass. 19, ins. 33.

21. A. De Gubernatis, *Proemio autobiografico* cit., p. xxviii.

22. A. De Gubernatis, *Fibra* cit., p. 355.

23. Le tre lettere sono scritte in francese e recano queste indicazioni: Paris, Lundi soir; Jeudi, 23 mai, midi; Vendredi, 9 1/2 du mat. Che si riferiscano all'incontro del maggio 1878, incontro attestato più volte da De Gubernatis (cfr. *Proemio autobiografico* cit., p. xxxi; *Il Nichilismo*, in «Nuova Antologia», 1878, 40, p. 7), mi pare indubitabile. Le lettere, tuttora inedite, furono segnalate per la prima volta da Z. Potapova, *Neizvestnye pis'ma I. S. Turgeneva ital'janskim literatoram*, in «Voprosy literatury», 1968, II.

nome nuovo per Turgenev. Nel 1872 Sofia De Gubernatis aveva chiesto allo scrittore, che era amico del fratello Vladimir, l'autorizzazione a tradurre in italiano *Večnye vody*, apparso quell'anno stesso nel «Vestnik Evropy». Rispondendole Turgenev si dichiarava «...flatté de voir que vous vouliez bien m'admettre dans la Revue que M. De Gubernatis dirige avec tant de distinction»²⁴, anche se pareva dubbioso quanto all'opera con cui veniva presentato al pubblico italiano. Nel gennaio del 1877, quando il «Vestnik Evropy» pubblicò la prima parte di *Nov'*, De Gubernatis s'era rivolto allo scrittore per alcune notizie biografiche, in vista di una conferenza sul romanzo che aveva in animo di fare al Circolo Filologico. Nella risposta Turgenev scriveva:

Je vous prie de m'excuser de n'avoir pas répondu plus tôt à votre bonne et bienveillante lettre [...] Ce que vous me dites m'honore et me flatte infiniment; je suis fier de la sympathie que mes écrits ont pu inspirer à une âme telle que la vôtre. Mais je n'ai presque pas de renseignements à vous donner; pour bien dire, je n'ai pas de biographie; ma vie extérieure a été aussi uniforme et même monotone que possible; et vous savez vous-même combien il est difficile de donner un résumé par écrit de ce qui se passe dans l'intérieur d'une conscience. Une causerie d'un couple d'heures – voilà ce qu'il faut – et ce qu'il n'est pas impossible que j'aie un jour avec vous; car il serait trop triste de penser que je ne reverrai plus jamais votre beau pays que je n'ai plus visité depuis sa régénération [...].

Je crois que ce qui a déterminé la direction de ma carrière littéraire – ça a été le milieu du servage dans lequel j'ai passé toute ma jeunesse et qui m'a inspiré la plus violente aversion.

Permettez-moi de me féliciter d'être entré en relation avec un homme, qui, comme vous, tout en comptant parmi les plus éminents de son pays, se sent tant d'amitié pour le mien²⁵.

Il 16 marzo 1877, lusingato dall'ampio articolo che De Gubernatis gli aveva dedicato sulla «Nuova Antologia», gli scriveva ancora:

J'ai à vous faire mes meilleurs remerciements pour l'article si plein de bienveillance que vous avez consacré à mon roman et que je viens de recevoir. Mon roman – vous ne l'ignorez probablement pas – a été l'object d'attaques très violentes de la part de la presse russe; je suis d'autant plus heureux d'entendre des paroles moins sévères, émanant d'une autorité telle que la vôtre²⁶.

24. Lettera di I. S. Turgenev a Sofia Besobràssoff De Gubernatis, Moscou, 15/3 juin 1872. *Carteggio De Gubernatis* cit., cass. 125, ins. 17. La traduzione russa di questa lettera, come pure di quelle indicate nelle note 25 e 26, è stata pubblicata da Z. Potapova (*Neizvestnye pis'ma* cit.). *Acque di primavera* fu la seconda opera di Turgenev a essere tradotta in italiano. Tre anni prima infatti il quotidiano fiorentino «La Nazione» aveva pubblicato la versione anonima di *Dym*, senza autorizzazione dell'autore.

25. Lettera di I. S. Turgenev ad Angelo De Gubernatis, Paris, mercredi, 7 Fév. 1877. *Carteggio De Gubernatis* cit., cass. 125, ins. 17.

26. Lettera di I. S. Turgenev ad Angelo De Gubernatis, Paris, vendredi, 16 Mars 1877.

Lo scrittore russo con cui De Gubernatis ebbe maggiore intrinsechezza fu tuttavia Pëtr D. Boborykin, a quel tempo noto in occidente per gli articoli sul nichilismo e sulla filosofia positiva, pubblicati su riviste inglesi e francesi. Si conobbero a Firenze agli inizi del 1874, dove Boborykin era giunto con un «petit mot d'introduction auprès de vous – de la part de M. Stassuléwicz [Stasjulevič], directeur du *Messenger de l'Europe*»²⁷, e dove rimase sino al termine dell'anno, lavorando a uno dei suoi tanti romanzi. Nel dicembre del 1874 Boborykin scriveva al De Gubernatis:

Mi propongo di sottometerle fra due mesi, un articolo sul «Criticismo russo», dove io dipingo un quadro succinto del movimento critico dal Belinski, accennando anche i difetti principali del nostro giornalismo letterario. Credo che tale studio offrirà un certo interesse ai lettori italiani²⁸.

Con questo lavoro Boborykin iniziava la sua collaborazione alle riviste di De Gubernatis, di una delle quali, più tardi, diverrà il corrispondente letterario dalla Russia.

Vanno aggiunti a questi gli innumerevoli altri russi con i quali De Gubernatis ebbe rapporti non fugaci; per rimanere nell'ambito fiorentino, rammentiamo Aleksandr A. Herzen, il figlio del grande rivoluzionario, che visse a Firenze dal 1863 insegnando fisiologia all'Istituto Superiore, e che collaborò alle sue riviste, il geografo Čichačëv, la marchesa Incontri, che l'aiutò traducendo parte dei testi russi della *Storia universale della letteratura*, Larina Smirnova Poggio, la moglie di Alessandro, che gli fornì materia per l'articolo *La donna russa*, Sof'ja Potemkin, «il più soave fantasma di donna che mi sia apparso nella vita, una giovane principessa russa, di origine caucasica, dallo sguardo di gazzella»²⁹, che gli ispirò l'«idillio indiano» *Savitri*. Vi è poi lo sterminato carteggio che De Gubernatis scambiò con letterati, politici, studiosi e giornalisti massimi e minimi del proprio tempo, nel quale sono presenti oltre un centinaio di corrispondenti russi³⁰.

Da ultime abbiamo lasciato Elizaveta P. Bezobrazova e Sof'ja A. Nikitenko, le sue informatrici per la letteratura russa. Elizaveta Bezobrazova, moglie di Vladimir P. Bezobrazov e quindi cognata di De Gubernatis, è fra le figure femminili più suggestive della cultura russa ottocentesca. Avendo trascorso l'infanzia e la giovinezza in vari paesi dell'Europa occidentale, co-

Carteggio De Gubernatis cit., cass. 125, ins. 17.

27. Lettera di P. D. Boborykin ad Angelo De Gubernatis, Florence, 15 Janvier 1874. *Carteggio De Gubernatis* cit., cass. 14, ins. 46.

28. Lettera da Vienna, 7 dicembre 1874. *Carteggio De Gubernatis* cit., cass. 14, ins. 46.

29. A. De Gubernatis, *Fibra* cit., p. 297.

30. Fra gli altri: M. A. Bakunin, I. A. Baudouin de Courtenay, P. D. Boborykin, Vladimir P. Bezobrazov, Elizaveta D. Bezobrazova, F. I. Buslaev, M. P. Dragomanov, G. P. Danilevskij, Ja. K. Grot, A. M. Žemčužnikov, A. A. Kraevskij, P. L. Lavrov, O. F. Miller, A. F. Pisemskij, A. N. Pleščeev, Ja. P. Polonskij, A. K. Tolstoj, Vs. S. Solov'ev, M. M. Stasjulevič, A. N. Veselovskij, I. S. Turgenev.

nosceva perfettamente l'inglese, il francese e il tedesco e aveva inoltre una vastissima cultura letteraria, politica ed economica; ma la timidezza, l'abitudine alla discrezione, e ancor più il timore di recare nocumento alla carriera politica del marito le avevano impedito di trarre un qualsiasi vantaggio pratico dalle sue conoscenze³¹. Allorché, cedendo alle sollecitazioni di De Gubernatis, accettò di scrivere per riviste occidentali, preferì celarsi dietro uno pseudonimo, o addirittura lasciare anonimi i propri lavori. Il suo primo articolo, *Giovanni Turghenieff*, uscì sulla «Rivista Europea» nel dicembre del 1869, firmato Tatiana Svetoff. Con questo nome negli anni successivi pubblicò su «Nouvelle Revue», «Revue Suisse», «Contemporary Review», «Journal de Économistes», «Journal des Débats» articoli di letteratura russa, tedesca o inglese, saggi di politica, di storia, di economia, apprezzati dai contemporanei per la ricchezza di informazioni e per la sicurezza dei giudizi. L'ampio carteggio con il De Gubernatis rivela come la Bezobrazova, sino alla morte nel 1881, fu la sua principale collaboratrice. Oltre agli articoli, a una decina di corrispondenze sulla letteratura russa, che apparvero sulla «Rivista Europea» firmate U., ai consigli e alle indicazioni, essa contribuì anche, probabilmente, a stendere il piano della sezione russa del *Dizionario biografico degli autori contemporanei*, assieme a Sof'ja Nikitenko. Questo lavoro è tuttavia giustamente legato al nome della sua giovane amica Sof'ja, figlia dello studioso e critico letterario Aleksandr V. Nikitenko, la quale approntò la quasi totalità delle voci russe. Pur travagliata da angustie economiche e da malattie – negli ultimi anni era quasi cieca – Sof'ja continuò, dopo la morte di Elizaveta, a informare De Gubernatis sulle novità letterarie russe, senza però mai accogliere le sollecitazioni di questi a divenire una regolare collaboratrice delle sue riviste³².

De Gubernatis non contribuì solo a far conoscere la letteratura russa in Italia, ma per qualche anno informò anche i russi della vita politica, sociale e letteraria italiana. Nell'estate del 1869, mentre si trovava in Russia, si era rivolto a Michail M. Stasjulevič, direttore del «Vestnik Evropy», proponendogli corrispondenze dall'Italia. Fu Elizaveta Bezobrazova a suggerirgli la rivista moscovita, alla quale collaborava il marito, e a raccomandarlo a Stasjulevič, del quale era amica. Per il suo indirizzo liberale il «Vestnik Evropy» era infatti assai vicino alle posizioni di De Gubernatis, come verrà sottolineato nella voce che, dieci anni più tardi, il *Dizionario biografico...* dedicherà a Stasjulevič:

come direttore della grande Rivista, che, nelle sue mani, ha tanto prosperato, diede prova di un gran senno nella scelta degli argomenti non meno

31. Cfr. *Russkij biografičeskij slovar'*, II, New York 1962 (reprint), *sub voce*.

32. In una lettera del 14/27 Novembre [1883] gli scriveva: «L'état précaire de ma santé m'empêche d'accepter votre offre flatteuse de devenir votre correspondant régulier». *Carteggio De Gubernatis cit.*, cass. 92, ins. 24.

che de' collaboratori, e nel mantenerle un carattere moderato, ma costantemente liberale³³.

Stasjulevič accolse la proposta di De Gubernatis, e gli rispose:

Vous me demandez sur le sujet de Votre première correspondance [...] mais c'est la vie sociale d'Italie, qui Vous répondra mieux que moi³⁴.

Quello che l'interessava maggiormente erano i rapporti «entre les libéraux et les cléricaux» e il concilio. A questi argomenti De Gubernatis dedicò il suo primo articolo, *Vselenskij sobor i sovremennye liberaly i katoliki*, che apparve nel numero di dicembre del 1869. L'onorario venne fissato in duecento franchi a collaborazione.

Le corrispondenze non sempre soddisfecero Stasjulevič, che avrebbe voluto una maggiore attenzione ai problemi politici. Nel settembre del 1870 gli scriveva delle sue perplessità su una corrispondenza appena ricevuta:

elle me paraissait trop spéciale en vue des grandes questions qui agitent le monde entier et surtout l'Italie. J'étais encore étonné que Vous pouviez désapprouver la marche sur Rome³⁵.

Lo invitava inoltre a mutare il tema della successiva, che De Gubernatis avrebbe voluto dedicare al teatro italiano:

tout le monde sera mécontent si nous parlons tranquillement d'un sujet si paisible et amusant, quand l'Italie se prépare de jeter par terre le césarisme et le papisme ensemble³⁶.

Nel numero di ottobre del 1873 il «Vestnik Evropy» ospitava la recensione di Veselovskij a *Zoological Mythology*; lo stesso Veselovskij, in una lettera al D'Ancona di quei giorni, ne riassume così il contenuto:

È uscito finalmente pochi giorni fa un articolo mio (44 pag.) intorno alla mitologia del De Gubernatis; vi misi in sul principio ed alla fine molte gentilezze all'indirizzo dell'autore e della scienza italiana. Cercai di far di modo, che la critica appaia diretta non contro il De G[ubernatis] in specie, quanto contro certi metodi della scienza mitologica in genere; ma disotto, a tutto questo volume feci una critica molto severa³⁷.

Questa stroncatura di un amico, su una rivista amica, amareggiò De Gu-

33. A. De Gubernatis, *Dizionario biografico degli autori contemporanei* cit., *sub voce*.

34. Lettera da Kissingin, 6/18 juillet 1869. *Carteggio De Gubernatis* cit., cass. 118, ins. 45. Per le corrispondenze e gli articoli di De Gubernatis sul «Vestnik Evropy», poco meno di una ventina fra il 1869 e il 1874, cfr. *Katalog žurnala «Vestnik Evropy» za 25 let, 1866-1890*, SPb. 1891, pp. 18, 24, 30, 37, 43, 50.

35. Lettera da St. Pétersbourg, 6/18 sept. 1870. *Carteggio De Gubernatis* cit., cass. 118, ins. 45.

36. *Ibid.*

37. Lettera del 22 ottobre 1883. Cfr. M. Manzaduri, *Lettere di Aleksandr N. Veselovskij al D'Ancona e al Carducci*, in «L'Archiginnasio», 1967, LXII, p. 400.

bernatis, che a lungo meditò una risposta, senza poi farne nulla; soprattutto perché Stasjulevič, al quale s'era rivolto, gli fece prontamente sapere che non l'avrebbe pubblicata in quanto «l'article de M.W. [Monsieur Veselovskij] ne contient rien d'offensant; au contraire la conclusion de l'article est tres honorable pour l'auteur»³⁸. Nella medesima lettera aggiungeva:

Je voulais Vous prier de remplacer les correspondances régulières par des articles de fond. La vie politique en Italie ne présente pas beaucoup pour les correspondances [...] Je Vous remercie [...] pour tout ce que Vous avez fait pour notre revue et j'espère que cette nouvelle forme de collaboration sera tout-à-fait dans votre gout.

S'interruppe così la collaborazione di De Gubernatis alla rivista moscovita, che pubblicò due soli altri suoi lavori, rifiutando fermamente, se pur cortesemente, tutte le proposte dell'inesauribile studioso piemontese. Il diminuito interesse per le cose italiane spiega solo in parte questo brusco ben-servito, molto più verosimilmente furono il carattere eccentrico, a volte persino paradossale, assunto da De Gubernatis dinanzi ai problemi politici e culturali italiani, a lasciare insoddisfatto il direttore del «Vestnik Evropy».

Lo speciale rapporto instaurato da De Gubernatis con il «Vestnik Evropy» ebbe un peso notevole nella diffusione e nella conoscenza della letteratura russa in Italia. I collaboratori e gli amici russi di De Gubernatis provenivano tutti dalla cerchia della rivista moscovita: F. F. Buslaev, M. P. Dragomanov, A. N. Veselovskij, A. N. Tolstoj, A. M. Žemčužnikov, I. S. Turgenev, P. D. Boborykin, E. D. Bezobrazova, S. A. Nikitenko (traduttrice delle sue corrispondenze italiane); le ultime due in particolare nei loro lavori rifletterono, spesso acriticamente, i gusti, le tendenze e gli indirizzi, non solo letterari, della rivista russa.

Anche se aveva già fondato e diretto vari periodici, fra i quali nel 1865 «La Civiltà italiana», dove erano apparsi l'articolo di Veselovskij su una novella del Boccaccio e la versione in prosa approntata dalla moglie Sofia del *Demon* lermontoviano³⁹, fu solo nel 1869, allorché assunse la direzione della torinese «Rivista contemporanea», che De Gubernatis poté dar corpo al suo proposito di un organo culturale che rivaleggiasse con la celebre «Revue de Deux Mondes». Per «scuotere l'Italia dal suo profondo letargo intellettuale» è necessario mostrarle come «al di là dè nostri monti e dè nostri mari vi sono alcuni popoli civili, al contatto dei quali potremmo farci assai migliori», scriveva nel primo numero⁴⁰.

38. Lettera da St. Pétersbourg, 1/13 nov. 1873. *Carteggio De Gubernatis* cit., cass. 118, ins. 45.

39. A. Wesselofsky, *La Griselda del Boccaccio e la novella russa*, in «La Civiltà italiana», 1865, 10. *Il Demonio. Racconto orientale di Lermontoff*, trad. di Sofia De Gubernatis Besobrassoff, in «La Civiltà italiana», 1865, 8, 9, 10.

40. De Gubernatis diresse la «Rivista contemporanea nazionale italiana» di Torino dal

Il merito principale della «Rivista contemporanea» è d'aver fatto conoscere in Italia Tolstoj e Dostoevskij. Nel numero di gennaio il «corrispondente da Mosca», M. A...ff⁴¹, nell'articolo *Il conte Leone Talstoy e il suo nuovo romanzo La pace e la guerra* tentava di spiegare ai lettori italiani le ragioni del successo, fra il pubblico russo, del nuovo romanzo di Tolstoj, di cui era appena uscita la quarta parte. Non è un romanzo storico, osservava, ed è improprio persino designarlo romanzo, privo com'è d'intreccio, di «eroe ed eroina principali», ma piuttosto una «serie di quadri di costume». Per definirne la costruzione ricorreva a una analogia con la vita:

L'autore s'è proposto di riprodurre l'immagine fedele della vita, ove non si esprime intiero un vero dramma, ma dove tutto s'allarga e s'intreccia e il fine di un episodio ne genera un altro⁴².

Sei mesi più tardi, nel numero di agosto, sempre firmato M. A...ff, usciva l'articolo *Dasztaievsky e le sue opere*, che si apriva con il raffronto, di cui poi si abuserà, fra l'opera di questi e quella di Tolstoj:

Quanto quest'ultimo [Tolstoj] intende a pingere la vita sempre sul vivo, a rilevarne con minima esattezza i minimi affetti, le minute buone qualità e i minuti difetti, tanto Dasztaievsky si tormenta l'ingegno a scoprire fenomeni anormali, mostruosità d'ogni maniera, così in bene come in male; in una parola il conte Talstoy si compiace nelle regole e Dasztaievsky riconosce le sole eccezioni, anzi una strana eccezione⁴³.

L'autore si soffermava poi a discorrere dei romanzi *Umiliati e offesi* e *Colpa ed espiazione* (*Prestuplenie i nakazanie*), rilevando del primo il «colore fantastico e sentimentale» e la riduzione dei personaggi a pure «finzioni dell'immaginazione senza alcuna realtà oggettiva», del secondo i baratri

gennaio al novembre del 1869. In tale periodo la rivista ospita i seguenti lavori sulla letteratura e sulla cultura russe: M. A...ff, *Il conte Leone Talstoy e il suo romanzo La pace e la guerra*, gennaio; *Guerra e pace. Romanzo del conte L. N. Talstoy*, [trad. anonima], gennaio e febbraio; *Il canto del forzato russo in Siberia* [trad. anonima], febbraio; N. Danilewski, *La Russia è Europa*, [trad. anonima], giugno; T. Lenartovicz, *Sur l'article de M. Danilewski «La Russia è Europa»*, agosto; M. A...ff, *Dasztaievsky e le sue opere*, agosto; *Delitto ed espiazione di T. Dasztaievsky*, [trad. anonima], agosto; A. De Gubernatis, *Italia e Russia (Primo schizzo da alcune note nell'album di viaggio)*, ottobre.

41. Una quindicina d'anni più tardi De Gubernatis s'attribuì il merito d'aver fatto conoscere «primo [...] in Europa» il romanzo di Tolstoj, «scrivendone e recandone estratti abbastanza estesi, fin dal 1869» (cfr. «Nuova Antologia», 1887, 93, p. 145). Poiché a quel tempo non conosceva ancora il russo, che iniziò a studiare nell'estate del 1869, l'articolo su Tolstoj, e quello su Dostoevskij, vennero molto verosimilmente scritti in collaborazione con la moglie.

42. M. A...ff, *Il conte Leone Talstoy e il suo nuovo romanzo La pace e la guerra* cit., p. 97.

43. M. A...ff, *Dasztaievsky e le sue opere* cit., p. 271.

psicologici di «un'anima corrotta»⁴⁴. Seguivano alcune pagine tradotte da *Vojna i mir* e da *Prestuplenie i nakazanie*.

Al termine del 1869 De Gubernatis lasciava la «Rivista contemporanea» e fondava a Firenze la «Rivista Europea», che dirigerà sino al 1876. Creata *ex novo*, senza quindi compromessi con un passato più o meno glorioso da difendere e continuare, questa rivista, nel cui titolo era già palese il programma, rappresentò il primo riuscito tentativo in Italia di un'informazione ricca e articolata sulla letteratura russa contemporanea⁴⁵. L'elemento di maggior novità furono le corrispondenze: sotto le diverse designazioni «Da Pietroburgo», «Nostra corrispondenza russa», «Notizie letterarie di Russia», «Nuove pubblicazioni russe», anonime o firmate U. (Elizaveta Bezbrazova), M. D. (Michaïl Dragomanov), P., nei sei anni in cui la rivista visse ne apparvero poco meno di una trentina. A queste va aggiunta la rubrica «Notizie letterarie slave», dove scrissero L. L. (il russia francese Luis Léger, che ne era il responsabile), A. W. (probabilmente lo storico polacco A. Wolynski), M. D. (ancora Dragomanov) e V. V.

Il punto di vista al quale aderivano i collaboratori era quello, come già abbiamo detto, espresso dal «Vestnik Evropy», con venature più radicali in Dragomanov; troviamo ripetuti riferimenti alle nuove opere di Pisemskij, Aleksej Tolstoj, Nikolaj Uspenskij, Saltykov-Ščedrin, Ostrovskij, Tur-

44. *Ibid.*, p. 275.

45. La «Rivista Europea», diretta da De Gubernatis dal dicembre 1869 al dicembre 1876, pubblicò gli articoli: T. Svetoff, *Giovanni Turghenieff*, 1869 I,1; Id., *Les Allemands en Russie*, 1871, I,3; Ukraino, *Il movimento letterario ruteno in Russia e in Galizia*, 1872, I,3, e II,1; A. De Gubernatis, *Il conte Alessio Tolstoj*, 1873, II,2; A. Provenzal, *Pushkin giudicato da Castelar*, 1874, I,1; L. Léger, *La langue russe*, 1875, I,2; T. Buslaeff, *Appunti di mitologia slava*, 1875, I,3; A. De Gubernatis, *Alessio Gemiùsnikoff*, 1875, I,3; P. Boborykin, *Del criticismo russo*, 1975, II,2 e II,3; B. Pavlovič, *Lettera sull'articolo del «Corriere italiano» sulla letteratura russa*, 1875, IV,1; *Autobiografia di Alessio Tolstoj* [È una lettera di Tolstoj a De Gubernatis, in data 4 marzo 1874, alla quale seguono una lettera di Turgenev, una di autore anonimo e il necrologio di Stasjulevič, ripreso dal «Vestnik Evropy»], 1875, I,1; T. Svetoff, *Lo spiritismo in Russia*, 1876, II,1. Le corrispondenze: U., *Corrispondenza da Pietroburgo*, 1870, I,2; U., *Da Pietroburgo*, 1870, I,3; U., *Da Pietroburgo*, 1871, I,2; U., *Da Pietroburgo*, 1871, I,3; [Anonimo], *La letteratura russa nel 1870*, 1871, II, 1; [Anonimo], *Da Pietroburgo*, 1871, II,3; U., *Nostra corrispondenza russa*, 1871, IV,1; U., *Nostra corrispondenza russa*, 1871, I,3; U., *Nostra corrispondenza russa*, 1872, III,1; P., *Da Pietroburgo*, 1973, I,3; M. D., *Notizie letterarie di Russia*, 1973, II,3. Le rubriche «Nuove pubblicazioni russe», o «Notizie letterarie russe», anonime o firmate M. D.: 1870, II,2; 1870, III,2; 1871, II,1; 1871, II,2; 1871, II,3; 1871, III,3; 1872, I,3; 1872, II,1; 1872, II,3; 1873, I,1; 1873, II,3; 1873, III,2; 1873, III,3; 1874, II,3. La rubrica «Notizie letterarie slave» dall'ottobre del 1873 in quasi tutti i numeri. E infine le traduzioni: *Lettere ad un amico. Articoli inediti di Alessandro Herzen (padre)*, tradotte e presentate da A. A. Herzen, 1871, I,3 e II,1; G. Turghenieff, *Acque di Primavera*, trad. di S. De Gubernatis, 1872, III,2. prosegue sino al 1873, II,1; A. Tolstoj, *Il Drago. Racconto del secolo VII*, trad. di S. De Gubernatis, 1875, I,1; V. Krestowski, *La signora Midneff*, trad. di S. De Gubernatis, 1876, I,3 e II,1.

genev, V. Krestovskij, Gončarov, Nekrasov, e ai saggi di Pypin, Dragomanov, Kostomarov, Antonovič, Sergej Solov'ev, mentre non sono nemmeno menzionati Dostoevskij, del quale in quegli anni apparvero *Besy* e *Podrostok*, e Leskov, che fra il 1870 e il 1876 pubblicò i suoi lavori più significativi. All'ultima parte di *Vojna i mir* venne dedicata una corrispondenza estremamente critica, in cui si parlava di «generale disapprovazione con cui fu accolto questo ultimo volume»⁴⁶. «Lo scopo del libro», scriveva U., «appare unicamente la dimostrazione di una nuova tesi di filosofia della storia che il Talstoy propone contro i suoi avversari, i cultori della *Kulturgeschichte*». Ma «il sistema filosofico» di Tolstoj «è sterile e degno di riso»⁴⁷; e concludeva affermando che il carattere «burlesco di tali elocubrazioni ingenera una tristezza profonda in tutti gli ammiratori del conte Talstoy»⁴⁸.

Gli scrittori prediletti dalla «Rivista Europea» furono Aleksej Tolstoj e Turgenev. Il fascicolo di dicembre 1869, con il quale la rivista iniziava la sua attività, ospitava l'articolo di Tatiana Svetoff *Giovanni Turghenieff*, il primo lavoro sullo scrittore in lingua italiana, e fra i primi in Europa occidentale. Secondo l'autrice,

tutte le fasi, per le quali successivamente è passata la società russa, si possono riscontrare nelle opere complete di Turghenieff⁴⁹.

Ma egli diede

qualcosa di più che non sia una fedele ma semplice pittura di costumi. Il nostro autore non si ritenne pago d'osservare e di riprodurre esattamente i tipi quali esistevano realmente nella società; egli invece, quando gli elementi che li componevano erano ancora sparsi ed erranti nella coscienza dei nostri contemporanei, li raccolse, li battezzò con un nome caratteristico, li presentò al pubblico meravigliato dicendo: ecco quello che voi siete ora, ed ecco dove voi andate⁵⁰.

E concludeva individuando le peculiarità di Turgenev nel «saper creare senza allontanarsi dalla verità oggettiva» e «nel restare fedele [...] ai costumi e agli interessi di ogni giorno, senza farsene un interprete passivo»⁵¹.

De Gubernatis pubblicò gli articoli *Il conte Alessio Tolstoj* e *Alessio Gemciusnikoff*, derivati dalle conferenze al Circolo Filologico. Su sua richiesta i poeti gli avevano inviato profili dettagliati delle proprie vicende biografiche e artistiche⁵². Aleksej Žemčužnikov aveva allegato all'autobiografia al-

46. U., *Da Pietroburgo*, in «Rivista Europea», 1870, 1,3, p. 47.

47. *Ibid.*, p. 48.

48. *Ibid.*, p. 48.

49. T. Svetoff, *Giovanni Turghenieff* cit., p. 84.

50. *Ibid.*, p. 84.

51. *Ibid.*, p. 84.

52. La lettera di Tolstoj venne pubblicata da De Gubernatis alla morte dello scrittore (v. n. 45); quella di Žemčužnikov, ancora inedita, si trova nel *Carteggio De Gubernatis* cit. cass. 62, ins. 86.

cune liriche, da lui tradotte in francese. Su questo materiale De Gubernatis lavorò piuttosto liberamente – al punto che Žemčužnikov gli rimprovererà parecchie mende –, alternando citazioni di versi, notizie biografiche, lunghe digressioni sulla insondabile natura dell'uomo russo, inconsistenti polemiche contro il realismo. Per Tolstoj escogitò la formula di poeta liberale nel quale «l'ideale è la più bella e la più viva realtà»⁵³, mentre individuava nella «desolata elegia» e nella «satira arguta e sanguinante» le linee fondamentali della creazione di Žemčužnikov⁵⁴.

Fra gli altri lavori dedicati alla letteratura e alla cultura russe, apparsi sulla «Rivista Europea», si segnalavano quelli di Dragomanov, Buslaev e Boborykin, nei quali venivano affrontati argomenti inediti per l'Italia; in particolare l'articolo di quest'ultimo, dove si tracciava uno schizzo rapido e preciso della critica letteraria russa da Belinskij a Michajlovskij.

Nell'autunno del 1876, al ritorno da Pietroburgo, dove aveva partecipato ai lavori del III Congresso di orientalistica, De Gubernatis apprese che in sua assenza la «Rivista Europea» era stata venduta a Piero Pancrazi. Si dimise e dal dicembre dello stesso anno passò a scrivere la «Rassegna di letteratura straniera» sulla «Nuova Antologia». «Per allargare tra noi la conoscenza delle letterature straniere», si legge nella sua prima rassegna, è necessario informare gli italiani di quanto di nuovo e d'interessante si scrive altrove, in particolare «di quei libri che più facilmente possono essere letti in Italia, voglio dire dei francesi soprattutto, poi degli inglesi e dei tedeschi, senza tuttavia rinunciare al vantaggio di qualche escursione nelle meno note letterature finitime»⁵⁵.

Per ciò che concerne le cose russe, De Gubernatis rivolse la sua attenzione verso gli studi di economia, politica, storia e diritto, poiché, scriveva, «è bene cessare di declamare contro il colosso russo per cominciare a studiare come sia fatto»⁵⁶. Esortazione d'apprezzabile buon senso, alla quale, tuttavia, non sempre s'adeguò, lasciandosi sopraffare dallo sdegno verso il nichilismo e l'autocrazia, negatori di quei valori di libertà e civiltà, di cui egli si sentiva certo palladio. Per la letteratura bisognerà attendere gli anni '80, allorché il romanzo russo dilagherà in Francia e quindi in Europa. Nel 1884 De Gubernatis raccomandava le traduzioni francesi *La guerre et la paix* e *Le crime et le châtement*, con queste parole:

53. A. De Gubernatis, *Il conte Alessio Tolstoj* cit., p. 409.

54. A. De Gubernatis, *Alessio Gemčišnikoff* cit., p. 295.

55. A. De Gubernatis, *Rassegna di letteratura straniera*, in «Nuova Antologia», 1876, 33, p. 857.

56. A. De Gubernatis, *A. Sorel, La question d'Orient au XVIII siècle*, in «Nuova Antologia», 1878, 42, p. 355. In questa rubrica, che tenne sino al 1888, De Gubernatis recensì lavori sulla Russia di A. Rambaud, E. Leher, A. Leroy-Beaulieu, L. Léger, L. Sichler, M. de Vogüé, S. Branicki, V. Bezobrazov, M. Dragomanov, L. Pashkoff, G. Thomson.

Ebbi la prima ventura di farli conoscere in Italia or sono quindici anni, nella «Rivista Contemporanea» di Torino, quando apparvero in russo, e quindi di darne alcuni brani tradotti. Mi rallegrò dunque ora che questi tesori di una letteratura nazionale, passati in lingua francese, siano diventati patrimonio universale, e impegno ogni colto lettore italiano non solo a leggerli, ma a procurarseli, perché simili capolavori non possono mancare nelle librerie di alcuno studioso. Nessun romanziere è certamente andato più in là del Tolstoj e del Dostojewski nella potenza di ritrarre le sensazioni più intime e la psicologia non ha mai servito meglio l'immaginazione poetica⁵⁷.

Sulla «Nuova Antologia» De Gubernatis scrisse una serie di articoli dedicati a Turgenew, Dostoevskij, Katkov, al nichilismo e alla donna russa⁵⁸. Ben tre si riferivano a Turgenew. Il primo era l'ampia recensione a *Nov'*. Il romanzo in Russia irritò reazionari e democratici, a difenderlo furono solo i collaboratori del «Vestnik Evropy», ai quali soprattutto piacque la figura di Solomin. Pure De Gubernatis prediligeva Solomin, fra tutti gli eroi turgeneviani:

un uomo positivo, sagace, prudente, che si risolve a trar partito dalla libertà di cui si gode, per prepararne una maggiore, con quei mezzi legittimi che procaccia il lavoro saviamente ordinato e diretto⁵⁹.

Per De Gubernatis Solomin e gli altri personaggi di *Nov'* non sono «tipi ideali», bensì «tipi caratteristici», che «Turgenew ha creato sopra qualche figura vivente»⁶⁰. Ne deriva che:

da questi tipi noi possiamo argomentare, con sicurezza, lo stato di una parte della società russa [...] Il suo romanzo è tanto vero che, mutati i nomi, potrebbe riuscire un libro di storia autentica del nostro tempo»⁶¹.

A Turgenew era legato anche l'articolo sul nichilismo, che rifletterebbe una conversazione del loro incontro a Parigi nel 1878. In tale occasione Turgenew gli avrebbe riferito la circostanza da cui scaturì la prima idea di *Otcy i deti*:

Il Turghenieff notò una nuova tendenza nella gioventù russa, la vide specialmente personificata in un giovane ch'egli conobbe e che gli fece una viva

57. A. De Gubernatis, *Le crime et le châtement, par Dostoiewski (Paris, Plon). La guerre et la paix, par Léon Tolstoj (Paris, Hachette)*, in «Nuova Antologia», 1884, 78, p. 714.

58. A. De Gubernatis, *Giovanni Turghenieff ed il suo ultimo romanzo: La terra vergine*, 1877, 34; Id., *La donna russa*, 1878, 38; Id., *Il nichilismo*, 1878, 40; Id., *Romanzieri contemporanei. I. Teodoro Dastaievski*, 1881, 56; Id., *Giovanni Turghenieff*, 1883, 71; Id., *Michele Katkoff*, 1887, 94.

59. A. De Gubernatis, *Giovanni Turghenieff ed il suo ultimo romanzo: La terra vergine* cit., p. 664.

60. *Ibid.*, p. 681.

61. *Ibid.*, p. 682.

impressione, e, come sogliono fare i grandi artisti, sopra quella base reale creò un tipo ideale. Egli viaggiava nell'anno 1860 tra Pietroburgo e Mosca; nella sua vettura della strada ferrata s'incontrò con un giovane dottore di medicina, certo Andreeff, ora morto, il quale si occupava specialmente di epizoozia. Discorrendo con quel giovane il Turghenieff rimase sorpreso nell'avvertire la sua profonda assoluta indifferenza per tutto ciò che nella vita suole sedurci. Negatore ostinato, formidabile e tranquillo, egli trovava che tutto è vanità e illusione nel mondo, od ipocrisia. Non odiava neppure gli uomini; ma disprezzava le cose del mondo [...]. Il nostro romanziere psicologo comprese bene che sotto quel pessimismo ci covava una minacciosa malattia sociale; che l'Andreeff non doveva, non poteva esser solo in Russia, e ch'egli, anche senza predicare, anche senza stampar nulla, avrebbe naturalmente e rapidamente fatti molti proseliti attorno a sé⁶².

Abbiamo riportato queste righe poiché divergono in alcuni particolari non insignificanti da quanto lo scrittore aveva scritto sulla genesi del romanzo in *Po povodu «Otcov i detej»*.

Nel terzo e più celebre articolo, *Giovanni Turghénieff*, pubblicato alla morte dello scrittore nel 1883, De Gubernatis tentava un profilo critico dell'opera turgenieviana, la cui caratteristica peculiare individuava nella capacità di cogliere le tendenze sociali emergenti del proprio tempo («nessuno possedeva in una forma più squisita quella specie di fiuto ideale [...] per cui si riesce a prevedere le evoluzioni e le rivoluzioni»⁶³), attraverso la creazione di «tipi i quali [...] parevano esprimere più fedelmente il carattere di tutto un mondo e le idee e i sentimenti propri di quel mondo»⁶⁴. I limiti sarebbero invece la povertà d'intreccio e d'immaginazione dei suoi romanzi, e il non aver saputo inventare «uno spirito liberale, un uomo superiore russo, amantissimo del suo paese e capace di tracciargli l'ideale di una vita nuova, del quale s'innamorassero specialmente i giovani»⁶⁵.

Queste affermazioni rivelano la confusione di De Gubernatis fra il concetto di tipo, ripreso dai russi e applicato meccanicamente, e quello di «letteratura civile» fatta di nobili esempi, al quale continuò ad aderire per tutta la vita. Ciò appare con evidenza ancora maggiore nell'articolo su Dostoevskij, un autore che gli era assai meno congeniale, e per il quale adottò le formule di «naturalismo cristiano», o «naturalismo nichilista». In che cosa consistesse il naturalismo di Dostoevskij lo chiariva un lungo e tedioso raffronto con Zola, di cui riportiamo l'essenziale:

Egli [Dostoevskij] rappresenta il mondo qual è, senza scelta, onde non esclude da' suoi racconti certe pitture che possono destare il nostro ribrezzo; la lettura de' suoi romanzi stanca quanto la lettura de' romanzi dello

62. A. De Gubernatis, *Il nichilismo* cit., pp. 7-8.

63. A. De Gubernatis, *Giovanni Turghenieff* cit., p. 328.

64. *Ibid.*, p. 332.

65. *Ibid.*, p. 334.

Zola. I suoi romanzi non sono mai fusi in un solo tutto artistico ed armonico; vi è in essi una successione di scene e di descrizioni, ora vivaci e potenti, ora prolisse ed affaticate, che mancano talora di proporzioni. Il Dastaievski e lo Zola hanno in comune i loro difetti, ma non già i loro pregi, perché sento nello scrittore russo la coscienza di un grande scrittore appassionato per la virtù e per la giustizia, che non sono riuscito a scoprire nello scrittore francese⁶⁶.

Le «asprezze di linguaggio», l'uso di «mezzi artistici» poco «estetici» erano giustificati dalle finalità etiche, infatti

se il Dastaievski avesse adoperato altro linguaggio non sarebbe stato forse compreso dal suo popolo russo sul quale voleva produrre un grande effetto morale molto più che estetico⁶⁷.

Da questa griglia meschina, di liberale laico e virtuoso, tutto il resto scappa: la prefazione ai *Brat'ja Karamazovy* è «nebbiosa», «confusa», «scucita»; «vago e indeterminato» l'ideale di Dostoevskij, che inoltre «inclinava al misticismo, e alcuna volta non fu interamente padrone della sua ragione»; per finire: «invece di uno scrittore liberale lo si crederebbe un campione della santa inquisizione»⁶⁸.

Nel 1883 De Gubernatis fondò a Firenze la «Revue Internationale», un bimensile scritto interamente in lingua francese. È la più ambiziosa e inutile delle riviste degubernatisiane; con un programma culturale confuso, in cui si favoleggiava di una «monarchia delle lettere», collaboratori di indirizzi disparatissimi, vivacchiò in un generico eclettismo sino al termine del 1886, quando De Gubernatis ne abbandonò la direzione ad A. Fantoni e D. Melagari, che la trasformeranno in un giornale politico ed economico⁶⁹.

La parte migliore, come sempre nelle riviste di De Gubernatis, erano le «Correspondances de l'étranger». Sotto varie designazioni ne apparvero una ventina dalla Russia, firmate Lector, e J. de Latour, pseudonimi, probabilmente, dello scrittore Petr D. Boborykin⁷⁰. Esse offrivano un quadro ac-

66. A. De Gubernatis, *Romanzieri contemporanei. I. Teodoro Dastaievski* cit., p. 431.

67. *Ibid.*, p. 431.

68. *Ibid.*, p. 434.

69. Negli anni in cui fu diretta da De Gubernatis la «Revue Internationale» pubblicò gli articoli: Dora D'Istria, *Les épopées russes*, 1883, I,1 e 1,3; M. Achkinasi, *Ivan Tourguéneff et les révolutionnaires russes*, 1884, 1,5; W. Lamansky, *Le panslavisme*, 1884, 1,6; M. Achkinasi, *Un critique russe: Bélinsky peint par Tourguéneff*, 1884, IV,6; P. Boborykin, *Le culte du peuple dans la littérature russe contemporaine*, 1885, VI,6; M. Achkinasi, *Les Juifs devant la loi russe*, 1886, IX,7. Id., *La mère d'Ivan Tourguéneff...*, 1886, X,2, 3, 4. Corrispondenze («Lettre de Saint-Petersbourg», «Cronique russe», «Lettre de Russie») apparvero in: 1883, I,1; 1883, 1,2; 1884, 1,4; 1884, 1,5; 1884, II,1; 1884, II,6; 1884, III,2; 1884, III,6; 1884, IV,1; 1884, IV,6; 1884, V,1; 1885, V,3; 1885 VI,1; 1885, VI,2; 1885, VII,2; 1885, VII,3; 1885, VIII,2; 1886, X,1; 1886, X,5; 1886 XI, 3; 1886, XII,1.

70. Sof'ja Nikitenko, cui De Gubernatis aveva chiesto di collaborare alla nuova rivi-

curato e vivace della vita letteraria e artistica petroburghese e moscovita, segnalando i nuovi lavori di Saltykov-Ščedrin («le plus populaire et le plus hardi des écrivains russes»⁷¹), Ostrovskij, Grigorovič, Pisemskij, V. V. Krestovskij, K. K. Arsen'ev, la scomparsa di Ivan S. Aksakov, Kostomarov, la fine, non certo naturale, degli «Otečestvennye zapiski» («C'est par un requiem que nous allons commencer notre correspondance d'aujourd'hui. Un des organes les plus influents de notre presse, une de nos plus anciennes et de nos meilleures revues vient d'expirer...»⁷²), informando sulle mostre dei *peredvižniki*, sull'attività musicale di Čajkovskij, Rubinstein, ecc.

Sulla «Revue Internationale» apparvero articoli sull'epos russo di Dora D'Istria, *nom de plume* della prolifica scrittrice rumena Elena Ghika, su Turgenev di Michail O. Aškinazi, noto poi collo pseudonimo di Michel Delines, sulla letteratura populista di Boborykin; e traduzioni, naturalmente in francese, da Lev Tolstoj, Nekrasov, Markevič.

Con la «Revue Internationale» si concluse l'attività di De Gubernatis come divulgatore della letteratura russa in Italia. Nelle riviste che dirigerà più tardi rarissimi saranno i contributi dedicati a questo argomento.

I contemporanei rimproverarono al De Gubernatis la «grafomania morbosa», i lavori prima scritti che ideati. E tuttavia proprio a uno di tali lavori fatti alla brava, egli deve buona parte della sua modesta fama. Intendiamo il *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, archetipo dei molteplici dizionari che approntò poi, e ancora oggi utile strumento di consultazione. Nella «Licenza», che accompagnava l'ultimo dei venti fascicoli, apparsi mensilmente dall'inizio del 1878, De Gubernatis scriveva:

col *Dizionario* io m'ero proposto principalmente due scopi, quello di raccogliere tutte le notizie che si potevano avere del movimento contemporaneo degli studi in Italia, per mostrare all'estero che anche da noi si lavora e si studia, e quello di far pervenire, in pari tempo, ai miei concittadini che incontrano pur tante difficoltà a procurarsi notizie dai paesi stranieri, una no-

sta, così gli rispondeva il 4/16 novembre [1883]: «Vous n'avez nulle idée, cher ami, du désarroi qui règne chez nous dans toutes les branches de notre vie sociale, par conséquent dans la littérature qui n'en est qu'un reflet. De là l'absence totale de critiques et une grande quantité de défenseurs plus ou moins convaincus de causes souvent indigne de défense [...]. À présent ie puis seulement vous conseiller de vous adresser à Boborikine: peut – être pourrez – vous vous arranger avec lui. S'il n'est pas plus... que les autres, il a du goût, de la facilité et sait écrire en français». La stessa Nikitenko il 21 décembre/2 janvier [1883-1884], gli scriveva: «Je suis contente du consentement de Boborikine à devenir votre correspondant». *Carteggio De Gubernatis* cit., cass. 92, ins. 24. Vi è inoltre un telegramma, senza data, spedito da Mosca e indirizzato «Florence revue Internationale. Angelo De Gubernatis», in cui è detto semplicemente «Accepte merci. Boborykin», che parrebbe confermare la nostra ipotesi, cfr. *Carteggio De Gubernatis* cit. cass. 14, ins. 46.

71. Lector, *Lettre de Saint-Pétersbourg*, in «Revue Internationale», 1883, I,2, p. 362.

72. Lector, *Lettre de Saint-Pétersbourg*, in «Revue Internationale», 1884, III,2, p. 120.

tizia degli scrittori più notevoli di quei paesi ⁷³.

Per far questo s'era sobbarcato a un'immane fatica:

Richiesi direttamente di notizie forse duemila scrittori stranieri, e in Italia [...] senza eccezione tutti i professori d'Università, tutti i membri di accademie reali, molti professori delle scuole secondarie, molti scrittori, de' quali m'era giunto il nome ⁷⁴.

Sulle 4525 voci di «scrittori viventi» che costituiscono il dizionario, 243 sono di russi, la rappresentanza straniera più folta, dopo quelle tedesca, francese e inglese; ma mentre

per i francesi, gli inglesi e i tedeschi esistevano già, in gran parte, biografie stampate, per tutti gli altri paesi dovetti procurarmi direttamente notizie dagli scrittori stessi, o da persona amica e intelligente, capace di rendermene conto ⁷⁵.

Con il centinaio di voci dedicate a romanzieri, poeti e critici (le restanti sono di giuristi, geografi, giornalisti, storici, fisici, chimici, ecc.) il *Dizionario* offre il primo ragguaglio sulla letteratura russa contemporanea apparso in Italia. Vi troviamo tutti gli autori, di una certa notorietà, attivi al termine degli anni '70, con le sole rilevanti eccezioni di Suchovo-Kobylin, Zaslavskij, Zlatovratskij, degli ormai vetusti Glinka e Vjazemskij, e, fra i critici, di Leont'ev e Strachov. Per converso, gli scrittori rappresentati hanno tutti ancor oggi l'onore di una menzione, sia pure fuggevole, nelle storie letterarie. La scelta sicura e accurata non vuol certo dire equanimità di giudizio, ché, a questo proposito, il *Dizionario* si rivela faziosissimo: alle voci ricche e dettagliate di Gončarov, Turgenev, Majkov e Ostrovskij, fanno riscontro l'insignificante profilo di Lev Tolstoj e le poche righe di Fet, Leskov, Pisemskij. Il punto di vista è ancora una volta quello «liberale» del «Vestnik Evropy», che si esprime nelle scelte (gli autori privilegiati sono tutti collaboratori della rivista moscovita) e nell'atteggiamento polemicissimo verso reazionari e democratici, ai quali rimprovera la faziosità e l'intolleranza. Così di Katkov scrive:

capo d'un partito russofilo, noto specialmente per la sua intolleranza e per la violenza del suo linguaggio ⁷⁶.

Mentre del collaboratore di Černiševskij, Antonovič:

i suoi articoli critici e polemici non privi di energia e di originalità spirano una tale intolleranza e sostengono idee tanto radicali, che [...] ebbe soltanto un numero molto ristretto di ammiratori ⁷⁷.

73. A. De Gubernatis, *Dizionario biografico degli autori contemporanei* cit., p. 1273.

74. *Ibid.*, p. 1272.

75. *Ibid.*, p. 1272.

76. *Ibid.*, *sub voce*.

77. *Ibid.*, *sub voce*.

E del grande critico populista Michajlovskij:

ingegno sottile e vigoroso, sfortunatamente egli pecca, insieme con la maggior parte dei letterati russi della giovane scuola, per tendenze troppo esclusive verso l'utile. Non conosce altro e vorrebbe proibire a tutti di conoscere qualunque sia cosa fuori dalle questioni sociali⁷⁸.

De Gubernatis richiese ai vari scrittori russi notizie sulla loro attività. Una di queste lettere, a Lev Tolstoj che mai rispose, è stata pubblicata recentemente⁷⁹, mentre fra le carte del fondo De Gubernatis si trovano le risposte dettagliate di Pleščeev, Pisemskij, Polonskij⁸⁰. Abbiamo già detto che la sezione russa del *Dizionario*, la più coerente e unitaria dell'opera, venne approntata in gran parte da Sof'ja Nikitenko, che inviava le voci già pronte per la pubblicazione. La malattia la costrinse ad abbandonare il lavoro⁸¹, che venne portato a termine, probabilmente, da Sofia e Angelo De Gubernatis. Questo spiega le mende e i vuoti di alcune lettere (la *P* in particolare), solo parzialmente corretti e integrati nel «Supplemento».

Compiuto il *Dizionario* De Gubernatis si gettò in un'altra «grandiosa intrapresa»: una storia universale della letteratura, scritta interamente da lui, che uscì in 22 volumi nella «Biblioteca scientifico letteraria» di Hoepli fra il 1883 e il 1886. Lo sterminato materiale era ripartito per generi letterari, di ognuno dei quali si tracciava la storia *ab initio* e si forniva, in distinti volumi, un florilegio. Secondo l'autore l'opera avrebbe dovuto realizzare l'ideale goethiano della *Weltliteratur*. A Goethe si richiamava pure L. de Saint-Ours, che concludeva una lunga recensione adulatoria dando a De Gubernatis il merito di

avoir présenté une idée encyclopédique sous une forme claire, simple, accessible à toutes les intelligences; d'avoir condensé en des pages attrayantes des résultats d'études ardues; d'avoir réalisé [...] le grand *desideratum* de Goethe⁸².

Un ben diverso giudizio dava Aleksandr Veselovskij in una lezione tenuta all'Università di Pietroburgo l'otto ottobre 1884, che ci è giunta attraverso gli appunti, fedeli e accurati, di un allievo:

non sappiamo se sia questa la storia universale della letteratura sognata da

78. *Ibid.*, *sub voce*.

79. Cfr. *Tolstoj i zarubežnyj mir*, «Literaturnoe nasledstvo», 75, I, M. 1965, pp. 313-314.

80. Cfr. *Carteggio De Gubernatis* cit., cass. 100, ins. 12; cass. 101, ins. 4; cass. 101, ins. 34.

81. «Quel chagrin pour moi de n'avoir pas pu vous servir jusqu'à la fin dans la pénible entreprise du *Dizionario*», scriveva a De Gubernatis il 25 octobre/6 novembre 1880. *Carteggio De Gubernatis* cit. cass. 92, ins. 24.

82. L. de Saint-Ours, *Une histoire universelle de la littérature*, in «Revue Internationale», 1885, VI, I, p. 67.

Goethe; pare invece fuor di dubbio che il suo piano non corrisponda a una concezione nuova, ma a qualcosa di stantio, e che manchi di un'idea viva e organica. Come se dopo aver sezionato un grande corpo vi mostrassero nervi e muscoli, sicché l'immagine e la memoria di quello fossero soppiantati dai barattoli e dai preparati anatomici. Che cosa sia la storia della letteratura per l'autore e l'editore, non lo sappiamo davvero. L'esposizione trascorre dal dramma alla lirica, all'epos, cosa che si potrebbe anche sostenere su di un piano strettamente formale; ma l'autore non sostiene e non dimostra nulla: il succedersi è puramente casuale, ed è evidente che egli non vi assegna alcun significato⁸³.

In questo coacervo trova posto anche la letteratura russa. Nella *Storia del romanzo* una cinquantina di pagine sono devolute a Gogol' e a Turgenev, mentre gli altri narratori russi sono solo menzionati. Gogol' è detto «il più ardito fra i romanzieri russi contemporanei»⁸⁴, e Turgenev il maggior scrittore russo «per temperanza, senso della proporzione, squisitezza di locuzione ed eleganza di atteggiamento»⁸⁵. Nella *Storia della poesia epica* le pagine dedicate all'epos russo sono una parafrasi accurata, quando non una citazione diretta, di *La Russie épique* del francese A. Rambaud. Compilatori sono i capitoli sulla lirica e sul teatro russi, nelle rispettive storie. Il volume più originale e interessante dell'opera è la *Storia delle novelline popolari*, con parecchi testi russi (del resto De Gubernatis aveva appreso la lingua russa traducendo da Afanas'ev, e raccogliendo fiabe dalla viva voce dei contadini, a Naskovo nel 1869⁸⁶). I volumi antologici raccolgono traduzioni di Aleksej Tolstoj e Gogol' (*Florilegio drammatico*), Žukovskij, Kol'cov, Puškin, Lermontov, Nekrasov, Majkov, A. Tolstoj e A. Žemčužnikov (*Florilegio lirico*), Polevoj, Gogol', Lermontov e Turgenev (*Florilegio romantico*), il treno di Jaroslavna dal *Canto di Igor*, due byliny, alcune strofe dell'*Onegin* (*Florilegio epico*).

Può stupire che il successo del romanzo russo in Italia, inaugurato dalle traduzioni di *Anna Karenine* (Torino 1886) e di *Dal sepolcro dei vivi* (Milano 1887) coincida con l'appartarsi definitivo di De Gubernatis dalla letteratura russa, che tanto aveva contribuito a far conoscere. Nei cinque lustri che dal 1887 vanno alla sua morte, nella valanga di scritti dedicati a questo argomento troviamo un solo lavoretto di De Gubernatis: poche righe, pudicamente firmate con le iniziali, a introduzione di alcune liriche di Aleksej Žemčužnikov, un poeta così anacronistico da parere persino remoto⁸⁷.

83. A. Veselovskij, *Iz lekcij po istorii eposa. Čto takoe istorija vseobščej literatury?*, in *Istoričeskaja poetika*, L. 1940, p. 447.

84. A. De Gubernatis, *Storia del romanzo*, Milano 1883, p. 280.

85. *Ibid.*, p. 285.

86. Cfr. A. De Gubernatis, *Fibra* cit., pp. 398-399.

87. A. D. G., *Alessio Gemciùsnikoff*, in «Natura ed Arte», 1892, 8. Ricordiamo altri la-

A questo silenzio concorsero motivi diversi. Con la «Revue Internationale» e con la «Rivista Contemporanea», riapparsa per pochi numeri nel 1888, s'era concluso il progetto, perseguito per anni, di un giornale che «allargando la nostra cultura nazionale, per mezzo della conoscenza delle letterature straniere, diminuisca le distanze che ci separano da ogni popolo civile»⁸⁸; e s'era concluso male, perché, nonostante il belletto cosmopolita, c'era nelle due riviste un'insopportabile aria di vecchio e di provinciale. La passione e la curiosità di De Gubernatis si dirigevano ora verso altri campi: la geografia, la pedagogia, la demologia, e soprattutto l'italianistica. D'altra parte la sua principale informatrice di cose russe, Elizaveta Bezobrazova, era morta; morti erano pure i prediletti Aleksej Tolstoj e Turgenev; malata Sof'ja Nikitenko; emigrato in Bulgaria Dragomanov: i suoi legami con il mondo russo erano divenuti esilissimi. Vi fu poi un episodio, grottesco e patetico al contempo, che sconvolse la vita di De Gubernatis, trasformandolo per una decina d'anni in un bracciante della cultura, alla ricerca affannosa di denaro per tacitare i creditori. Nel 1890, volendo celebrare il sesto centenario della morte di Beatrice, aveva organizzato a Firenze una grande mostra delle attività muliebri, l'Esposizione Beatrice, nella quale aveva impegnato buona parte delle proprie sostanze. Dalla cosa pensava di ritrarre successo mondano e qualche vantaggio finanziario. Ma imperito com'era, si lasciò raggirare e finì col dover fuggire da Firenze, e, peggio ancora, vendere le proprie terre e il castello, acquistato per dare lustro al titolo comitale, onde pagare i debiti più urgenti. Argutamente ricordava il Croce, si rovinò «come non pochi altri, per una donna, ma – e questa fu la sua originalità – per una donna che non si sa se sia mai esistita»⁸⁹.

Una ragione di tale silenzio, forse la principale, va cercata nella estraneità di De Gubernatis al romanzo naturalista russo, e, in primo luogo, al suo più popolare campione, Lev Tolstoj, come appariva con evidenza da una «Rassegna» pubblicata sulla «Nuova Antologia» nel 1887, l'ultimo lavoro in cui egli discorreva diffusamente di letteratura russa, pertanto una sorta di testamento spirituale. Presentando ai lettori italiani *Le roman russe* di

vori di De Gubernatis, che hanno attinenza con la letteratura e con la civiltà russe: *Il romanzo contemporaneo. Le Anime morte*, in «Il Politecnico», IV, I, 1, 1866, pp. 114-117; *Il romanzo contemporaneo. I padri ed i figli*, «Il Politecnico», 1866, IV, 11, 4 pp. 489-494; *Schizzi di letteratura russa*, in «Gazzetta letteraria», 1879, 8; la prefazione alla bella antologia di E. W. Folques e D. Ciampoli, *Russkie melodii*, Lipsia 1881; *La Russia contemporanea descritta e illustrata* da Dixon, Biancardi, Verascaguine, Maynet, Milano 1877-1880; *Una prima traduzione italiana dal russo sconosciuta*, in «Nuova rassegna di letterature moderne», 1906, 9-10, pp. 756-757. Vi sono poi gli innumerevoli riferimenti al folklore e alle tradizioni culturali russe nei libri che De Gubernatis dedicò alla mitografia comparata, ai costumi dei popoli indoeuropei, alla etnografia.

88. A. De Gubernatis, *Proemio*, in «Rivista contemporanea», 1888, I, p. 8.

89. B. Croce, *Angelo de Gubernatis* cit., p. 409.

Vogüé, De Gubernatis coglieva il pretesto per un processo ingiusto, a tratti persino acrimonioso, al Tolstoj maturo. Ma seguiamone l'argomentazione. Reso omaggio al libro di Vogüé («un modello perfetto di critica evocatrice e rinvigilatrice del genio degli artisti» cosicché «chiunque voglia penetrare lo spirito [...] del romanzo russo, sa già dove mettere le mani») ⁹⁰, egli rammentava:

sono stato forse primo, per caso, in Europa, a far conoscere il romanzo russo di Leone Tolstoj, *La Guerra e la Pace*, scrivendone e recandone estratti abbastanza estesi, fin dal 1869 [...], ma ciò che scrive un italiano in Italia, non ha, purtroppo, nell'età nostra, la fortuna d'interessare l'Europa, e la gloria di Tolstoj in Europa non venne proclamata se non dopo che il visconte de Vogüé, dopo aver letto il capolavoro del grande romanziere, lo rivelò dal primo tribunale letterario del nostro tempo al mondo civile ⁹¹.

Tuttavia, secondo De Gubernatis, il Vogüé aveva «esagerato l'importanza di questo romanziere», infatti:

La Guerra e la Pace è una epopea romantica molto slegata, con tutti i difetti del romanzo storico, e le sue belle qualità; all'*Anna Karenine* si potrebbero facilmente opporre parecchi romanzi del Dickens non inferiori e condotti con lo stesso metodo; ne' due grandi romanzi di Tolstoj sono descrizioni e osservazioni di una grande bellezza; ma l'insieme del primo libro manca d'armonia, il secondo d'elevatezza; ed entrambi stancano il lettore per una certa prolissità ⁹².

Nel complesso «lo strepito che si fa da due anni a Parigi attorno al suo nome» gli pareva «soverchio» ⁹³.

Il dissenso con lo studioso francese era profondo e sostanziale. De Gubernatis non credeva alla *primauté russe dans le roman réaliste*, e quindi neppure alla funzione che il Vogüé assegnava ai russi, nei riguardi della letteratura occidentale. Per De Gubernatis il romanzo russo era una invenzione francese, una «voga» che «passerà»:

Io non ho tutta la fede nell'avvenire della letteratura russa che spiega il Vogüé; essa mi sembra aver dato pressapoco tutto ciò che poteva dare; è difficile che in Russia esca ancora qualcosa di originale» ⁹⁴.

In queste righe è forse la chiave per cogliere le ragioni del silenzio, persino sdegnoso e risentito, che De Gubernatis conserverà negli anni successivi.

90. A. De Gubernatis, *Histoire de la littérature russe, par Léon Sichler. Le roman russe, par le vicomte E. M. de Vogüé. Mes mémoires, par le comte Léon Tolstoj*, in «Nuova Antologia», 1887, 93, p. 144.

91. *Ibid.*, p. 145.

92. *Ibid.*, p. 151.

93. *Ibid.*, p. 151.

94. *Ibid.*, p. 147.

Volendo trarre un consuntivo della sua attività come divulgatore della letteratura russa in Italia occorre evitare il raffronto con il Vogüé, e porre invece alla conoscenza che di tale letteratura si aveva da noi al termine degli anni '60, allorché De Gubernatis assunse la direzione della «Rivista Contemporanea»: alcune traduzioni da Deržavin, Karamzin, Puškin, Kozlov, Krylov, Bulgarin, e, per quanto riguarda la storia letteraria, l'ampio saggio di Carlo Tenca *Della letteratura russa* – il lavoro più bello e appassionato scritto nell'ottocento italiano sull'argomento –⁹⁵, e la *Storia della letteratura russa* di Stefan P. Ševyrev, nella versione di Giuseppe Rubini⁹⁶. Non era mutato molto da quando, nel 1826, Giuseppe Montani si lamentava d'essere «poco meglio informato degli studi de' russi che di quelli de' cinesi»⁹⁷. Nelle riviste di De Gubernatis apparvero tradotti, direttamente dall'originale secondo un costume che poi si perderà, Lermontov, Lev e Aleksej Tolstoj, Dostoevskij, Turgenev, Krestovskij, Žemčužnikov, Minskij (ai quali vanno aggiunti gli autori pubblicati nei florilegi della *Storia universale della letteratura*); esse inoltre ospitarono le prime regolari corrispondenze letterarie sulla Russia, articoli su Puškin, Turgenev, Dostoevskij, Aleksej e Lev Tolstoj, Žemčužnikov, la critica russa, l'epos russo, la letteratura ucraina, la mitologia slava, il populismo, il nichilismo, il panslavismo, fornendo un quadro, forse smorzato dei contrasti più violenti e fecondi, tuttavia abbastanza ricco e dettagliato, della letteratura e della cultura russe di quegli anni.

95. Apparve sul «Crepuscolo», nei numeri di aprile, maggio, giugno 1852; quindi raccolto in C. Tenca, *Prose e poesie scelte*, II, Milano, 1888.

96. Alla versione italiana, che uscì a Firenze nel 1862, contribuì lo stesso Ševyrëv.

97. M[ontani], *Fables russes de M. Kriloff*, in «Antologia», 1826, 23 b, p. 103.

Fitzgeraldiana II

Continua il *boom* fitzgeraldiano; e non tanto per gli echi e le polemiche suscitati dalla riduzione cinematografica del *Grande Gatsby*, quanto per crescita interna, per un costante aumento dell'interesse intrinseco verso lo scrittore. Dal 1971 ad oggi¹, in poco più di tre anni, sono usciti quasi una ventina di nuovi titoli *di e su* Fitzgerald. Si corre il rischio della saturazione e in certi casi ci si avvicina al pericolo della speculazione editoriale: fatte queste debite avvertenze, non c'è dubbio però che il fervore di iniziative e di studi ha grandemente contribuito a farci meglio conoscere lo scrittore e il suo valore. Se c'è un'osservazione generale da fare sull'apporto complessivo di tutti questi volumi, è che, per consenso quasi unanime e sempre più diffuso, la sua statura di classico (non poi tanto minore) del Novecento viene decisamente confermata e ribadita.

La compilazione di Matthew J. Bruccoli e Jackson R. Bryer, *F. Scott Fitzgerald in His Own Time: A Miscellany* (The Kent State University Press, 1971, pp. 481; rist. in paperback, New York, The Popular Press, 1974, pp. 481), che raccoglie ogni scritto giovanile, ogni contributo sparso ed ogni pur minima affermazione pubblicata dello scrittore, parte in fondo da quel presupposto e contribuisce notevolmente alla superstizione moderna che vuole si conservi ogni foglietto, frammento e riga dello scrittore arrivato. La raccolta è messa assieme, curata ed annotata con grande perizia, competenza e completezza; rimane semmai il sospetto che la completezza sia persino eccessiva, anche se il valore documentario del libro è indiscutibile. Vi sono pubblicate (nella prima parte) tutte le poesie giovanili di Fitzgerald, le liriche e i libretti da lui scritti per i musicals universitari, gli articoletti umoristici con cui aveva contribuito alle riviste universitarie, le recensioni scritte da giovane. Le prime cose non aggiungono gran che a quanto si sapeva di lui; più utili e interessanti, sia in sé che per la luce che gettano sulla sua formazione letteraria, sono invece le recensioni: in particolare quelle su H. L. Mencken e su *Three Soldiers* di Dos Passos (1921), quella su Woodward Boyd (1922, coi suoi riflessi personali: «The book is formless. In first

1. Il richiamo è alla mia precedente rassegna «Fitzgeraldiana», in *Annali di Ca' Foscari*, vol. x, fasc. 1-2, 1971, pp. 313-318.

novels this is permissible, perhaps even to be encouraged, as the lack of a pattern gives the young novelist more of a chance to assert his or her individuality, which is the principal thing», p. 137) e quella su Sherwood Anderson (1923), o infine quella già nota del 1926, «How to Waste Material. A Note on My Generation», in cui Fitzgerald appare fra i primi ad apprezzare e divulgare scrittori poi divenuti «classici» come lo E. E. Cummings di *The Enormous Room* o l'allora sconosciuto Hemingway di *In Our Time*. Da queste recensioni traspare non solo il gusto sicuro, ma la notevole informazione letteraria di Fitzgerald, testimoniata anche dalle interviste, dalle autointerviste e dagli scritti autobiografici qui riprodotti, che ce lo mostrano ad esempio pienamente consapevole di Conrad, Wells e James e delle loro implicazioni tecniche², di Spengler e delle tensioni sociali e culturali che sottilmente minavano la sua epoca, di cui fu rappresentante tanto quanto critico spietato.

Non altrettanto utile e interessante appare la ristampa di alcune sue brevi introduzioni, delle sue lettere ai giornali e persino dei suoi soffiatti editoriali: che si potranno magari vedere come anticipazione di codesto nuovo «genere» letterario (su cui in Italia ha teorizzato fra il serio e il faceto Alberto Arbasino) ma non contribuiscono poi molto al nostro apprezzamento dello scrittore. La seconda parte del volume raccoglie invece una serie interessante di recensioni e articoli usciti su Fitzgerald durante la sua vita, che servono a chiarire alcuni aspetti della sua «fortuna»: i critici contemporanei, anche di grido (tranne qualche eccezione) sembrano aver dopotutto preferito *This Side of Paradise* a *The Great Gatsby* e non aver poi troppo trascurato *Tender is the Night*. Sconcertante è piuttosto l'ignoranza dimostrata da certi necrologi che concludono il volume, mentre non troppo elevata appare la qualità delle parodie di cui lo scrittore fu vittima nel suo tempo.

Un discorso più lungo, che esula però dai limiti di questa rassegna, meriterebbero i due epistolari usciti recentemente: *Dear Scott/Dear Max. The Fitzgerald-Perkins Correspondence*, ed. by John Kuehl and Jackson R. Bryer (New York, Scribner's, 1971, pp. 282) e *As Ever, Scott Fitz-. Let-*

2. Cfr. l'intervista del 1924, p. 268: «'My third novel', he says, 'is just finished and quite different from the other two in that it is an attempt at form and refrains carefully from trying to 'hit anything off'. Five years ago the new American novels needed comment by the author because they were facing a public that had had very little but trash for a hundred years – that is to say, the exceptions were few and far between and most of them were commercial failures. But now that there is an intelligent body of opinion guided by such men as Mencken, Edmund Wilson and Van Wyck Brooks, comment should be unnecessary; and the writer, if he has any aspirations toward art, should try to convey the feel of his scenes, places and people directly – as Conrad does, as a few Americans (notably Willa Cather) are already trying to do'». Cfr. anche p. 244 (Mencken e H. G. Wells), p. 250, p. 264, p. 270 (riferimenti a Conrad, Joyce, la Stein), p. 272 (Dreiser), pp. 275-6 (su Spengler), ecc.

ters Between F. Scott Fitzgerald and His Literary Agent, Harold Ober. 1919-1940, ed. by Matthew J. Bruccoli (Philadelphia, Lippincott, 1972, pp. 441). Entrambi illuminano, sia dal punto di vista umano che da quello professionale, due relazioni fondamentali di Fitzgerald – la prima col suo lungimirante *editor* presso la casa editrice Scribners, la seconda con l'agente letterario; due relazioni durate tutta una vita con due uomini il cui affetto, la cui tolleranza umana e il cui genuino interesse costituirono per Fitzgerald, specie negli anni bui del crollo psicologico e dell'insuccesso, sostegno e baluardo, difesa e incoraggiamento.

Parecchie delle lettere scambiate con Perkins (che scoprì e seguì Fitzgerald fin dal 1920) erano già apparse altrove³. Presentate assieme, esse non solo tracciano l'itinerario di un vero e proprio sodalizio letterario ma permettono di seguire la lenta maturazione umana e letteraria di Fitzgerald, il quale chiarisce di volta a volta a Perkins il perché di certe sue scelte letterarie⁴, mentre d'altro canto l'*editor* interviene direttamente a far sì che Fitzgerald modifichi e renda il più possibile compatta la struttura di *Gatsby* («it was you who fixed up the structure, not me», gli scriverà l'autore, p. 118) e lo sostiene con ogni mezzo, psicologico e finanziario, perché conduca a termine *Tender is the Night*. Negli ultimi anni della sua vita, Fitzgerald finirà per sospettare un disinteresse nei suoi riguardi anche in Perkins, accusandolo di non voler favorire l'uscita di un volume omnibus che lo riportasse all'attenzione del pubblico. Ma sono proprio queste loro lettere a mostrare l'inconsistenza di tale sospetto e a confermare invece la lealtà e la comprensione intellettuale che caratterizzò il rapporto dell'*editor* (un editor, va ricordato, quasi leggendario per la dedizione e la capacità nel suo ruolo) con il suo autore.

L'epistolario con Ober (più corposo e pubblicato in trascrizione diplomatica, che conserva le sottolineature, le idiosincrasie e i veri proprio errori

3. *The Letters of F. Scott Fitzgerald*, ed. by Andrew Turnbull, New York, Scribner's, 1963, pp. 615; *Editor to Author. The Letters of Maxwell E. Perkins*, selected and ed. by John Hall Wheelock, New York, Scribner's, 1950, pp. 315.

4. Cfr. pp. 27-8 per *This Side of Paradise*; p. 47 («My one hope is to be endorsed by the intellectually élite & thus be forced on to people as Conrad has»); pp. 61, 70, 90, 93-94 per *Gatsby*, fra l'altro nel suo rapporto con Dreiser; pp. 111 e 151 per Conrad (di cui conosceva il saggio su James; «Conrad has been, after all, the healthy influence on the technique of the novel»); p. 126 per la sua conoscenza di Ford Madox Ford; p. 194 per la difficoltà delle sue conquiste letterarie; p. 203 per il suo ideale letterario: «the attempt [...] to recapture the exact feel of a moment in time and space exemplified by people rather than by things – that is, an attempt at what Wordsworth was trying to do rather than what Keats did with such magnificent ease, an attempt at a mature memory of a deep experience» (mio corsivo); p. 263 per Spengler («I read him the same summer I was writing 'The Great Gatsby' and I don't think I ever quite recovered from him. He and Marx are the only modern philosophers that still manage to make sense in this horrible mess», 6 giugno 1940). – L'epistolario si sofferma anche sul concepimento e la stesura del romanzo abortito su Philippe.

di ortografia degli originali) è altrettanto importante per chiarire la vicenda umana e lo sviluppo letterario dello scrittore. Il rapporto, com'è noto, sfociò nel 1939 in una rottura – chiaramente provocata e quasi voluta da Fitzgerald, come incomposta reazione al primo rifiuto di anticipargli nuovi fondi da parte di Ober. Ober subì il colpo con ammirevole compostezza e dignità, e queste lettere testimoniano non solo della correttezza del suo comportamento, ma della generosità umana e finanziaria con cui Ober sostenne per anni lo scrittore, anticipandogli costantemente, anche nei momenti per lui più difficili della Depressione, somme da capogiro. L'incomposta reazione di Fitzgerald si legge oggi come chiara indicazione del terribile stato psicologico dei suoi ultimi anni; svincolata da questa incresciosa conclusione, la serie di lettere e telegrammi⁵ fra i due si pone, da un lato, come illustrazione del ruolo e dell'operato dell'agente letterario esemplare, e dall'altro come sottolineatura costante dell'affannosa, disperata corsa dello scrittore per fare quadrare i bilanci. Fin dall'inizio Fitzgerald s'era posto nella condizione di dover scrivere per saldare i debiti, e in ogni momento della sua carriera il *pot-boiler* reclama la precedenza sull'impegno artistico.

C'è un che di ossessivo e di tragico in questa sua corsa contro il tempo e le scadenze finanziarie – una corsa che è come il filo rosso di questo epistolario, punteggiato ad ogni pagina da conti e rendiconti, richieste di denaro, telegrammi di ricevuta o di disperazione, frenetici appelli e ventilati propositi di maggiore oculatezza subito smentiti dai fatti. Esso offre materiale di prima mano per lo studio della professione dell'uomo di lettere fra le due guerre, con i compensi gonfiati degli Anni Venti e il crollo degli Anni Trenta, il filo del rasoio su cui cammina nei suoi rapporti con le riviste (le porte si chiudono al secondo «fallimento», cioè dopo il secondo rifiuto, p. 264), e così via. Permette inoltre una migliore cronologia delle opere fitzgeraldiane – talvolta completate e consegnate all'agente molto prima della loro comparsa in volume o rivista (ciò vale soprattutto per i racconti di Basil e Josephine, scritti nel 1928-30, o per certi bozzetti ritenuti più tardi) – e offre spesso conferma del carattere autobiografico di certi suoi scritti (come ad esempio «Babylon Revisited», cfr. p. 175, o il racconto «Financing Finnegan», p. 403). Affascinanti sono poi certe dolorose autodifese di Fitzgerald negli anni oscuri del *crack-up* (pp. 209-10, sugli «orrori» del 1934, o p. 233 sulla sua povertà in quel periodo), nonché certi *aperçus* sui suoi rapporti con Zelda, e le prove che gli spunti per i racconti gli venivano talora offerti dall'ufficio di Ober.

Qui è documentata la sua attività professionale che, com'è noto, lo metteva in posizione critica nei riguardi delle pretese letterarie della moglie

5. Anche quand'era nei debiti fino al collo, Fitzgerald preferiva il telegramma alla lettera, anche per le cose di minor conto; Ober doveva sempre più spesso fargli pazientemente la predica sugli sprechi inutili – un tocco di umanità nel dilagare delle preoccupazioni economiche.

Zelda. Con Zelda, Fitzgerald aveva però collaborato in certi articoli e racconti, apparsi sotto il suo nome per lucrare più alti compensi, ma in realtà scritti a due mani o addirittura quasi totalmente dalla moglie. Queste «collaborazioni» vedono ora la luce nel volume *Bits of Paradise. 21 Uncollected Stories by F. Scott and Zelda Fitzgerald*. Selected by Scottie Fitzgerald Smith and Matthew J. Bruccoli (London, The Bodley Head, 1973, pp. 386), che comprende un articolo scritto a due mani, tutte le storie pubblicate di Zelda (nove) e undici racconti del marito precedentemente sparsi in riviste. L'interesse è più che altro documentario – sia ai fini di una più precisa valutazione del ruolo e delle capacità letterarie di Zelda, sia per quanto riguarda la fedeltà di Fitzgerald ad una determinata tematica e le significative anticipazioni dei suoi romanzi che si ritrovano nei racconti (come ad esempio «Love in the Night», 1925, «Jacob's Ladder», 1927 e «The Swimmers», 1929, nei riguardi di *Tender is the Night*).

Il volume interessa soprattutto lo specialista, il «patito» di Fitzgerald o chi prediliga le curiosità letterarie. Più utile risulta il volume che raccoglie i quattordici racconti incentrati sulle figure dei due adolescenti Basil e Josephine, *The Basil and Josephine Stories*, ed. by John Kuehl e Jackson R. Bryer (New York, Scribners, 1973, pp. 287: il numero dei racconti di Fitzgerald raccolti in volume è ora di 107 su un totale di circa 160 pubblicati in volume e/o riviste). In varie occasioni, anche con l'incoraggiamento di Maxwell Perkins, Fitzgerald aveva pensato di raccogliere in volume unitario i suddetti racconti, decidendo poi di pubblicarne solo otto in *Taps at Reveille* (1935), considerandoli inferiori alle previsioni, un po' troppo immaturi e tali da richiedere troppe revisioni. Da altri suoi appunti inediti è evidente però che la concezione delle due serie di racconti scaturiva da una visione unitaria, e la loro pubblicazione in volume vuol far giustizia di questa sua volontà. La documentata introduzione dei due curatori delinea con sobrietà le ragioni della loro intrapresa e gli intrecci tematici che legano i vari racconti o «episodi» fra loro, e con altri racconti. La lettura, per il conoscitore di Fitzgerald, non riserva poi sorprese – la freschezza di questi scritti è strettamente parallela alla loro semplicità e, in sostanza, superficialità; la nostalgia del passato e dell'infanzia che vi è espressa è un po' il modo per esorcizzare o tenere a bada il presente, e cioè gli anni della malattia di Zelda e della faticosa composizione di *Tender is the Night*.

I modi e i tempi della composizione di questi racconti ricevono luce dalla costosa pubblicazione in facsimile di quell'incredibile «libro mastro» che Fitzgerald tenne quasi ininterrottamente per tutta la vita: *F. Scott's Fitzgerald's Ledger, A Facsimile*. Introduction by Matthew J. Bruccoli (Washington, D.C., NCR/Microcard Editions, 1972, pp. 189, numerate come nell'originale). Anno dopo anno, lo scapestrato e apparentemente scriteriato Fitzgerald aveva tenuto con scrupolo da ragioniere questo minuzioso re-

gistro diviso in cinque sezioni. Nella prima (pp. 2-17) aveva tabulato, su due pagine divise verticalmente in quindici colonne un «Record of Published Fiction – Novels, Plays, Stories» (1919-1938), in cui di ogni suo racconto, romanzo o dramma annotava la data di composizione, la rivista e la data di pubblicazione (americana e inglese), la pubblicazione in volume (americana e inglese), le riduzioni per il teatro o lo schermo (con relativa fonte), le osservazioni relative e la *disposition*, ossia la fine ultima. Nella seconda sezione (pp. 51-77) registrava anno per anno il «Money Earned by Writing Since Leaving the Army» (1919-1937); nella terza una «Published Miscelani [*sic*] (including movies) for which I was Paid» (1919-1936, pp. 103-5), nella quarta i «Guadagni di Zelda» (1922-1934, p. 143); nella quinta stilava infine una «Outline Chart of My Life» (1896-1935, pp. 151-89).

Codesto libro mastro è di deliziosa consultazione e grande importanza per lo studioso di Fitzgerald. La biografia se la delineava egli stesso in terza persona, evidentemente per i posteri, registrando anno per anno, e poi mese per mese di ogni anno, le esperienze cruciali e i momenti decisivi della sua vita, con tanto di giudizio sintetico sul significato di ciascun anno. Traspare da qui sia il fascino esercitato su di lui dalla giovinezza che il senso incombente del disastro che lo perseguita per tutta la vita e diventa uno dei motivi più caratteristici della sua narrativa; sia l'ossessione del successo e della ricchezza che il suo senso acuto del luogo e del tempo, dei legami fra la sua vicenda personale e il periodo storico. «The Crash! Zelda & America!», annota egli stesso, o ancora: «Zelda breaks. The novel finished. Hard times begin for me slow but sure. Ill health throughout» (per il 1934).

È un documento umano e letterario che scopre le carte più intime dello scrittore. Altrettanto istruttivi sono i resoconti dei suoi guadagni: in ascesa dal 1920 al 1923, in declino finché compone ed esce *Gatsby* (1925), in ascesa, incredibilmente, fra il 1929 e il 1931 (da 32 a 37 mila dollari di reddito annuale); poi il crollo a 15 mila nel 1932 e a 10 mila nel 1936, quando il *ledger* termina⁶. La tavola della «Published Fiction» è poi una miniera di informazioni per il critico – non solo ai fini di un'accurata cronologia e bibliografia, ma perché ci fa entrare direttamente nel laboratorio dello scrittore, che elenca trenta racconti come *stripped* (cioè smantellati per usarne frasi o personaggi nei romanzi), e di altri sei ci annuncia la volontà di cancellarli («scrap»), apparendo in ogni caso come convinto e consapevole professionista della penna. C'è persino il sospetto che la tenuta di questo «libro mastro» si basasse su delle brutte copie.

6. Risulta fra l'altro evidente da qui come ben poco gli fruttassero globalmente i romanzi. Fitzgerald visse dei proventi dei racconti, delle riduzioni cinematografiche e della sua attività come sceneggiatore cinematografico a Hollywood in varie occasioni, compresi gli ultimi anni della sua vita. (N.B. Le pagine che non figurano nel nostro sommario non compaiono nella riproduzione in facsimile del *Ledger*, essendo andate perdute).

Di analogia importanza risulta la pubblicazione in facsimile del manoscritto del *Great Gatsby: The Great Gatsby. A Facsimile of the Manuscript*, ed. with an introduction by Matthew J. Bruccoli (Washington, D.C., Microcard Editions Books, 1973, pp. xxxv-338), che include anche pagine o frammenti rifiutati dall'autore, nonché le stesure olografe o dattiloscritte delle modifiche e delle aggiunte intervenute fra il manoscritto e il volume a stampa del 1925. L'introduzione stabilisce la cronologia della concezione e composizione del romanzo, chiarendo come racconti tematicamente paralleli quali «Winter Dreams» e «The Sensible Thing» si inseriscano anche cronologicamente fra la concezione e la stesura del romanzo. Concepito nel giugno 1922, questo era stato cominciato nell'aprile e finito nel settembre del 1924, riveduto nell'ottobre e inviato a Perkins nel novembre dello stesso anno; era poi stato drasticamente rivisto nelle prime bozze (gennaio-febbraio 1925, a Roma), in base anche alle indicazioni di Maxwell Perkins che, come si accennava, contribuiva a determinare la bilanciata struttura del libro e il senso di mistero e incertezza che aleggia su *Gatsby*.

Per accennare alle modifiche e agli interventi di maggior spicco, si noterà come la celebre «luce verde» sul molo di Daisy, la figura di Dan Cody e il riferimento a El Greco non figurassero nel Ms. originario, dal quale venivano espunti particolari riguardanti una forse eccessiva disponibilità di Nick a favorire gli incontri fra Daisy e Gatsby e l'esplicita ammissione che Daisy era al volante dell'auto che travolge Myrtle (la verità, nel romanzo, è soltanto intuita da Nick). Nelle prime bozze, i capitoli centrali (6-7-8) venivano quasi riscritti: le informazioni sul passato di Gatsby (raccolte nel Ms. nel cap. 8) venivano spezzettate e disseminate nel corso di questi e dei precedenti capitoli, mentre veniva resa più drammatica e convincente la scena decisiva dello scontro fra Tom e Gatsby a New York (cap. 9)⁷. Spezzettando e rendendo indirette le informazioni sul passato di Gatsby, Fitzgerald riusciva anche, su quelle prime bozze (le seconde le avrebbe riviste solo Perkins), a mettere a fuoco il suo comportamento nel presente – sia nei riguardi di Nick (cap. 4, la loro conversazione in auto; cap. 5, l'offerta di un lavoro confidenziale), sia nei riguardi di Daisy (l'ostinazione a credere di poter ripetere il passato, cap. 8) e dei propri «associati» (cap. 9). Se i suggerimenti di Perkins lo mettevano in condizione di «sistemare la struttura», di assolutamente suo Fitzgerald aggiungeva l'atmosfera, i tocchi d'ambiente e la tensione narrativa di un romanzo fra i più significativi del Novecento. Averne a disposizione il manoscritto è condizione privilegiata per uno studio approfondito, non mera concessione sentimentale.

7. A p. xxxiii dell'Introduzione Matthew J. Bruccoli offre un ottimo diagramma delle modifiche a cui si accenna qui. Si noterà ancora di sfuggita come in origine Fitzgerald indicasse la fonte della ricchezza di Gatsby nel racket delle estorsioni, «squeezing money out of taxi-drivers and drunks and poor bums» (cap. 7 del Ms.), mentre in seguito la collega al contrabbando di liquori e alle «stolen securities» – due attività già molto meno «disdicevoli» delle precedenti negli Anni Venti.

Sull'onda della sua infaticabile attività di critico e bibliografo fitzgeraldiano, Matthew Brucoli ha apprestato anche un completo apparato testuale per un'edizione del *Great Gatsby: Apparatus for F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby* (Columbia, South Carolina University Press, 1974, pp. 140) – apparato che permette a ciascun lettore di costruirsi o ipotizzare privatamente quell'edizione critica del romanzo che non può essere pubblicata per le limitazioni del *copyright*⁸. L'introduzione storica sulla composizione del libro deriva ampiamente (per esplicita ammissione: e non potrebbe essere altrimenti) dall'introduzione di Brucoli al *Facsimile* del manoscritto, su cui si è già riferito. Seguono sezioni di note testuali, emendamenti proposti o rifiutati, annotazioni sulla copia d'autore del romanzo, collazioni varie (fra bozze e prima edizione; collazione storica; con l'edizione della Scribner Library). Molto utili si rivelano la sezione sul «pedigree» delle edizioni, e quella di vere e proprie note esplicative (che chiariscono i vari riferimenti geografici, storico-sociali, ecc., del testo), nonché le cartine che ricostruiscono la possibile geografia della vicenda.

L'idea del «do-it-yourself-kit», diciamo pure, lascia però piuttosto perplessi; così come può rendere perplessi la recentissima pubblicazione di una «concordanza» del romanzo: *A Concordance to F. S. Fitzgerald's The Great Gatsby*, compiled by Andrew T. Crosland, with an Introd. by Matthew J. Brucoli (Detroit, Gale Research Co., 1975, pp. 425: «A Brucoli Clark Book»), condotta con tutti i crismi apparenti della scientificità fornita dal computer (l'IBM 360/65; stampa dell'IBM 1403). In realtà, non rivela nulla di quanto già non si sapesse sul romanzo, e sembra anzi ridurlo a mero oggetto di annotazione notarile. Sprigiona un senso di gelo. Si rischia inoltre di iniziare il processo di mummificazione del classico; e nonostante la mia ammirazione per il libro, il timore è che a trattarlo troppo come un classico si finisca per ingenerare più fastidio che consensi.

Non c'è dubbio invece che la bibliografia fitzgeraldiana curata sempre da Matthew J. Brucoli, *F. Scott Fitzgerald: A Descriptive Bibliography* (University of Pittsburgh Press, 1972, pp. 369), sia da salutare come legittimo contributo e imprescindibile presupposto di una valutazione storico-critica dello scrittore. Mette per la prima volta le cose in chiaro; stabilisce ordine e cronologia; dà il senso dello sviluppo e del momento storico; ci fa toccare con mano l'evoluzione della narrativa fitzgeraldiana. Vi sono elencate solo le opere di Fitzgerald (escludendo le opere su di lui, tranne nel caso che contengano suoi materiali fino allora inediti), eppure il numero di titoli e di pagine è già imponente.

8. È il primo volume di una nuova collana, diretta dallo stesso Brucoli (SCADE, South Carolina Apparatus for Definitive Editions), che intende fornire «all the bibliographical-textual material for a definitive edition, keyed to an existing text», quando non sia possibile pubblicare tale edizione. I singoli titoli verranno approvati dal Center for Editions of American Authors (CEAA).

La prima sezione comprende le sue pubblicazioni in volume e in pamphlet, e va da A11 a A34, includendo le pubblicazioni occasionali, postume o di *keepsakes*. Particolarmente azzeccata sembra la scelta di riprodurre frontespizio, copertina e *dust-jackets* dei volumi di romanzi e racconti: in queste illustrazioni si coglie concretamente il senso culturale e soprattutto storico delle opere, di cui in certi casi si ristampano anche passi o punti di particolare importanza bibliografica (come ad esempio la conclusione di *The Beautiful and Damned* pubblicata in rivista, diversa da quella del volume; cfr. p. 37). La seconda sezione elenca 81 contributi a libri e pamphlets, mentre nella terza figurano 326 contributi a riviste e giornali. Trentatré sono le interviste (quinta sezione) e cinque i soffietti editoriali; trentuno le pubblicazioni di Zelda. Fra le dieci appendici, si segnalano quelle sulle sceneggiature (otto) e gli «assignments» cinematografici (diciannove), sui film (dieci) desunti dalle sue opere, e infine sui contratti (altra testimonianza interessante sull'aspetto professionistico dello scrittore). Ma qui non si vuol dare l'impressione che siano il numero o la statistica ad avere la meglio; l'utilità precipua della bibliografia sta nel fatto che vi si può contemplare nella sua totalità, e nella sua evoluzione, la produzione fitzgeraldiana.

Qui siamo sul versante accademico. In una zona non ben definibile, che sta fra l'interesse erudito, il revival biografico-sentimentale e la strenna natalizia che può suscitare il sospetto della speculazione editoriale, si situa il volume edito da Matthew J. Bruccoli, Scottie Fitzgerald Smith e Joan P. Kerr, *The Romantic Egoists. A Pictorial Autobiography from the Scrapbooks and Albums of Scott and Zelda Fitzgerald* (New York, Scribner's, 1974, pp. 246, sfarzosamente illustrato). È un libro magnificamente prodotto, dove i motivi di soddisfazione eguagliano quelli di perplessità. È annunciato come una autobiografia, ed in parte lo è, perché si basa sulle testimonianze dirette, i taccuini e gli album di fotografie e di ricordi che entrambi i personaggi tenevano con cura maniacale e l'evidente convinzione che sarebbero passati ai posteri; ma ritorniamo evidentemente alla biografia di due *personaggi*, con gli equivoci che ciò può comportare.

Nella breve introduzione, la figlia Scottie Fitzgerald Smith ha ragione di sostenere che si tratta di un tributo da tempo dovuto ai genitori e di un tentativo di vederli coi loro stessi occhi, di far raccontare finalmente *a loro* la loro storia, senza omettere nulla di ciò che potesse apparire anche poco lusinghiero, e senza includere nulla nel testo o nelle illustrazioni che non fosse autobiografico. E rallegra sentire che per quanto la riguarda dovrebbe trattarsi dell'ultima di una serie di recenti riesumazioni. In effetti, ormai è disponibile tutto. Ma è proprio la sfarzosità del libro, e la sua concomitanza con l'anno del film su *Gatsby* a far sospettare che possa contribuire a riesumare o a rimettere in circolazione (fin dal titolo) la leggenda dei giovani bellissimi e scapestrati, vittime di un crudele ma romantico destino, ecc. ecc.: una leggenda che si credeva ormai sepolta. Ciò che si guadagna

in informazione si rischia di perdere qui in confusione di intenti. Occorre riprendere ancora una volta l'opera faticosa di sceverare ciò che appartiene alla leggenda e all'epoca, alla ricerca nostalgica e magari al culto del passato, da ciò che pertiene allo scrittore.

La documentazione biografica è qui completa, e le fotografie sono magnifiche e sorprendenti. Quale evidenza maggiore dell'incapacità congenita di Fitzgerald a sillabare che trovarsi di fronte i suoi *Brittish Criticism* e *Riviera [sic]*? o quale miglior conferma del lato commerciale a cui dovette o volle piegare il suo talento delle illustrazioni ingiallite delle riviste di successo per cui scriveva, e della compagnia che vi trovava? o ancora, come poter ancora dubitare del loro senso del luogo e del tempo, della acutissima penetrazione di Fitzgerald, che gli faceva cogliere le rivoluzioni di una epoca nelle infinitesimali modifiche di enfasi o di comportamento sociale, nei cambiamenti delle frasi fatte e delle esclamazioni, delle fogge dei vestiti o dei capelli?

Il volume ha altri momenti e pagine di grande interesse: un inedito del 1924 («The Pampered Men», sui registi cinematografici, ricco di puntuali osservazioni); la riprova della mal ripagata generosità di Fitzgerald verso i colleghi scrittori; la conferma della sua consapevolezza storica del Novecento; la dimostrazione del favore con cui *Tender is the Night* veniva accolto nel 1934 dagli scrittori contemporanei; l'eleganza con cui nel 1941 il «New Yorker» rimetteva a posto i frettolosi e poco informati estensori dei necrologi. Al suo centro, fisico e metaforico, è la migliore sorpresa: la riproduzione a colori dei dipinti di Zelda – allucinati e stravolti, straniti e straniati, specchio di un animo e di una personalità malata, facile terreno di caccia per lo psicanalista⁹, e tuttavia toccante grido e testimonianza di umanità. Va anche detto che il libro parla esplicitamente della malattia di Zelda, riconosce finalmente l'esistenza dell'abortito romanzo di Fitzgerald, *In the Darkest Hour*, ed è equanime sui suoi ultimi anni ad Hollywood. Si chiude, con perfetta linearità, sulla nota terribile della morte di Zelda nell'incendio della clinica in cui era ricoverata, a cui fa però da contraltare lo scritto conclusivo di Bruccoli – «Fitzgerald's Posthumous Vindication» – che è una sorta di peana sul rovesciamento della fortuna critica dello scrittore e sulla sua attuale popolarità sia fra i lettori che fra i critici¹⁰.

Detto questo, sembra davvero che non resti più nulla da dire – è tutto lì

9. Vi è ad esempio una «paper doll» di Fitzgerald con le ali, i guanti ed un'ombrello nella mano destra, gonnellino rosa, camicia bianca, calze verdi e scarpe nere, col volto e l'espressione alla Tom Mix. Angoscioso è l'autoritratto di Zelda (circa 1932).

10. Fitzgerald è attualmente tradotto in 35 lingue. *Gatsby* è tradotto in 33 lingue, e l'edizione Bantam del romanzo è stata stampata in un milione e mezzo di copie (dal 1925 a oggi ne sono state stampate tre milioni e mezzo di copie). Dal 1950 ad oggi si contano più di 40 volumi critici e biografici su Fitzgerald; più di 1200 articoli fra il 1965; non si contano più le tesi di laurea; i libri di e su Fitzgerald occupano ormai dieci scaffali, qualcosa come 400 volumi.

sotto i nostri occhi, si può toccare con mano, vite vissute e dissipate, il senso tangibile dell'epoca e dei suoi protagonisti. Ma rimane la sensazione di disagio: non perché si siano scoperti segreti fin troppo ovvi o ben noti scheletri nell'armadio, ma perché un'operazione del genere, esaurita l'euforia e la curiosità natalizia, rischia di naufragare con le altre strenne. Non che tale eventuale naufragio possa ormai coinvolgere lo scrittore: ma il salto indietro nel tempo avviene sul filo dell'equivoco, e comporta pericoli di regressione anche critica.

Nel frattempo, però, i critici per fortuna tengono bene. Negli ultimi tre-quattro anni almeno un paio di contributi sembrano di primissimo ordine.

Sul versante della ricerca prevalentemente biografica (non però fine a se stessa, bensì volta al migliore intendimento dello scrittore) si segnala un contributo originale sia nella forma che nella sostanza di Tony Buttitta, *After the Good Gay Times. Ashville–Summer of '35. A Season with F. Scott Fitzgerald* (New York, The Viking Press, 1974, pp. 173). Parte del materiale qui raccolto e unificato era apparso precedentemente in giornali e riviste, a partire da un'intervista con lo scrittore del 1935¹¹. Concentrando la sua narrazione sul periodo di meno d'un anno durante il quale era stato in dimestichezza e diretto contatto con lo scrittore, Buttitta fa magistralmente rivivere il Fitzgerald di quell'anno cruciale, il 1935, in cui toccava il fondo dell'insuccesso e della solitudine. Dal suo luogo di osservazione e di incontro – la «Intimate Bookshop» di Ashville, nel *basement* dell'albergo in cui alloggiava Fitzgerald – Buttitta rievoca con felicità narrativa l'aspetto fisico, le preoccupazioni e le ossessioni, le parole e i gesti dello scrittore in declino o per lo meno al bivio. E lo fa con tale partecipazione e leggerezza, senza concessioni al colore o alla retorica, che tutt'a un tratto anche il Fitzgerald degli anni bui, fra la delusione di *Tender is the Night* e l'ultimo viaggio a Hollywood, acquista finalmente un volto ed una fisionomia.

Non solo: con garbo e discrezione, ma senza falsi pudori, grazie alla sua posizione cruciale e alle confidenze ricevute, Buttitta getta un rivelatore fascio di luce su un aspetto poco noto o comunque non molto esplorato di Fitzgerald – la sua *pruderie* e assieme la sua irrequietezza sessuale, il suo senso di inadeguatezza, fomentato forse dagli atteggiamenti della moglie, e al tempo stesso la sua sorprendente «innocenza» sessuale, da cui solo le avventure di quell'estate 1935 e il susseguente soggiorno a Hollywood sembrano averlo guarito. Quella di Buttitta è una storia che a volte sfiora toni e coloriture romanzesche, dato il carattere delle avventure qui per la prima volta svelate e narrate dal di dentro¹². Ma ogni studioso di Fitzgerald, io

11. Oltre ai vari articoli precedentemente apparsi in giornali e riviste, i primi due capitoli del libro erano apparsi nel 1972 nel *Fitzgerald/Hemingway Annual*. Gran parte del presente libro è basato su ricordi personali e note prese a quel tempo (1935).

12. Ad un'intensa relazione con una giovane «Rosemary» (sposata), seguì quella con una

credo, deve essergli grato per aver fatto luce su questo periodo e su questo aspetto in ogni senso cruciale della parabola umana ed artistica dello scrittore (che infatti in *The Last Tycoon* si sbarazza di certi impacci sessuali presenti invece in *The Great Gatsby* e *Tender is the Night*).

Fra biografico e critico è il nuovo bel volume di Arthur Mizener, *F. Scott Fitzgerald and His World* (London, Thames and Hudson, 1972, pp. 128, con 135 illustrazioni). Mizener condensa qui in maniera rapida e leggibile i dati essenziali della biografia, intrecciandoli sagacemente ai momenti cruciali dello sviluppo dello scrittore. Come negli altri volumi della stessa collana, le illustrazioni accompagnano con una sorta di narrazione visiva il testo, che pur concedendo molto all'aspetto umano della vicenda fitzgeraldiana ne rivendica la serietà ed il valore letterario per quanto riguarda non solo *The Great Gatsby*, ma anche *The Beautiful and Damned* e in particolare *Tender is the Night* e *The Last Tycoon*. I difetti strutturali di *Tender*, scrive Mizener, sono «insignificant besides the book's richness, its depth and penetration of understanding, its verbal brilliance. In a much more organic way than in *Gatsby*, he makes the fate of his chosen people an image of the fate of Western society» (p. 93); «*The Last Tycoon* is, in the richness of its verbal structure, superior to anything Fitzgerald ever wrote» (p. 114). È finito l'atteggiamento quasi di scusa con cui il critico «serio» parlava di Fitzgerald; le ultime pagine del libro di Mizener (pp. 109-115) sono di equilibrata e franca valutazione dei suoi meriti e della sua importanza letteraria¹³.

Posso accennare solo di sfuggita a due altre pur pregevoli pubblicazioni. La raccolta di saggi curata da Kenneth Eble nella serie «Contemporary Studies in Literature», *F. Scott Fitzgerald. A Collection of Criticism* (New York, McGraw-Hill, 1973, pp. 152), ha molti dei pregi e pochissimi dei difetti di consimili pubblicazioni. Aggiornata nella scelta, si apre con una reminiscenza biografica di Elizabeth Beckwith MacKie, e poi dedica gran parte dei contributi allo studio delle singole opere, da quelle di apprendistato a *The Last Tycoon*, alternandoli ad alcuni saggi più generali, come quello di Mizener su Fitzgerald e gli Anni Venti o quello di Midge Decter, «Fitzgerald at the End». Di particolare spicco, anche per quanto si diceva sopra, è il saggio di Eble stesso «The Craft of Revision: *The Great Gatsby*», che grazie al suo rigore e alla sua concisione conserva tutt'oggi intatta la sua validità. Di difficile valutazione e collocazione è invece il volume di Howard Greenfeld, *F. Scott Fitzgerald* (New York, Crown, 1974, pp. 136),

donna che pare abbia liberato Fitzgerald dalle inibizioni: si trattava in pratica di una «call girl», conosciuta anche dallo Buttitta, al quale riferì molti particolari della sua relazione; con sgomento di Fitzgerald, era anche di sangue misto. Dalle conversazioni con Fitzgerald riferite da Buttitta risultano chiariti certi suoi principi letterari (l'ostilità agli scrittori realisti e «proletari» del periodo) e ribaditi certi suoi precorrimenti critici, nonché il suo professionalismo di scrittore.

13. Spiace però notare nel testo più di qualche errore di data e discrepanze fra il testo e le didascalie di alcune illustrazioni.

piana e scorrevole narrazione della vita e dell'opera dello scrittore, che nella sua semplicità si sospetta scritta per un pubblico, diciamo, di studenti medi. E se così fosse, sarebbe un nuovo segno della consacrazione di Fitzgerald a classico del Novecento.

A tale consacrazione contribuiscono decisamente i due contributi critici a mio avviso di maggior spicco di questi ultimi anni. Il libro di John F. Callahan *The Illusions of a Nation. Myth and History in the Novels of F. Scott Fitzgerald* (Urbana, University of Illinois Press, 1972, pp. 221) si raccomanda come il volume in cui Fitzgerald è maggiormente messo in relazione con il contesto storico e le componenti mitico-culturali dell'America, di cui offre disincantata testimonianza e una critica tanto lucida quanto artisticamente efficace. Fitzgerald è visto come espressione di un'esperienza non tanto o non solo individuale, quanto storica e mitologica dell'America: egli coglie ed oggettivizza temi e problemi non personali, ma nazionali. Siamo esattamente agli antipodi dell'interpretazione che vede in lui il fanciullo viziato e scapestrato degli Anni Venti. La sua preveggenza e penetrazione è finalmente rivendicata: «Fitzgerald has been on my mind as a novelist who captured the complexity of the American idealist, the frailty of his historical and psychic awareness together with his 'willingness of the heart'. Fitzgerald's men express within their lives that national failure of contact between the individual and the institutional structures of his culture» (p. VII).

Callahan procede dall'analisi della «creazione di un mito americano» secondo cui «storia e mito funzionano assieme» come sogno e come incubo. In tale prospettiva *Gatsby* «schizza l'evoluzione dell'America» da Eden a «vallata di cenere» (p. 12), e va riconosciuto il carattere *relativo* del punto di vista di Nick, della morale che egli ricava dalla storia: «We [have] to see his judgment and prediction as true, inevitable, or universal *only* given the cultural context he and those in his fable have chosen for their world» (p. 57)¹⁴. Quanto all'altro romanzo,

not only is *Tender is the Night* richer in focus, technique, texture and sympathy than *The Great Gatsby*, but its roots go far deeper into American experience, not to mention the imperial system. The novel anatomizes the disintegrations and metamorphoses of personality and consciousness in a fragmenting Western world order from 1917 to 1930. Indeed, complexities of consciousness, history, and form in *Tender is the Night* not only evoke, but sometimes create American culture (p. 63).

In tal senso, Callahan giustamente preferisce la versione riveduta, crono-

14. Cfr. anche: «Here [nel saggio «My Generation», pubbl. postumo nel 1968], and I think in the pages of *Gatsby*, Fitzgerald notes the cycle of American culture and the symptoms of its disease. [...] In *The Great Gatsby* Fitzgerald would have us regard Carraway's absolute finalities and closed prophecies with Yeats's 'cold eye'» (p. 61).

logica, del romanzo su basi forse per la prima volta convincenti: «Fitzgerald, I think, changed structures because he perceived historical context rather than impressionistic form as the novel's unifying mode» (p. 68); il «vero inizio» per Dick Diver è il suo viaggio in Europa, la sua vicenda è il prodotto e il riflesso di una vicenda storica. Callahan dedica cinque capitoli all'elucidazione di questi principi e delle complessità storico-mitologiche del romanzo che in tale lettura appare giustamente non già, come si credeva, una sorta di *revival* nostalgico di un mondo tramontato, ma la sofferta denuncia di un male storico e metastorico inerente all'esperienza americana. Qui, del resto, come in *The Last Tycoon*

Fitzgerald shows how idealism, when dependent upon a desire to be admired and accepted by those in power, is subverted and paralyzed by the actual conditions and values of America because these very values have been cherished in secret by the idealists themselves. [...] The meaning of Fitzgerald's novels is that the aesthetic impulse has got to be continuous and not just a moment in opposition to the rest of life. There must be a commitment to otherness and to that harmony dependent upon connecting oneself to the world. [...] The essential, about himself, about his wife and child, about his talent and his nation, commanded his loyalty. To the end his compassionate imagination sought a dialectic which could integrate history and self – and change both – through the social form of the novel (p. 215).

La conclusione non potrebbe essere più esplicita e più decisa. Un analogo atteggiamento percorre e condiziona ogni pagina dell'ottimo volumetto critico del francese Jean Bessière *Fitzgerald: la vocation de l'échec* (Paris, Larousse, 1971, pp. 255). Bessière organizza il suo libro per rapidi capitoli, entrando subito in argomento e sviluppandolo con uno stile tagliente. È un sollievo, dopo le consuete indigestioni di gergo critico, leggere la sua prosa scattante e nervosa, vigile e tesa; così com'è un sollievo notare la sostenezza concettuale e intellettuale della sua argomentazione. È un esempio dell'intelligenza critica francese applicata senza presunzione.

Le citazioni dovrebbero qui moltiplicarsi. Dalle prime che danno il tono:

Le romantisme de Fitzgerald se résout dans l'espoir d'imposer sa volonté au monde, de découvrir ou de créer une réalité qui puisse être adéquate aux attentes de l'individu (p. 29); Victime de sa société, il en aperçoit les défauts, mais conserve l'image d'une Amérique ou le grandeur de Lincoln serait compatible avec l'avidité matérielle (p. 31)¹⁵,

15. «L'art qui est d'abord une fuite ou le moyen de racheter un défaut personnel, revient à la vie pour dessiner les limites de l'être, et définir l'ambiguïté du réel et du moi. De même que l'Europe est le dernier refuge [...] de même la vocation artistique [...] naît d'une déception face au monde, et participe de ses anomalies. Le rêve ne prévaut contre rien: la création révèle la laideur et la maladie, qui marquent et la réalité sociale et la réalité privée. Par son oeuvre, Fitzgerald pénètre au coeur des ses illusion personnelles et de celles de son époque. S'il est un romancier si bien accordé à son temps,

a quelle puntuali su *This Side of Paradise* («un récit d'idées construit comme un roman d'aventures») il quale «confond le récit d'une recherche et celui d'une éducation dont la progression et l'équilibre inversent les règles du genre» (p. 65). Da quelle che fanno giustizia del patetismo di *The Beautiful and Damned*:

Le héros de Fitzgerald est souvent morbide: il choisit d'être vaincu, mais réclame d'être reconnu comme le jouet de l'injustice des événements et des hommes. Souffrir est sa vocation et sa manière de protester; par son humiliation, il entend dénoncer les défauts de la société. Ne se donnant jamais les moyens de la victoire, il assimile l'autodestruction à un processus de destruction qu'il subirait malgré lui (p. 82),

a quelle che definisco *Gatsby*:

L'argument de *The Great Gatsby* combine une histoire d'amour et d'ambition, une tragédie morale, une satire de mœurs et l'exposé d'un double fait divers. [...] Tournée vers le futur, l'action est motivée par le seul passé; le héros, Gatsby, est prisonnier du présent où il est tué. Dans le temps d'une été se concentrent les vérités de toute une vie; la densité et la tension du texte résultent de la juxtaposition des définitions contraires du personnage principal et du jeu des perspectives, créé par les rappels biographiques. Sous le signe de l'histoire américaine et de Benjamin Franklin, la mort de Jay Gatsby résout les oppositions qui organisent le récit et définissent le réel: passé et futur, romanesque et société, amour et argent (p. 101)¹⁶.

Anche per Bessière, come per Callahan, *Gatsby* «met l'Amérique face à elle-même» (p. 113); e se la sua analisi di *Tender is the Night* è forse meno brillante e più convenzionale¹⁷, anche per lui *The Last Tycoon* «achève la critique de la réalité américaine entreprise par Fitzgerald», lasciandoci la sua agghiacciante lezione: «le créateur est devenu pouvoir d'ordre; le monde – Hollywood – est comme une maison hantée où il faut se résigner à vivre. Naguère embelli par l'extravagance et la futilité de la richesse, le réel present maintenant les signes de l'anormal et de la mort» (p. 163). Nel-

c'est qu'il a vu dans sa propre vie, comme dans celle de ses contemporaines, un mensonge» (p. 40). Si veda del resto la suggestiva divisione in capitoli adottata da Bessière.

16. Cfr. anche: «Le drame naît, contre la volonté des personnages, de la duplicité créée par le hasard au sein du réel. [...] Seul le narrateur est capable de parole, puis d'interprétation, dans un univers truqué, où le héros est victime de faux-semblants et de l'absence de réalité» (p. 122); «Parce qu'il est capable de rendre compte des aspects contraires de la vie, le narrateur échappe au dilemme dont meurt Gatsby, mais il affaiblit sa volonté» (p. 125).

17. «En lui [Dick Diver], l'espoir de tout un continent est détruit. [...] Son charme est sa force et sa malheur; sa victoire consomme sa défaite. Le récit de la tendresse est aussi celui de la violence» (p. 136); «*Tender is the Night* présente l'auto-destruction et la destruction comme la seule création qui soit permise à l'homme. Pour mieux être ruiné, Dick fabrique de la beauté» (p. 161).

le parti conclusive Bessière si lascia forse prendere la mano dalla sua facilità di parola e da un certo quale eccesso di speculazione filosofica, che offusca (anche per le troppe ripetizioni ed insistenze) la chiarezza dei risultati. Resta però la ricchezza e la varietà degli spunti critici e delle osservazioni di cui abbandona il libro e la convinzione, ormai acquisita, del carattere storicamente e culturalmente motivato dell'ispirazione di Fitzgerald:

Les romans de Fitzgerald sont des contes moraux; la critique de la réalité s'achève en une leçon de pessimisme et d'humilité (p. 233).

L'homme américain est perdu dans un continent trop grand; dans la splendeur de la ville, il a cru trouver la solution à ce délaissement, à cette stупeur, qui font de lui un déraciné; dans la liberté et la richesse, il a espéré pouvoir dominer son isolement; dans le développement économique, il a voulu trouver les signes de l'absolu; dans l'Histoire, il a vu la possibilité de posséder le temps. Tous les personnages de Fitzgerald rurent avec la destinée (p. 234).

Tous les héros tentent d'arracher leur existence à sa précarité; l'oeuvre, comme celles de T.S.Eliot et de Joyce, est marquée par la recherche d'un ordre qui, à défaut de se confondre avec l'absolu, efface le chaos par la répétition éternelle (p. 248).

Se per giungere a questi risultati si è dovuto passare per un lungo cammino fatto di fraintendimenti, esitazioni e travagli critici, ne valeva la pena.

Per una delimitazione dello spazio letterario catalano

1. Per fare la storia letteraria di un gruppo nazionale cui corrispondano una data struttura socioeconomica e sovrastrutture politiche e culturali autonome, sarà per lo più sufficiente analizzarne, in una corretta prospettiva socioculturale, i prodotti letterari previamente selezionati in base al sistema di funzioni che ne fissi l'appartenenza ad un «corpus» storicamente determinabile. Una procedura, questa, che può risultare valida – salvo il problema delle inevitabili interferenze – anche quando la forma espressiva adottata coincida non con un idioma specifico e di per sé caratterizzante, ma con una o più lingue di cui fruiscano contemporaneamente altri gruppi nazionali o altre comunità statali.

Se, al contrario, mancano le strutture di base che elevano il gruppo a comunità autonoma e autogestita (dotata cioè di un minimo di potere decisionale – per quanto circoscritto esso possa poi configurarsi nella pratica), il compito più urgente dello storico della letteratura consisterà nel riconoscere e delimitare, con la necessaria chiarezza e precisione, l'ambito – non previamente individuato dall'esistenza di quelle strutture – al quale attersi al fine di rendere coerentemente e concretamente storica e storicistica la propria indagine sulle manifestazioni letterarie, sulla loro concatenazione sincronica e diacronica, sui loro riflessi e sulle loro motivazioni socio-culturali. Questa esigenza metodologica risulta ineludibile quando si trattino letterature di gruppi nazionali minoritari inglobati in stati plurinazionali centralizzati, dove la politica maggioritaria abbia per obiettivo – tacito o palese – lo strangolamento delle minoranze linguistiche e culturali, già in precedenza private di ogni autonomia economica e politica. Questo è, in particolare, il caso della cultura letteraria catalana.

Una storia della letteratura catalana esige dunque, al pari di ogni altra storia letteraria di «nazioni senza stato», la preliminare e corretta identificazione delle coordinate che ne determinano le specificità e l'autonomia espressiva: ciò proprio in quanto lo spazio storico, geografico e linguistico in cui essa è destinata a muoversi non è, o meglio non è più, quello di un gruppo economicamente, giuridicamente e politicamente organizzato secondo le esigenze e in conseguenza delle vicissitudini interne di una data comunità sociale. Alla letteratura catalana manca, in altri termini, il sostegno di istituzioni idonee – sul piano economico, politico e giuridico – a dirimerne

senza troppe ambiguità e incertezze i confini, a fornirle gli strumenti e le motivazioni per il suo sviluppo, a favorire e a giustificare il perpetuo riproporsi e adeguarsi di quella trama fitta e complessa di rapporti linguistici, di elaborazioni teoriche, di sovrastrutture ideologiche, di tensioni sociali, di fondamenti economici da cui traggono in massima parte alimento – e in cui di rimbalzo si riflettono – non solo la letteratura in senso lato, ma la stessa ricerca letteraria individuale, il singolo irripetibile prodotto artistico.

Eppure, nonostante la gravità di tali limitazioni, la letteratura catalana vive da oltre quattro secoli, tra alterne fortune, al di fuori e ai margini di ogni organizzazione statale: vive, si direbbe, per forza propria, priva com'è di basi giuridico-istituzionali, spogliata persino (soprattutto negli ultimi duecentocinquanta anni, e con l'eccezione del breve periodo repubblicano) del supporto di una propria ufficialità linguistica, sia pure soltanto a livello regionale, e di propri organismi per la gestione di tutto il vasto settore delle attività culturali; vive in una sua faticosa ma quotidianamente riconseguita solidarietà, nonostante le sia disconosciuta e anzi vietata piena giurisdizione sull'intero territorio dal quale ha derivato e deriva la propria energia – un territorio smembrato delle sue parti periferiche e sottoposto all'azione centrifuga di forze i cui interessi antiunitari sono stati e continuano ad essere artificiosamente sollecitati; ha vissuto anche alla macchia in vari momenti della sua storia, passata e soprattutto recente, quando scrivere o anche solo parlare catalano era un delitto contro «la lingua del imperio» e di conseguenza contro lo stato.

Una vitalità così prorompente e irriducibile della sovrastruttura letteraria non può certo essere ammessa se non in rapporto con una struttura di base altrettanto vigorosa, pur se esclusa dalla legalità politica: una struttura atta ad alimentare sovrastrutture proprie, distinte da quelle dello stato ufficiale e anzi in aperta e spesso fortunata concorrenza con esse. E gli indizi dell'esistenza di questa struttura di base sono in effetti facilmente rilevabili anche da un breve purché non superficiale contatto con il contesto culturale catalano di oggi.

La manifestazione più appariscente ne è la lingua, la quale non si presenta affatto, come potrebbe supporre (e si suppone tra noi anche a livelli culturali di rilievo), nelle fattezze di un oggetto da museo, di fruizione ristretta a pochi esperti e a qualche nostalgico rievocatore di glorie passate; né in quelle di parlata rozza, atta a manifestare appena, e con qualche goffaggine, le necessità contingenti di una comunità ristretta e isolata e del suo disadorno vivere quotidiano; e neppure come lingua in via di congelamento o peggio di costante e inarrestabile depauperamento, al pari di altre parlate di antica e memorabile tradizione letteraria, oggi ridotte al rango di dialetti e coinvolte in un processo di progressiva estinzione – cui non pongono rimedio i generosi e ripetuti sforzi attuati da alcune minoranze di intellettuali protesi a farle rivivere. Il catalano di oggi è, al contrario, un si-

stema linguistico in espansione, il mezzo comunicativo ed espressivo, unico ed efficace a tutti i livelli, di un gruppo nel cui seno efficientismo e cautela, consumismo e risparmio, modernità e tradizione entrano in costante e dinamico equilibrio. Di questa vivacità della lingua, capace di rigenerarsi e di adeguarsi alle nuove realtà senza il sostegno della scuola né il supporto dei mezzi di comunicazione di massa – radio, televisione, cinema, stampa quotidiana sono dominio pressoché esclusivo del castigliano –, chiunque abbia saputo «vedere» Barcellona o qualsiasi altra città catalana cogliendone la realtà al di sotto della vernice turistica, avrà potuto rendersi ampiamente conto di persona.

Uno strumento linguistico così duttile, dinamico, aperto (ripetiamo, senza il sostegno – altrove considerato essenziale – della scuola e dei mass-media) alle esigenze della vita moderna, è già di per sé sufficiente a testimoniare l'esistenza di una comunità consapevole della propria individualità storica e culturale: ma di questa radicata coscienza di gruppo possono facilmente additarsi altre manifestazioni non meno probanti.

Già Pierre Vilar¹ ha rilevato la singolare contraddizione tra la storia ispanica e quella europea in genere: la Spagna, stato unitario dalla struttura antica e in apparenza solidamente centralizzata, sotto l'impulso dei «risorgimenti» nazionali del secolo scorso ha mostrato la stessa tendenza alla disgregazione avveratasi in quegli incoerenti agglomerati di nazionalità diverse che erano l'impero austroungarico e l'impero ottomano, e si è avviata al ricupero delle strutture politiche medievali proprio mentre gli antichi regni tedeschi e le repubbliche e i principati italiani finivano col fondersi in stati unitari e centralizzati. In realtà, il discorso è ancora più complesso: non solo la Spagna, infatti, ma tutti gli stati costituitisi imperialisticamente in compagini violentatrici delle strutture autonomistiche regionali sopravvissute al medio evo, hanno cominciato nel secolo scorso a rivelare, dietro l'apparente solidità monolitica, la debolezza intrinseca alla loro stessa natura e alle modalità della loro formazione. Il primo stimolo è stato fornito dall'esaltazione romantica del principio «nazionale», che ha travolto gli agglomerati più eterogenei – quali appunto gli imperi austroungarico e ottomano – e ha scosso le compagini di formazione centralizzata meno recente, risolvendo in una confederazione di repubbliche socialiste autonome lo stato autocratico consolidato in Russia da Pietro il Grande e avviando le «nazioni» catalana e basca (in tono minore quella galega) a svincolarsi dallo stato, altrettanto autocratico e accentratore, creato in Spagna dalla monarchia borbonica: uno svincolamento, questo, attuato negli anni precedenti la guerra civile e poi annullato dalla reazione fascista. Ma al primo stimolo ne

1. P. Vilar, *Catalunya dins l'Espanya moderna*. Recerques sobre els fonaments econòmics de les estructures nacionals (trad. catalana di *La Catalogne dans l'Espagne moderne*, Recherches sur les fondements économiques des structures nationales), 1, Barcelona 1964, p. 49.

è seguito un altro, offerto stavolta dal processo di decolonizzazione dei paesi del terzo mondo, che non solo ha parallelamente agito sulle zone di colonizzazione interna delle unità statali di Francia e di Gran Bretagna (fino a ieri inattaccabili, almeno in apparenza, dai germi del separatismo regionale), ma ha fornito anche nuove, più moderne ed efficaci motivazioni ideologiche ai movimenti autonomisti e separatisti dello stato spagnolo.

2. Mai interamente sopito neppure dalla vittoria militare di Filippo V e dei Borboni di Spagna e Francia (1714) e dalla fine – sancita nel decreto di «Nova Planta» (1716) e nei precedenti e ancora più radicali provvedimenti repressivi attuati nel Rossiglione francese (1700) e nel regno di Valenza (1707) – delle residue forme di autonomia politica, linguistica e culturale sopravvissute all'unione con la Castiglia, il particolarismo catalano si rinsalda agli inizi dell'Ottocento ritrovando, nella rivendicata autonomia di lingua e cultura, non solo e non tanto l'incentivo al risveglio di una coscienza nazionale, quanto soprattutto la chiave per farsi movimento di popolo, sprovvincializzandosi progressivamente fino ad acquisire di nuovo piena e incontestabile dignità internazionale: quella chiave invece mancherà sempre al febrilismo elitario provenzale e occitanico, nato da matrici filologiste e rimasto esercitazione per pochi, almeno fino alla contestazione sessantottesca e alla conseguente presa di coscienza, da parte della classe operaia, del peso autocratico e repressivo di ogni centralismo, sia politico-economico che linguistico-culturale.

Anche qui, l'esperienza diretta è ampiamente elucidativa: non occorre rifarsi alle affermazioni, che potrebbero essere recate in dubbio, di autori catalani, per accertare la diffusione, a tutti i livelli, di questa coscienza particolarista. Le constatazioni che lo stesso Pierre Vilar², osservatore distaccato e obiettivo, ebbe a compiere prima e subito dopo la guerra civile, e le verifiche che è possibile effettuare oggi in ogni settore della vita di relazione, coincidono nel risultato: l'esistenza di una precisa volontà di essere catalani, di una aspirazione orgogliosa al mantenimento di questo particolarismo e al suo riconoscimento in forme di ufficialità più o meno accentuate, si manifesta dovunque, nelle città e nelle campagne. Si è già detto della vitalità della lingua: si aggiunga che, dopo secoli di obbligatorietà del castigliano e di esclusione del catalano dall'insegnamento e da ogni altra forma di presenza legale nel paese, non c'è catalano (o quasi) che non consideri il castigliano una lingua straniera e che non la parli e non la scriva con tutte le incertezze e le approssimazioni con cui si parla e si scrive una lingua straniera; e perfino gli scritti ufficiali, obbligatoriamente redatti in castigliano, rivelano spesso – nella trama sintattica e lessicale – il calco o la traduzione da una originaria stesura (anche solo mentale) in catalano. Così come, do-

2. *Op. cit.*, I, 50-61.

po secoli di inserimento in uno stato dominato dall'elemento castigliano, non c'è catalano (o quasi) che non adoperi, parlando non solo con altri catalani ma spesso anche con le autorità castigliane, esclusivamente la propria lingua, e che anzi non la preferisca in ogni altra occasione – disposto eventualmente a pagare questa sua preferenza subendo le ingiurie, le percosse, l'arresto, la detenzione, l'esclusione dai pubblici uffici con cui l'autorità centrale tenta inutilmente di soffocare ogni manifestazione di catalanismo che esuli dalla pura esibizione folcloristica.

Ma il discorso può agevolmente allargarsi ad altre espressioni, non linguistiche (o non esclusivamente linguistiche), di questa coscienza di gruppo. Eccezionale, e per noi impensabile, è ad esempio la diffusione e la popolarità di cui godono, a tutti i livelli sociali, i grandi poeti catalani viventi, anche quando la lettura – come nel caso di Salvador Espriu – ne sia tutt'altro che agevole. E non ci si riferisce tanto alla loro fortuna editoriale, quanto all'effettiva «presa diretta» che essi esercitano sul pubblico, sia attraverso la «nova cançó» nel cui ambito molti testi dei poeti maggiori vengono assunti, musicati ed eseguiti dai cantautori più popolari (come Raimon – poeta egli stesso – noto anche in Italia), sia per altri canali ancora più immediati. Altrettanto elucidativo, anche se collocato ad un livello più elitario, è il successo ottenuto da rappresentazioni di testi drammatici come quelli di Joan Oliver, spesso in cartellone per decine di repliche consecutive, o dalla *Ronda de mort a Sinera* allestita (1965) da Ricard Salvat su testi poetici di Espriu e da dieci anni riproposta, sempre con lo stesso consenso di pubblico, in ogni sala piccola o grande di città e di provincia.

3. L'elemento coesivo, la forza che ha perpetuato, oltre la crisi dello stato-nazione, la coscienza dei catalani di costituire una «società», sono da individuare, secondo Vicens i Vives³, nello spirito «pattista» della Catalogna medievale, cioè nel concetto giuridico della contrattazione e del patto costituzionale tra la collettività e il monarca, al quale si è costantemente adeguato l'ordinamento sociale e politico catalano dal IX al XVIII secolo. Il pattismo, fondato sulla franchigia e sulla libertà di entrambi i contraenti, è nato tra le montagne dell'originario nucleo pirenaico come elemento basilare di un sistema feudale di frontiera, nel quale il pericolo sempre incombente costringeva il sovrano a cercare e a rispettare il patto, mentre dava al vassallo un potere di contrattazione sconosciuto altrove in Europa: il primitivo patto a due per la concessione di feudi e allodi in cambio di servizi minuziosamente stabiliti si amplia poi, con l'ampliarsi del territorio, ai municipi e alle corporazioni di mestiere, fino a divenire il perno dell'ordinamento costituzionale, l'elemento regolatore dei rapporti tra la monarchia da un lato e il «popolo» (nobiltà, clero e comuni) dall'altro, la consuetudine che attra-

3. J. Vicens i Vives, *Notícia de Catalunya*, Barcelona 1954 (cito dalla 4ª ed., ivi 1969, pp. 107-20).

verso le dissertazioni teoriche di giuristi e filosofi si svilupperà in norma di diritto e si fisserà in dogma. «Allora questa mentalità pattista si incrostò nel midollo stesso della nostra struttura sociale e politica, fino a farsi maniera di essere, fino a diventare una concezione del mondo rimasta inalterata attraverso le vicissitudini storiche degli ultimi due secoli»⁴. La norma pattista, limitatrice inflessibile della sovranità del principe e bandiera dell'autonomia giuridica contro l'assolutismo trionfante nell'Europa del Cinque e Seicento, sopravvive nel ricordo e nella mentalità catalana anche quando il potere di contrattazione del popolo viene annullato con la forza da Filippo V di Spagna: e sopravvive appunto come coscienza di gruppo autonomo e unitario dotato di una propria personalità giuridica, come consapevolezza di essere membri «liberi» di una comunità libera temporaneamente privata – con la violenza – delle sue franchigie secolari, ma non del diritto di possederle e di richiamarsi ad esse appena possibile. In definitiva, dunque, il pattismo, se da un lato ha contribuito fortemente alla perdita dell'indipendenza in quanto basato «sull'acquiescenza all'autorità legittimamente costituita, sulla responsabilità assoluta del governante nei confronti del governato, sull'accettazione da una parte e dall'altra delle norme del gioco sociale, economico e politico concordemente stabilite»⁵, cioè in definitiva sul «patto di buona fede» che soccombe necessariamente alla mala fede e alla violenza, ha però avuto il merito di mantenere saldi i legami tra i membri della parte soccombente, consci del loro buon diritto a discutere e a contrattare con l'autorità i problemi di interesse comune. Se oggi la contrattazione è possibile solo sul terreno economico, in cui i catalani sono più forti dell'autorità centrale e riescono ad avere voce in capitolo, ciò non vuol dire che essa non venga almeno tentata anche in altri campi: e la parvenza di libertà culturale e linguistica di cui attualmente fruiscono i paesi catalani è il risultato – magro ma importante – di queste faticosissime e per lo più deludenti contrattazioni.

4. Tuttavia, come si è accennato, non sempre i catalani hanno dovuto fare a meno di una propria organizzazione statale; e se, dal Cinquecento e soprattutto dal Settecento in poi, una storia letteraria catalana deve giustificare la propria esistenza, in quanto manifestazione vitale di un'esperienza collettiva e non esercitazione necrologica di gruppi di intellettuali avulsi da un contesto autenticamente popolare, per i secoli precedenti il retroterra socioeconomico è facilmente individuabile in uno stato catalano indipendente e arbitro di sé, la cui struttura è stata costantemente caratterizzata da una orizzontalità rappresentativa decentrata di tipo parlamentare, imperniata sul confederalismo e sulla delega di poteri, sull'unità e sulla salvaguardia dei diritti e dei privilegi locali, in aperto contrasto con la verticalità au-

4. *Ibid.*, p. 110.

5. *Ibid.*, pp. 119-20.

toritaristica e monoliticamente accentrata degli stati contermini. Semmai qui il problema è quello di delimitare, all'interno della confederazione catalano-aragonesa, le aree geolinguistiche e sociolinguistiche di pertinenza letterariamente catalana.

L'espansione catalana nel Mediterraneo, fondata su un'organizzazione commerciale che aveva il proprio supporto in un perfetto status giuridico, non è stata il risultato di una politica di conquista e di assoggettamento (d'altronde irrealizzabile per un paese di mezzo milione di abitanti) bensì di trapianto nelle terre «colonizzate» del modo d'intendere il rapporto tra l'autorità e la comunità, cioè del patto come formula di sovranità collettiva, e della delegazione di poteri come strumento di attuazione del patto: una concezione imperialista del tutto nuova, per la quale «l'impero era al servizio di tutti i suoi membri e non soltanto della porzione più eminente e preponderante»⁶; una concezione imperialista che introduceva in Sardegna il metodo parlamentare e insegnava ai sardi quali fossero i loro diritti dinanzi alle possibili «esuberanze» autoritarie del luogotenente regio; una concezione che dava ai siciliani coscienza della loro unità nazionale e istituiva nell'isola la replica delle più efficaci istituzioni rappresentative catalane.

Una «colonizzazione» di questo tipo non poteva non rispettare, con cura scrupolosa, le consuetudini e le tradizioni locali dei popoli confederati, rinunciando programmaticamente ad annetterli all'area culturale catalana. Quando la «colonizzazione» assume una diversa fisionomia, divenendo in parte anche linguistica e culturale (a Napoli, con Alfonso il Magnanimo, cioè con un sovrano del tutto castiglianizzato) il mutamento avverrà ad opera di una corte ormai definibile a buon diritto castigliana, che irraderà sull'Italia meridionale e insulare la propria lingua e la propria cultura, non già la lingua e la cultura catalane.

La delimitazione dello spazio letterario catalano nel medioevo dovrà dunque tener conto soprattutto delle coordinate sociolinguistiche, dei punti cioè in cui all'organizzazione politica e alla struttura economica dello stato si sottende un raggruppamento sociale linguisticamente catalano. In altri termini, la poesia di un Federico III o gli scritti di un Jofre de Foixà, anche se implicano – i secondi più della prima – la conoscenza episodica dei poeti siciliani del periodo svevo (indizio semmai di un contatto di culture), non bastano a far rientrare la Sicilia nello spazio letterario catalano poiché la cultura catalana in Sicilia è fatto che si manifesta e si risolve nell'ambito della corte catalana di Palermo, senza nessuna vera partecipazione locale, e va pertanto considerata come una semplice propagginazione della sovrastruttura letteraria catalana. In chiave di contatto tra culture va inteso ancora di più l'incontro catalano-occitano nella regione di Montpellier, in cui

6. *Ibid.*, p. 137.

non si è mai avuta, a causa della precarietà dei rapporti politici ed economici tra la monarchia catalana e i suoi vassalli provenzali, una vera e propria simbiosi socioculturale – neppure nel corso dell'esistenza, peraltro effimera e tormentata, del regno di Maiorca –, ma soltanto una giustapposizione di sovrastrutture, e di strutture, con prevalenza di quella trobadorico-feudale sull'altra didascalico-mercantile: la stessa giustapposizione prodottasi inizialmente, ma risolta poi in modo diverso, nella Catalogna propriamente detta.

5. Nel descrivere in via preliminare i confini territoriali nel cui ambito si manifesta una «letteratura catalana» sarà pertanto necessario prescindere da queste zone di espansione politica e considerare esclusivamente l'area in cui si sviluppa e si consolida, attraverso modificazioni anche rivoluzionarie, una struttura socioeconomica specificamente catalana: che è poi l'area comprendente, oltre al Principato (e cioè alla Catalogna primitiva situata a sud dei Pirenei), il Rossiglione, le Baleari e l'antico regno di Valenza.

A rigore di termini, anche quest'area dovrebbe essere considerata il risultato di un processo di espansione che ha preso avvio dal nucleo originario pirenaico e di qui, da questa «possibilità di nazione»⁷, si è allargato a raggiera sui due versanti dei Pirenei (una «frontiera» che non è mai stata tale, neppure politicamente, fino al 1659). Solo che espansione, in questo caso, non ha significato tanto trasferimento di strutture politico-economiche tra popolazioni fornite di proprie tradizioni culturali e di proprie sovrastrutture linguistiche e letterarie, quanto piuttosto popolamento o ripopolamento di zone abbandonate e divenute desertiche nel corso del lento e sanguinoso cammino della Riconquista, o abitate, in parte, da genti di stirpe, lingua, cultura e religione nettamente antinomiche, le quali venivano man mano respinte, decimate, emarginate o ridotte in schiavitù, e in parte da genti della stessa lingua che non solo non recavano intralcio, se non in rari episodi periferici e in misura trascurabile, all'insediarsi della struttura e delle sovrastrutture catalane, ma anzi contribuivano attivamente alla loro istituzione e al loro sviluppo.

Alla solidarietà collettiva, cui è affidato oggi il compito di rimediare alle carenze strutturali di base provocate dalla mancanza di autonomia decisionale, politica ed economica (oltre che culturale), e che reagisce alla coercitiva pressione snazionalizzatrice dei dominatori rafforzando la coesione linguistico-culturale della collettività, corrispondeva dunque nel medioevo – e fino a tutto il Quattrocento – una struttura socio-economica atta a darsi le proprie sovrastrutture e a giustificarne, essa sola, l'esistenza: tra l'altro, a costituire e ad alimentare una letteratura. Sembra lecito dunque, anche nel caso della Catalogna, parlare di nazione e di letteratura nazionale: mentre non è pos-

7. Meglio, forse, che «opportunité de nation» («oportunitat de nació»), che è l'espressione usata da P. Vilar, *op. cit.*, I, 165.

sibile definire «nazionale», ad esempio, la letteratura retoromanza (che non ha dietro di sé né una nazione né una coscienza di gruppo) o quella fiamminga (sostenuta da una coscienza di gruppo ma non da una tradizione «nazionale») o quella dei «félibres» provenzali (che non ha avuto tradizione nazionale né è stata sostenuta da una coscienza di gruppo, ma si è caratterizzata come espressione esoterica di una limitata élite intellettuale e di conseguenza si è dissolta con il suo dissolversi).

Letteratura nazionale, dunque, in quanto prodotto di una struttura saldamente radicata nello spazio geografico, linguistico, sociale di uno stato catalano perpetuatosi poi in coscienza di gruppo. Questa coscienza, sopravvissuta pressoché indenne, pur tra alti e bassi, nella Catalogna propriamente detta (tra i Pirenei e l'Ebro), ha tuttavia conosciuto momenti di attenuazione alle due estremità dell'antico stato, nel Rossiglione e nell'area di Valenza e Alicante, dove la pressione assimilatrice rispettivamente dello stato francese e dello stato spagnolo ha inciso più a fondo sulle tendenze catalaniste. Franche dal 1659, il Rossiglione, il cui confine coincide a nord con il limite di espansione linguistica catalana (a sua volta collimante con antiche frontiere etniche, amministrative ed ecclesiastiche), ha conosciuto dalla rivoluzione borghese del 1789 alla prima guerra mondiale una fase di decatalanizzazione concomitante con il suo progressivo e infine radicale assorbimento nell'orbita economica di Parigi; più tardi tuttavia, e soprattutto negli ultimi anni, cioè da quando la crisi dell'economia agricola della regione orienta di nuovo il mercato rossiglione verso Barcellona, si assiste ad un opposto processo – ormai molto avanzato – di ricatalanizzazione. Quanto all'antico regno di Valenza, inizialmente più al riparo del Principato dall'influenza castigliana e rivale di Barcellona in prosperità economica e culturale (nella storia letteraria catalana Quattro e Cinquecento sono dominati dalla presenza valenziana), esso ha conosciuto momenti di notevole sfasamento rispetto alla Catalogna propriamente detta, dapprima conservando più a lungo di questa la sua fisionomia, poi – con l'avvento dei Borboni – perdendola più rapidamente, fino alla quasi completa castiglianizzazione conseguente all'asservimento economico della regione valenziana a Madrid. La separazione geopolitica dalla Catalogna, proseguita anche durante l'esperienza autonomista catalana degli anni venti-trenta di questo secolo, e aggravata dalla pressione accentratrice dello stato falangista, ha portato la frattura quasi al punto critico, e solo di recente la comparsa di una intelligentsia di lingua catalana, capace di superare il provincialismo folcloristico cui la cultura valenziana sembrava inesorabilmente condannata, ha avviato un processo lento e faticoso di rinazionalizzazione, peraltro ostacolato dal forte castiglianismo della borghesia locale, infeudata a Madrid, e dai tentativi separatisti fomentati dall'autorità centrale in nome di una pretesa «lingua valenziana» e di una altrettanto improbabile «letteratura valenziana».

Per le Baleari, il discorso è più semplice anche se complicato da un'effe-

tiva autonomia culturale. Il particolarismo delle isole, se ha agito da una parte nel conservare separato il destino di Maiorca e di Minorca da quello comune dell'area catalana, ha rappresentato però anche un bastione efficace contro l'influsso castigliano, rafforzato per di più – nella Minorca del Settecento – dalla breve ma fruttuosa dominazione inglese: il pericolo, qui, viene semmai dall'interno, dalla tendenza all'autocastiglianizzazione conseguente allo sviluppo abnorme, caotico dell'industria turistica, che minaccia di soffocare, devitalizzandoli, gli stimoli culturali autoctoni.

Parlando di letteratura catalana dovremmo dunque, in conclusione, distinguere tra sovrastruttura letteraria di uno stato-nazione e sovrastruttura letteraria (dal Cinquecento in poi) di una nazione senza stato: in quest'ultima saranno in particolare da includere la letteratura della Catalogna propriamente detta e quella delle Baleari, cui andranno assimilate – oltre alla letteratura valenziana del XVI secolo – le manifestazioni posteriori, meno numerose e di carattere per lo più popolare ma comunque riflettenti, sul piano letterario, una data situazione socioculturale, della stessa Valenza e in parte anche del Rossiglione, le quali d'altra parte trovano a Barcellona il proprio interland naturale e il proprio «mercato».

Ancora sulla prima edizione di Dante: Foligno 1472

Uno dei libri del primo secolo della stampa più famosi e apprezzati è senza dubbio l'edizione di Foligno del 1472 della *Commedia* di Dante: l'origine della sua fama coincide con l'interesse dei bibliofili e degli storici per l'incunabolistica e con il rinnovarsi degli studi di esegesi dantesca che, auspice il Vico, trova riscontro nella Cominiana del 1727 di Giannantonio Volpi, corredata della prima bibliografia dantesca.

Opera di Evangelista Angelini di Trevi (compositore umbro, con conseguenze sul colorito linguistico) e di Johann Numeister (che usciva dall'officina di Gutenberg e Schöffer e che aveva collaborato con quest'ultimo alla creazione del *Psalterium* del 1457), la Folignate risalta sulle altre due quasi contemporanee edizioni del poema, di Venezia (già assegnata a Jesi) e di Mantova, anch'esse del '72 ma indipendenti e successive: altrettanto importanti nella storia della cultura ma meno originali e interessanti per il disegno dei caratteri e l'architettura della pagina.

Entro al tema fra ogni altro più suggestivo della storia del libro ch'è il passaggio dal manoscritto alla stampa, Emanuele Casamassima, nel volume *La prima edizione della Divina Commedia: Foligno 1472*, Milano, Edizioni il Polifilo, 1972 («Documenti sulle arti del libro. Collezione diretta da E. Casamassima e A. Vigevani», IX) pone e risolve vari quesiti che si riferiscono alla qualità tipografica dell'edizione, alla sua ascendenza al modello manoscritto e alle caratteristiche linguistiche del testo.

La scelta del carattere di stampa, l'*antiqua*, cioè la scrittura degli umanisti, propria dei testi classici, ripresa a Firenze nella cerchia di Poggio Bracciolini e poi a Subiaco e a Roma (Konrad Sweynheym e Arnold Pannartz) e diversamente a Venezia (Vindelino e Giovanni da Spira e Nicolas Jenson), sta a significare che fin dagli inizi della tipografia, Dante (come anche il Petrarca) è sentito, anche nella forma della lettera, come «classico», sullo stesso piano degli autori latini e dei Padri della Chiesa.

In base allo studio delle varianti di lezione tra i medesimi fogli di esemplari diversi Casamassima stabilisce la successione dei momenti della stampa e, anche in presenza di modificazioni nei criteri estetici e in seguito alla decisione di aumentare il numero delle copie (intervenuta a tiratura iniziata), documenta la presenza, almeno per la prima parte dell'*Inferno*, di due diverse tirature.

Su elementi di sicura indagine paleografico-codicologica e filologica (cioè della tradizione del testo) l'autore individua in uno dei «Danti del Cento» – il manoscritto Lolliniano 35 della Biblioteca del Seminario di Belluno – l'*exemplar* unico, fedelmente seguito, dell'edizione di Foligno, che per l'alta qualificazione testuale e tipografica, riscatta il limite provinciale della città: opera onesta anche se non troppo diligente, certo non priva di errori, ma tuttavia testimone di una tradizione più sicura di quanto non si sia fino ad oggi ritenuto, e comunque migliore (Folena) della più famosa Aldina curata dal Bembo (1502).

M. P. ALEKSEEV: *Slovari inostrannykh jazykov v russkom azbukovnike XVII veka*, Izdatel'stvo «Nauka», Leningrad 1968, pp. 154; R. CH. TUGUŠEVA: *Vnejazykovye faktory v razvitii torgovoj leksiki*, «Vestnik Leningradskogo universiteta», 20, 1971, pp. 124-130; N. M. ISPOLATOV, *Pervye anglo-russkie slovari v Rossii*, ibid., pp. 131-141.

«In Reuslant wirt weder lateinische, hebräische, noch griechische Sprache geübet noch gebraucht... Sie gebrauchen ihre eigene Sprache und können keine andere Sprache»: così scriveva l'opričnik tedesco di Ivan il Terribile Heinrich von Staden; e un giudizio quasi identico è espresso da Grigorij Kotošichin circa un secolo dopo, per l'epoca dello zar Aleksej Michajlovič. Non sorprende troppo, dunque, che molti storici della cultura linguistica russa – inclini evidentemente a ritenere decisivo, anche sotto questo riguardo, lo spartiacque rappresentato dal regno di Pietro il Grande – si siano affrettati a dare credito a simili affermazioni, retrodatandone magari la validità sino al Medioevo, per azzardata che potesse apparire l'ipotesi di un «vuoto» lessicografico di proporzioni così vaste. Bisogna invece riconoscere che spesso, nella Russia prepetrina, si tendeva piuttosto a un ri-

fiuto «ufficiale» delle lingue straniere in quanto portatrici di una «cultura estranea», non «ortodossa». Così, per restare nel Seicento, Aleksej Michajlovič metteva in guardia il patriarca di Antiochia Macario ibn az-Za'im, in visita a Mosca, dall'«insozzarsi le labbra e la lingua» con l'«immonda favella» turca; e qualche anno più tardi, durante un concilio, il patriarca di Mosca Nikon accuserà Paisio, metropolita di Gaza, che si era permesso una replica in latino, di «contaminare» i presenti rivelando propensioni o simpatie ereticali (vd. Ju. M. Lotman, B. A. Uspenskij, *O semiotičeskom mehanizme kultury*, in *Trudy po znakovym sistemam*, v, Tartu 1971, p. 156).

In realtà, i manoscritti via via emersi dagli archivi, benché non ancora passati al vaglio di un'analisi sistematica, delineano un quadro ben diverso da quello generalmente supposto. Fra il XIII e il XVII secolo la lessicografia russa ha prodotto una variopinta congerie di *azbukovniki*, *alfavity inostrannykh jazykov*, glosari, nomenclature, onomasticona. Così, un codice quattro-cinquecentesco già di proprietà del Sofijskij sobor di Novgorod, elenca fra l'altro un certo numero di idiomi stranieri e dà le prime lettere dei rispettivi alfabeti, sulla cui esattezza è tornato recentemente O. Pritsak: quelle, per esempio, della scrittura «suriana», e

cioè siriana («alef be» = *aleph, bē*), della scrittura «jugora», cioè uigura («afaka vasaka» = *ařaxa wasaqa: aleph, f = β, x, w, s, q*), della scrittura «permiana», cioè paleokomi, destinata a sopravvivere in ambito religioso fino al XVII secolo («a bur» = *an /a/, bur /b/*).

I nomi delle lettere paleokomi vengono dati per esteso nella sezione immediatamente successiva dello stesso codice («Ose imena slovom azbuky per'mskyja»). Poco più sotto, invece, ci s'imbatte in un conciso vocabolario russo-«tataro» («Se tatarsky jazyk»), che per molti versi richiama alla memoria il celebre *Codex Cumanicus* del 1303, appartenuto anche al Petrarca. A dire di Pritsak, la sua stesura originaria avrebbe avuto luogo a Rostov Vladimirskij Velikij per iniziativa del vescovo locale Kirill (1231-62), che manteneva relazioni abbastanza strette con l'Orda d'Oro. Sembra infatti di dover parlare di lessico non già tataro, ma qipčaq (polovziano, cumano), relativo dunque alla lingua turca in uso alla corte del qan. Del resto, un altro glossario manoscritto affine, e composto nel XIII-XIV secolo, il *Tolk jazyka poloveckogo*, registra la definizione «*sarrakine - polovčane, rekše tatarove*», che ci appare illuminante, aldilà delle ipotesi e delle polemiche di K. Grønbech, P. Pelliot, A. Zajackowski intorno all'etimologia di quel *sarrakine* 'Saraceni?' (: paleoturco *sarıç* 'giallo'? Cfr. *polovčane/polov'ci/polovcy*: antico-russo *polov* 'giallo chiaro'; 'color paglia-pula?' [*Slovar'-spravočnik «Slova o polku Igoreve*», fasc. 4, Leningrad 1973, p. 141]. Sul valore simbolico del 'giallo' si vedano le nuove ricerche di E. S. Semeka in *Trudy po znakovym sistemam*, v, cit.).

Una serie di altri «vocabolari» è

dedicata al lessico medio-greco: splendida, in particolare, per ricchezza e rigore filologico, la *Reč' tonkoslovija grečeskogo*, che Max Vasmer volle compilata da un Russo di grande erudizione, forse sul Monte Athos, verso la fine del Quattrocento. Un *Azbučnyj paterik* del secolo XVII riporta voci e frasi del dialetto finnico della Carelia. Isolati elementi baltici sono sparsi in parecchi *azbukovniki* dello stesso periodo: si vedano, ad esempio, alcune denotazioni di 'pane', |donos| e |meise| (qui e in seguito figurano convenzionalmente tra barre verticali le traslitterazioni di forme non russe date nei manoscritti con le lettere dell'alfabeto cirillico): nel primo caso, con ogni probabilità, ci troviamo dinanzi al genitivo singolare della voce corrispondente al lituano moderno *dūona*, mentre nel secondo viene spontaneo il rinvio a forme lettoni e antico-prussiane; un altro baltismo è forse incorporato nell'espressione «|sody|..., rekše grjady ['aiuole']»: cfr. il lituano *sōdas* (nom. pl. in *-i*) 'giardino'.

A partire dal XVII secolo, nella mutata trama dei rapporti internazionali, la lessicografia russa si orienta sempre di più verso le lingue dell'Europa centro-occidentale (e sappiamo che un vocabolario italiano-russo dell'epoca era tra i codici periti nell'incendio di Mosca del 1812). Della metà del Seicento è appunto il manoscritto *Kniga Azbukovnik*, presentato da Michail P. Alekseev in un prezioso libretto fittissimo di dati e di notizie. A ricopiarlo se non a compilarlo fu uno «Stefan Vasilev syn», *posadskij čelovek* di Jaroslavl'; le sue particolarità linguistiche, tuttavia, si richiamano piuttosto, come vedremo, a un'area russa nord-occidentale.

La parte conclusiva del documento, che è anche l'unica riprodotta e analizzata da Alekseev, elenca anzitutto gli alfabeti della Polonia, dell'Inghilterra («aglinskaja zemlja») e del Brabante («barabanskaja zemlja»), inteso – per così dire – come una sineddoche, come una designazione dei Paesi Bassi *tout court*. Seguono alcuni numerali inglesi in lettere cirilliche, i nomi dei giorni della settimana e un più folto gruppo di numerali in «brabantino» (olandese), e poi – affiancati dagli equivalenti russi – vocaboli, sintagmi, fraseologismi sia «brabantini», sia – in minor quantità – inglesi. Chiude l'*Azbukovnik* di Stefan un frammento, reso con caratteri chiaramente polonizzanti (*cz* per *č*, *sz* per *š*, *ž* per *ž*, ecc.), della «scabrosa» *Pritča o starom muže i molodoj žene* in una variante finora sconosciuta: l'alfabeto latino vi svolge funzioni crittografiche, cifratorie (così come, ad esempio, la scrittura glagolitica nella Russia medievale e, più tardi, nei Balcani), ammesso naturalmente che non si tratti di un innocente esercizio di trascrizione.

Benché già in questo sia possibile cogliere quasi un riflesso di certe predilezioni di un'epoca in cui – per dirla con Světa Mathauserová (*Umělá poesie v Rusku 17. století*, in *Acta Universitatis Carolinae. Philologica*, 1-3 [= *Slavica Pragensia*, IX], 1967, pp. 169-170) – «l'alfabeto era divenuto il modello dell'universo», pure non c'è dubbio che l'interesse maggiore suscitato dall'*Azbukovnik* di Stefan si riconnette ai suoi «vocabolari» e a quanto essi ci restituiscono di un orizzonte linguistico e culturale che si attaglia bene, nel suo insieme, a un Russo di *posada*, di «sobborgo», dedito alla mercatura, e al suo informatore occidentale, *gost'*

«brabantino» fornito di una sommaria conoscenza della lingua inglese (sugli sviluppi semantici del termine *gost'*, nel lessico commerciale antico e medio russo, dall'originario 'mercante straniero', si vedano le interessanti osservazioni di R. Ch. Tuguševa).

L'*Azbukovnik* (al pari degli antichi «vocabolari inglese-russo», su cui si sofferma N. M. Ispolatov) può sicuramente venir utilizzato con profitto anche sul terreno germanistico, e Alekseev non manca di segnalare alcuni fatti interessanti sotto questo profilo. Nella partitura russa del testo, la sola che mi preme scandagliare, si osserva anzitutto un netto predominio delle forme non plefoniche sulle plefoniche (l'eseguità del «campione», però, consente deduzioni non troppo significative statisticamente): *drevo* (*baem*), *glava* 'testa' (*hoeff*), *grad* 'città' (*dorpt* 'villaggio') – nonostante la presenza, qualche riga sopra, dell'omofono *grad* 'gradine' (*bagel*) –, *vlasj* (*bar*), di contro a *korova* (*koye*). Travasi paleocrussi mediati dallo slavo-ecclesiastico sono, poi, *zercalo* (*spejgel*), *nošč* (*nacht*), *ezero* (*stewater* = *stilwater*?). S'incontra il doppione *oči* – |glas| (*sic*), destinato per altro a resistere lungamente: «Čitajut oko vse, chot' govorjat vse glaz», scriverà Trediakovskij in pieno Settecento; ma l'innovazione *glaz* nel senso di 'occhio' è attestata già in un glossario russo-greco del xv-xvi secolo: «*glaz-matija* [= μάτια]». La scelta più sorprendente, nel campo degli arcaismi, è tuttavia *kamyk* 'pietra, scoglio' (*sten*).

Molto più spesso, com'è logico aspettarsi, il linguaggio dell'*Azbukovnik* di Stefan si materia di rinvii a una precisa sfera oggettuale e ambientale; diviene corposo, magari

«tecnico», nel tentativo di fissare con maggiore o minor sagacia corrispondenze semantiche tra referenti non sempre commensurabili. Il turcismo di matrice persiana *anbar* (> *ambar*), radicatosi nella lingua russa ancora a cavallo del 1500, è giustapposto – abbastanza angustamente, per la verità – a *bocht*, mentre *k[a]mer* viene affiancato a *klet* (= *klet'* < *klēt'*; quanto alla mancata registrazione grafica del tratto «molle» nelle consonanti finali, l'*Azbukovnik* di Stefan ne fornisce più di un esempio: *poed*, *sjad*, *piščal*, ecc.). A indicare l'«acquavite» troviamo *gorelka* (*slemwyn*) e *vino*, secondo l'uso secentesco abituale: il termine *vodka*, pur diffuso dalle ricette, stentava ancora ad allignare nel linguaggio corrente (si vedano glosse e testimonianze dell'epoca: «gorelcke [*sic*, in caratteri latini] – aqua vitae – Brantwein»; «U zemskogo starosty ... prinjato 19 vedr vina gorelki», e simili).

Uno dei nuclei tematici maggiormente svolti nell'*Azbukovnik*, attraverso una terminologia oggi perlopiù estinta, desueta o regionale, è quella che si riferisce al vestiario, ai tessuti, alle monete, alle unità di misura. Si menzionano le voci *odnorjadka* (*mantel*), *stupni* (*skon*: si confronti la coeva glossa tedesca «Stupny [*sic*, in caratteri latini] – Schue oder Pantoffeln»), *pukši* (*brock*). Quest'ultimo termine, un germanismo entrato nel russo per tramite finnico (: estone *püks/püksid*), e rimasto confinato al Nord, era noto col valore di 'attrezzo (rete?) da pesca'; ma il significato di 'calzoni', che gli attribuisce l'*Azbukovnik* e che deve considerarsi il più antico, trova riscontro nei libri contabili cinque-secenteschi di monasteri della Carelia e del Mežoz'er'e: «...Sukno prostoe dal

tri altyna, da sšil pukšy...», «...Nil kupil pukši, da sukno sem lokot...»; e d'altra parte, il legame semantico 'calzoni' – 'nassa' è di facile interpretazione.

Incontriamo il nominativo plurale *efimki* (|talaš| [= *dollars*]): la parola *efimok* aveva cominciato a diffondersi nella prima metà del Seicento come designazione del 'tallero' (con cui aveva in comune la derivazione linguistica: il toponimo austriaco *Sankt-Joachimsthal*) e, ben presto, di tutte le monete equiparate al tallero che avevano corso in Russia. Vengono ricordati il *postav* (*en stuck*), un'unità di lunghezza per i tessuti corrente nel secolo XVII, e l'*aršin* (*elen*), innovazione turco-iranica che si afferma nella «metrologia» russa verso il 1600 al posto di *lokot'*.

Particolarmente indicativa è la presenza di *šnjak* (*bodt*). Nel senso di barca, il germanismo *šnjak/šnjaka/sneka* compare già nelle cronache medievali di Novgorod e Pskov. Come voce arcaica, *šnjak* sopravvive ancor oggi sulla costa del Mar Bianco e lungo il litorale di Murmansk (Dal' lo annotò ad Arcangelo), e non sembra probabile che sia mai uscito dall'estremo Nord-Ovest russo.

Tra le forme verbali dell'*Azbukovnik* meritano un cenno *est'* nel senso di 'sì' (*ja*), che potrebbe contribuire a una verifica delle interpretazioni vasmeriane circa la sua provenienza dal gergo militare e il suo preteso rapporto – a livello di etimologia popolare – con l'inglese *yes*, e *isti* 'mangiare' (|èten'| [= *eten*]), una variante dell'*ist'* che Dal' rilevò in parecchi dialetti russi, compresi quelli occidentali e settentrionali, e di cui Iryda Grek-Pabisowa ha constatato la sopravvivenza fino ai giorni nostri nel parlare russo dei Vecchi Cre-

denti della Masuria e del Podlasie, gli antenati dei quali emigrarono in Polonia dai territori di Pskov e Novgorod tra il Sette e l'Ottocento (*Rosyjska gwara starowierców w województwach olsztyńskim i biało-stockim*, Wrocław - Warszawa - Kraków, 1968): come si sa, il passaggio di /ɛ/ (</ě/) a /i/ davanti a consonante palatalizzata è tra i fenomeni che caratterizzano certe aree dialettali russe del Nord.

È abbastanza naturale che non manchi un'espressione come *karty igrati* (*sic*; *speren* sicuramente per *spelen*), considerando che le carte da gioco furono introdotte in Russia dall'Occidente proprio nel XVII secolo, e si ha notizia di navi straniere che per esempio ne sbarcarono ad Arcangelo «4860 dozzine» di mazzi nel 1671; «7 tonnellate», «1305 dozzine» di mazzi, «2 casse» nel 1673, ecc. In un punto dell'*Azbukovnik* l'Olandese sembra approfittare delle oggettive difficoltà di comunicazione per burlarsi del suo interlocutore, fornendogli come equivalente «brabantino» di *car' moskovskii* un improbabile *acke pepel*, che ha tutta l'aria di uno sberleffo all'indirizzo di Aleksej Michajlovič.

Un certo spazio è concesso anche all'onomastica vera e propria: sul versante russo troviamo, in particolare, *Griša* e *Mikula*, nomi di persona tipici del Nord-Ovest, dove per giunta risultano attestati molto pri-

ma di quanto sostenga Alekseev (a partire dal Quattrocento il primo, dalla fine del Cinquecento il secondo); e dire, per esempio, che la variante *Griška* è in una gràmota novgorodiana su corteccia di betulla, la 141, del XIII secolo («U Sidora u Taduja u Ladopgi položile Griška [*sic*] s Kostoju. A vo tobolacho. A Griški kožjuče, svita, sorocica, šjapka...»), e *Mikula*, addirittura già in una, la 109, del secolo XI («Gramota ot' Žiznomira k' Mikule. Kupil' esi robu Plěskove...»).

Questi antroponimi, di uso corrente e popolare, compaiono nell'*Azbukovnik* di Stefan – attirativi forse per associazione – al seguito di una onomastica prevalentemente sacrale (*Ivan, Matfej, Petr, Pavel, Ijuda, Ijakov, Abram, Isak, Isus* ecc.), e precedono una costellazione di vocaboli dalle connotazioni bibliche e cosmogoniche: *nebo, zemlja, Bog, solnce, mėsjac, zvezdy*. Così, ci si potrebbe stupire incontrando, non tante righe più sotto, alcune fra le più grezze ingiurie del *mat* russo: *sukin rod, bljadin syn, mater [= mater'] tvoju*. Ma anche in ciò l'*Azbukovnik* è più che mai espressione del suo tempo: la mescolanza di lessico dei livelli più diversi sta alla base del magna linguistico che circola anche nella miglior letteratura del Seicento russo (e non solo russo): basti pensare al *vjākanie* avvakumiano.

REMO FACCANI

KARL BERTAU: *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter*, C. H. Beck, München 1973, pp. 1432.

Uscire dalla crisi del concetto di storia della letteratura con la convinzione che una storia letteraria si possa fare e sia cosa utile è un'acquisi-

zione importante, poiché il dubbio non investì solo l'ambito letterario, ma l'intera area della storia in generale. Questo appare evidente se alla storia si pensa come al processo 'culturale' di una società e alla letteratura come ad un aspetto di questa 'cultura'. La scepsi nata intorno

al concetto di storia letteraria non è quindi che un aspetto di quella più vasta scepri rivolta ad intaccare i fondamenti di ogni storia, dalla filosofia alla musica all'arte, e, in ultima analisi, di quella che siamo abituati a considerare 'la storia'. Va da sé che se si considera positiva una soluzione del problema che rivaluti il concetto di storia, ci si rende altresì conto che sussistono ancora insuperati i due massimi pericoli in cui rischia di incorrere chi faccia della storia, in qualsiasi ambito si muova: il nozionismo da un lato, l'interpretazione preliminare dei fatti dall'altro. È proprio in posizione di guardia tra questi due pericoli che si svolge la storia letteraria del Medioevo tedesco di Karl Bertau, anche se egli pare aver l'occhio rivolto soprattutto al secondo pericolo e rivolgere ogni suo sforzo a far sì che i giudizi nascano il più possibile spontaneamente dalla conoscenza dei fatti. Ed è questo, forse, che al primo contatto col libro disorienta il lettore, il quale si sente quasi sommerso da una grande abbondanza di informazioni tra le quali talvolta il nesso sfugge, o è sotterraneo tanto che a stento lo si riconosce.

I fatti sono veramente molti, perché l'intento di Bertau è di presentare la letteratura tedesca del Medioevo nelle sue molteplici connessioni: con gli eventi storici in primo luogo, e con l'evoluzione del pensiero religioso e filosofico, con le manifestazioni dell'architettura, dell'arte figurativa e della musica. Intento veramente ciclopico, se si pensa in quanti rivoli diversi si dirami, ad esempio, la filosofia medievale, quanti contrasti diversifichino all'interno anche della sola scolastica le scuole dei conventi; o se si pensa quanto divergenti siano tra di loro gli stes-

si movimenti ereticali anche quando nascano da un'unica esigenza. Ma la difficoltà dell'assunto appare in tutta la sua gravità proprio nel rapporto coi fatti storici e proprio perché l'autore non vuole interpretarli, ma semplicemente presentarli al lettore e lasciare ad esso il compito di stabilire il nesso che corre, ad esempio, tra la figura di Eleonora d'Aquitania e la tradizione trovadorica e del Minnesang, o tra la vicenda di Abelardo e Eloisa e l'amore proibito di Tristano e Isotta. Anche fatti di più vasta portata sono soltanto suggeriti, come l'incrinarsi dell'*ordo medievalis* e il frantumarsi dell'unità culturale che le prime scuole di ispirazione carolina avevano instaurato nel mondo occidentale: oppure sono indicati chiaramente solo nei titoli che assumono una funzione paradigmatica, come la triplice «translatio» (*humanae potentiae, sapientiae e religionis*) dal centro dell'impero alla Francia (capp. XIII, XIV, XV). È molto facile però in questo mare di fatti perdere il filo conduttore, ed oltre al lettore, anche l'autore corre il rischio di abbandonarsi al piacere della vicenda spicciola, dell'aneddoto, e forse ne è consapevole quando accenna nella *Vorbemerkung* al piacere che gli ha procurato la scrittura del libro (p. VI).

Se questo è il pericolo derivante dal nozionismo, non meno imminente è il pericolo dell'implicita interpretazione. Il lettore se ne accorge quando vede il secolo d'oro del Medioevo tedesco, il Duecento, propendere in modo totale ed esclusivo verso la cultura francese, sì che difficilmente si sfugge all'impressione che Chrétien de Troyes sia il padre del poema cortese tedesco. L'impressione non è né giusta né giustificata dal testo, ma non v'è dubbio che Ber-

tau soggiace volentieri al fascino della cultura francese del XII secolo, fascino a cui è difficile sfuggire, certamente, ma che non dovrebbe far dimenticare che almeno un altro settore della letteratura tedesca è invece più aperto verso oriente che verso occidente, si pensi al *Nibelungenlied*, per esempio, e ai suoi legami con la tradizione fiabistica russa, già rilevati tempo addietro dal Panzer¹.

Ma se anche si può non essere sempre d'accordo con la scala di valori che sottende la trattazione dei singoli componimenti (per cui sembra ad esempio che i poemi religiosi del IX secolo o gli epici del XII e XIII siano sbrigati un po' troppo frettolosamente in confronto ai poemi cortesi, che pur non sempre interpretano e rappresentano il loro momento culturale come accade per il *Parzival* e il *Tristan*), se anche la volontà di sfuggire al nozionismo da un lato e alla preconcepita interpretazione dall'altro crea talvolta serie dif-

ficoltà al lettore, si deve tuttavia riconoscere che il libro di K. Bertau ha il merito di aver impostato la storia letteraria del Medioevo tedesco come storia di un aspetto della cultura del tempo, e aver considerato perciò il fatto letterario nella più stretta connessione con gli eventi storici, con le manifestazioni delle arti figurative, con l'evoluzione del pensiero filosofico e religioso. In tal senso la letteratura appare nella sua realtà di elemento inseparabile dell'unità culturale del suo tempo. E se questo è vero sempre, per il Medioevo si impone con nitidissima evidenza poiché tale unità era assurta a livello cosciente nei pensatori che l'avevano teorizzata e codificata, e si imponeva come regola agli artisti che instauravano gli stessi principi numerici alla base dell'architettura come della musica e della poesia mentre gli stessi simboli, investiti di validità religiosa, circolavano da un ambito all'altro dell'arte e del pensiero.

LAURA MANCINELLI

EMILIO NÁÑEZ FERNÁNDEZ: *El diminutivo* (Historia y funciones en el español clásico y moderno) – Ed. Gredos S.A. Madrid, 1973 (pp. 458).

Il saggio di Nández Fernández fu argomento di una tesi nel 1954 e, anche se l'autore si è deciso a pubblicarlo vent'anni dopo, diciamo subito che ci è sembrato tutt'altro che «un parto tardivo della montagna». Tale deve averlo giudicato anche Rafael Lapesa, che ne ha curato la pubblicazione e che già lo conosceva da tempo, avendolo menzionato in una

nota della sua «*Historia de la lengua española*».

L'autore considera il diminutivo come un segno linguistico usato dall'interlocutore o dallo scrittore con un particolare significato intenzionale e ne studia le «vicisitudes» attraverso l'opera dei più eminenti grammatici e stilistici, dal Nebrija ad Amado Alonso.

Si può constatare così che lo studio del diminutivo, attraverso i tempi, ha attirato gli specialisti che hanno voluto cogliere in esso non solo la differenza tra i diversi suffissi esprimenti il significato concettuale di

1. F. Panzer, *Das russische Brautwerbermärchen im Nibelungenlied*, in PBB LXXII,

1950, e di id. *Das Nibelungenlied. Entstehung und Gestalt*, Stuttgart 1955.

piccolezza, ma anche mettere in luce il suo carattere chiaramente assiologico o valutativo. Gli sforzi degli studiosi – sembra tuttavia sottolineare il nostro – non sono stati sempre validi: basti pensare ai giudizi negativi di un purista della lingua quale fu Fernando de Herrera, nel XVI secolo, o a quelli altrettanto critici di un Antonio de Capmany y Palau, agli inizi del XIX secolo. Nella stessa grammatica della Real Academia o in quella di Andrés Bello si presenta il diminutivo come un suffisso di «tamaño», criticandone a volte l'uso come troppo «familiare».

Náñez Fernández sembra invece esternare una certa simpatia per Amado Alonso, che nel saggio *Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos* ribadisce il concetto secondo cui l'idea di «tamaño reducido» non è la principale e nemmeno la prima ad imporsi, nei diminutivi. Anche noi, come il Náñez Fernández, giudichiamo «magistrale» il sia pur breve, ma esaustivo saggio di Amado Alonso e pensiamo che non vadano del tutto errati certi grammatici che tendono a sostituire il termine di «diminutivo» con quello di «apreciativo», perché ritengono che, nella maggioranza dei casi, «los formantes facultativos comunes a sustantivo y adjetivo» indichino «el modo que el hablante tiene de marcar su afectividad como positiva o negativa, según el aprecio que haga del nombre a cuyo lexema se añade el formante facultativo».

Náñez Fernández, quando passa a studiare «*El diminutivo en los textos*», ne prende in considerazione tutti gli aspetti – da quello assiologico a quello concettuale – e ne puntualizza tutte le funzioni: da quella ponderativa a quella ironica, da quella lirica a quella umoristica, da quel-

la estetica a quella immaginativa o a quella prevalentemente «attiva», come nel caso di certi vocativi o di parole atte a captare la benevolenza di colui cui sono rivolti.

Per arrivare a tale puntualizzazione, il nostro passa in rassegna le opere e gli autori più rappresentativi della letteratura spagnola, con una carrellata che va dal XV secolo all'epoca contemporanea.

La serietà e la minuziosità con cui l'autore fa la sua analisi sono davvero lodevoli. E se la serietà non viene mai meno, possiamo asserire che la minuziosità non è mai pedantesca, ma sempre necessaria, e che, di autore in autore, va arricchendosi di annotazioni e di apprezzamenti chiarificatori che ampliano e sondano il gioco grammaticale e semantico dei diminutivi, infondendo loro una vivacità insospettata e indiscutibile. Náñez Fernández scruta nei testi come il biologo scruta nel microscopio. Infatti – sembra volerci suggerire – se è logico che sia il testo quello che spiega il vero significato di un vocabolo, è senz'altro vero che solo nel contesto e dal contesto ci si può rendere conto di quali siano le forze vive di una lingua.

Ad esempio – spiega l'autore, riferendosi ad un passo del «*Diálogo de la lengua*» di Juan de Valdés (pp. 178-179) – un diminutivo come «mujercilla», se è separato dal testo, può essere interpretato dalla quasi totalità dei parlanti con una sfumatura spregiativa, mentre è del tutto ingiustificata tale interpretazione nei casi in cui essa va riferita solo a persone povere di spirito o appartenenti al popolo. Così pure quando, in Fray Luis de León, s'incontrano le varianti «piecillo» e «piececillo» si può dimostrare come la prima forma venga usata, nei testi,

con un'intensa carica affettiva, mentre la seconda svolga più una funzione descrittiva. Quello che conta, comunque, è che tali varianti, dovute a forme ritmiche difficili da definire, almeno nei testi scritti, servono «para apreciar el estado de indeterminación, aparición y sustitución de unas formas por otras al sorprender un estado de lengua en un momento dado, y podemos ver cómo algunos sufijos sufren una especialización al unirse a una expresión concreta o a una forma especial del tema, con la vocal diptongada o sin diptongar, lo cual indica hasta qué punto perviven unos hábitos de derivación y aparecen otros nuevos» (p. 207).

Il diminutivo, insomma, non è più una forma grammaticale statica o stereotipata, ma qualcosa di vivo e di mutevole che si adatta perfettamente al carattere dell'opera in cui è presente e alla circostanza che l'ha originato: questo è quanto afferma e dimostra Nájiz Fernández.

Egli si è preoccupato anche di riunire in dati statistici la frequenza dei vari suffissi diminutivi negli autori e nei testi studiati: una formula positiva, quest'ultima, se consideriamo lo speciale tipo di lavoro che stiamo esaminando. Grazie ad essa, infatti, si è in grado di valutare, attraverso i diversi indici di presenza, non solo la trasformazione e la prevalenza di una forma su di un'altra, ma anche di capire quanto e come la preferenza data ad un suffisso piuttosto che ad un altro dipenda intimamente dal testo e dall'autore.

Il nostro conclude ammettendo la

impossibilità di risolvere il problema circa la «precedenza o posteriorità del valore assiologico su quello nozionale di «pequeñez», e afferma che «lo característico del diminutivo consiste en participar de ambas nociones, la pequeñez real o fingida, y lo axiológico, en dosis distintas, y fundamentalmente lo definitorio del diminutivo radica en su carácter funcionalmente camaleónico; por otra parte, se pliega como ningún otro signo a las exigencias de las funciones del lenguaje gracias a la facilidad con que vierte la intencionalidad del hablante» (p. 379).

Il diminutivo per Nájiz Fernández è e rimane un segno linguistico indivisibile nella sua entità e può essere compreso pienamente solo in un determinato contesto, proprio perché questo suo essere «camaleónico» lo sottrae agli imperativi di qualsiasi regola generale per sottometerlo ad esigenze sociali, geografiche, ritmiche e storico-culturali che riguardano un'epoca, un ambiente o un autore in particolare.

Convincenti ci sono sembrate le asserzioni di Nájiz Fernández – anche per l'abbondanza della documentazione – e da parte nostra aggiungiamo che il saggio si segue con vero e crescente interesse. Lo giudichiamo positivamente per la chiarezza con cui è stato condotto e per l'acume delle interpretazioni, valide a richiamare l'attenzione e a risvegliare l'interesse non solo dello studioso più esperto, ma anche del lettore più impreparato sull'argomento.

EMILietta PANIZZA

BODO GUTMÜLLER: *Un altro auto-grafo di Lorenzo Spirito Gualtieri*, in «Studi e problemi di critica testuale», II 1971, pp. 213-221; ID., *Picta poësis ovidiana*, in *Renatae litterae. Studien zum Nachleben der Antike und zur europäischen Renaissance* (Festschrift für A. Buck), Frankfurt 1973, pp. 171-192; ID., *Lateinische und volkssprachliche Kommentare zu Ovids Metamorphosen*, in *Der Kommentar in der Renaissance* hrsg. von A. Buck und O. Herding, Boppard 1975, pp. 119-139; ID., *Die literarische Übersetzung im Bezugfeld Original-Leser (am Beispiel italienischer Übersetzungen der Metamorphosen Ovids)*, in «Bibliothèque d'humanisme et renaissance», XXXVI 1974, pp. 233-251.

Nessun altro libro di poesia influenzò così profondamente la cultura occidentale, dal suo rinnovarsi in Francia nel XII secolo fino all'età barocca, quanto il capolavoro ovidiano, che fu per oltre sei secoli la fonte prima del sapere mitologico e la chiave d'accesso alle più diverse implicazioni della letteratura e delle arti figurative. Ma nelle *Metamorfosi* si vedeva anche un modello d'arte narrativa e di bello stile, un manuale di moralità e di sapienza e un tesoro di cognizioni storiche e naturali, così ch'esse furono divulgate, oltre che in un gran numero di manoscritti e di stampe in latino, anche in moltiplicate traduzioni: la fortuna in volgare dell'opera ebbe forse il suo culmine nell'Italia del '500, quando uscirono non meno di cinque traduzioni complete e numerose traduzioni parziali. La critica ha mostrato di interessarsi soprattutto del volgarizzamento trecentesco di Arrigo Semintendi da Prato (stampato

nell'Ottocento) che, insieme con altri volgarizzamenti da classici latini divulgati nella prima metà del secolo, ebbe grande importanza per lo sviluppo della prosa d'arte italiana: minore rivelandosi finora l'attenzione dei nostri studi sulle traduzioni e i rifacimenti stampati nel '500.

L'autore degli articoli, che sta preparando un volume sull'argomento, contribuisce a far meglio conoscere questo aspetto della fortuna di Ovidio. Nel primo egli descrive l'autografo, rinvenuto nella Biblioteca Nazionale di Napoli, del volgarizzamento in terza rima di Lorenzo Spirito Gualtieri, che è forse il principale rappresentante della poesia volgare nella Perugia del '400: da un confronto con la stampa perugina del 1519 risulta che questo testo mira a sostituire ai dialettismi dell'originale le forme letterarie toscane, con l'intenzione di adeguare l'opera al nuovo ideale linguistico dell'umanesimo volgare. Il secondo articolo segue, attraverso l'Europa, la fortuna delle *Métamorphoses d'Ovide figurée* stampata nel 1557 a Lione da Jean de Tournes, con incisioni di Bernard Salomon e versi attribuiti a Barthélémy Aneau. Questo elegantissimo volume, ch'è tra i più belli del Rinascimento francese, con la sua sintesi calligrafica di pittura e poesia, credè – probabilmente sotto l'influsso dei libri emblematici – un nuovo tipo di rifacimento dell'Ovidio maggiore che, con ulteriori trasformazioni, ebbe grande successo soprattutto in Germania; nella letteratura italiana questo rifacimento letterario-figurativo delle *Metamorfosi* fu introdotto dal poligrafo fiorentino Gabriele Simeoni, che nel 1559 fece stampare presso lo stesso de Tournes il suo *Metamorfoseo di Ovidio, figurato & abbreviato in for-*

ma d'Epigrammi (ristampato nel 1584). Il terzo articolo può esser considerato un nuovo contributo allo studio dei rapporti tra latino e volgare nella prima metà del '500: il G. studia l'*Ovidio metamorphoseos vulgare* di Giovanni de Bonsignori (1375-1377), stampato a Venezia nel 1497 da Giovanni Rosso per Lucantonio Giunta (poi ristampato più volte), principale fonte della traduzione in ottava rima di Nicolò degli Agostini, del 1522, analizzando i moduli interpretativi dei miti. Egli pone a confronto questo genere di commento, destinato a un pubblico maggiore di quello cui era destinato il primo commento latino, pubblicato pochi anni prima e largamente diffuso, dell'umanista veneziano Raffaele Regio (Venezia, Bernardino Benagli, 1493), per mettere in rilievo la diversità dei livelli culturali delle due destinazioni, una di educazione umanistica e l'altra di cultura letteraria volgare-toscana: fino al Cinquecento

inoltrato al largo pubblico, specialmente italiano, bastavano volgarizzamenti didattici e divulgativi senza ambizioni letterarie, scritti per lo più nel Tre e nel Quattrocento (solo verso la metà del secolo, col trionfo dell'umanesimo volgare, verrà superata la tradizione medioevale). I rifacimenti ovidiani di Ludovico Dolce (1553) e di Giovanni Andrea della Anguillara (1561) – di cui si occupa il quarto articolo – hanno intendimenti dichiaratamente letterari: sono traduzioni poetiche e quasi imitazioni in gara con l'originale, elaborate non solo in una lingua diversa, ma in «un diverso sistema di forme e di generi letterari» (Folena): ispirandosi al poema più letto del tempo, l'*Orlando furioso*, assecondano le disposizioni dell'attesa di un pubblico di cultura e di lingua volgare avido ormai di opere poetiche, dotato di senso estetico e fiero delle proprie tradizioni letterarie.

NEREO VIANELLO

SEGNALAZIONI

- BARDI UBALDO, *Le piccole ribalte durante il fascismo*. Estratto da *La Toscana nel regime fascista (1922-1939)*. Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1971, pp. 657-675. (Interessanti indagine sull'attività di gruppi teatrali operanti nelle varie Società di Mutuo Soccorso, attraverso i documenti reperiti con evidenti difficoltà nelle Biblioteche Popolari, nelle Associazioni Musicali, nelle Compagnie Filodrammatiche).
- BARDI UBALDO, *La fortuna di García Lorca in Italia dal 1935 al 1958*. Firenze, 1958. (Raccolta di articoli di illustri critici italiani come Silvio D'Amico, Elio Vittorini, Franco Fortini, Carlo Bo, Oreste Macrì, Giancarlo Vigorelli, ecc.).
- BARDI UBALDO, *La guerra civile di Spagna* (Saggio per una bibliografia italiana). Urbino, Argalia Editore, 1974. (Raccolta bibliografica della stampa socialista, comunista, anarchica, repubblicana, fascista, cattolica e indipendente scritta in lingua italiana e pubblicata in Italia e all'estero).
- GARCÍA LORCA FEDERICO, *Teatro minore (La passeggiata di Buster Keaton; La ragazza, il marinaio e lo studente; Chimera)* a cura di Ubaldo Bardi, Urbino, Argalia Editore, 1963. (Prima traduzione italiana di tre atti unici che il Graciano scrisse con un nuovo linguaggio, qui ancora balbettato, che è la risultante di un'arte d'avanguardia antiborghese).
- GOYTISOLO JOSÉ AGUSTÍN, *Pierre Le Maquis*. Firenze, Collettivo 1, 1972 (Ubaldo Bardi presenta la traduzione delle più significative composizioni di Goytisoló. Opera la sua scelta da un vasto materiale, in parte inedito, per indicare il discorso poetico di Goytisoló).
- ANA MAÍA MATUTE, *Fausto*. Estratto da «Cenobio», Lugano, 2, maggio-giugno 1969, pp. 3-19. (Traduzione di Ubaldo Bardi del racconto tratto da *Racconti vagabondi*. Segue la relazione di un incontro tra la Matute e il Bardi).
- BARDI UBALDO, *Boccaccio in Francia*. Extrait de «Les Langues neolatines», n. 183-184, Janvier-Mars 1968, pp. 3-11. (Raccolta bibliografica di traduzioni in lingua francese del *Decamerone*, dei racconti, di *De Casibus Virorum Illustrium*, della Fiammetta, del Filocolo, di *De Claris Mulieribus*, di *Genealogiae Deorum*, e di altre opere del Boccaccio).
- BARDI UBALDO, *Matériaux pour une bibliographie italienne de Federico García Lorca*. Extrait de «Bulletin Hispanique», tome LXIII, 1961, pp. 88-97. (Raccolta bibliografica di saggi, critiche, articoli e traduzioni per una bibliografia delle edizioni italiane delle opere di Lorca. Sono citati anche studi in lingua spagnola pubblicati in Italia).

Studi in onore di GIULIANO BONFANTE

vol. I, pp. 520; vol. II, pp. 521-1140
i due volumi indivisibili, L. 50.000

J. André, «Conāre», «cunīre», «inquīnāre», etc. - R. Arena, *Considerazioni sull'alternanza βουνός/βωνός e sull'espressione esiodea ἐκ λοχέου* - G.M. Bertini, *Infinitivos en contraposición* - S. Bellan Falletti, *Analisi comparativo-tipologica del canto popolare serbo «Marco Kraljevic» e la bylina «Il'ja Muromec e Solovej-razbojnik»* - T. Bolelli, *Un inedito di Ascanio Persio* - G. Bolognesi, *Sulle glosse alemanne dell'innario di Murbach* - E. Bonora, *Due noterelle manzoniane* - E. Bonona, *Due noterelle manzoniane* - E. Çabej, *Westöstliche Miscellen* - E. Campanile, *La latinizzazione dell'osco* - O. Carruba, *Anatolico e indoeuropeo* - P. Chantraine, *À propos du grec ὠνέομαι* - S. Coletso Bosco, *Note sui prestiti italiani in neogreco e in particolare sul loro genere* - M. Cortelazzo, *La figura e la lingua del «todesco» nella letteratura veneziana rinascimentale* - E. Coseriu, *Zur Kenntnis der rumänischen Sprache in Westeuropa im 16. Jahrhundert* - G. Crifò, «Commodus» - M. D'Elia, *Sull'uso di «quod» con il senso di «si» nel latino giuridico* - F. Della Corte, *Il «Geticus sermo» di Ovidio* - V. Dolcetti Corazza, *Un caso di prestito lessicale: il lat. «elephantus» in germanico* - O. Drimba, *I libri pubblicati a Padova nella biblioteca dello Stolnic* - G. Dumézil, *Alexandre et les sages de l'Inde* - M. Enrietti, *Slavi «bljudo» e «misa», «piatto, scodella»* - G. Fermeglia, *Slavica mendosiora* - T. Franceschi, *Sull'evoluzione del vocalismo dal latino repubblicano al neolatino* - N. Galli De' Paratesi, *Analisi semantica delle opinioni linguistiche: un caso di sinestesia in senso lato* - D. Gazdaru, *Marginalia a un tema poético medieval derivado del Φυσιολόγος* - R. Gendre, *Il fupark e l'alfabeto gotico* - G. Giacomelli, *Fragare, frago: un odore attraverso i secoli* - G. Grosso, «Contractus» e συναλλαγμα nei giuristi romani - R. Gusmani, *Paleoslovenica* - J. Heurgon, «Prumts», «prumads» et les arbres généalogiques étrusques - R. Jakobson, *Spatial relationships in slavic adjectives* - J. Jernej, *Intorno alle bivalenze tassematiche* - R. Lazzeroni, *Differenze linguistiche nel territorio dell'Abruzzo e del Molise in epoca italica* - M. Léjeune, *Le mycénien et l'étymologie de διδάσκω* - H. Marchand, *Postpositional Verbs in English* - A. Marchianò Castellano, *Bilinguismo «analfabeta» nelle colonie albanesi d'Italia* - C. Margueron, *Un hapax: «tourner autour des fuseaux torts»* - C. A. Mastrelli, *La denominazione indeuropea dell'«ulna»* - H. Meier, *Garçon, valet, vassal* - B. Migliorini, *Il suffisso -erello, -arello* - S. Mihailescu, *Giuliano Bonfante și istoria românilor* -

Ž. Muliačić, *Analisi componenziale dei verbi modali in italiano* - H. Ölberg, *Zwei oder drei Gutturalreihen?* - I. Opelt, *Schimpfwörter bei Lysias* - J. Palermo, *Un arcaismo siciliano: il dittongo discendente* - G. B. Pellegrini, *Le denominazioni di alcune conifere nei dialetti friulani* - F. Pennacchietti, *Zmryáta-d rawe: «stornelli» degli aramei kurdistani* - O. Pernwerth, *L'influenza linguistica tedesca sullo svedese* - E. Peruzzi, *Sulla prostituzione sacra nell'Italia antica* - G. Petracco Sicardi, *Il tipo toponimico «riui caput»* - A. J. Pfiffig, *Einige Bemerkungen zu CIE 6213* - V. Pisani, *Ἑλληνικαὶ γλῶσσαι* - M. Poetto, *Una corrispondenza eteo-tocaria* - M. Popescu, *I principali fenomeni del consonantismo romeno* - I. Popinceanu, *Fasi di sviluppo del romeno come lingua romanza orientale* - M. L. Porzio Gernia, *Tendenze strutturali della sillaba latina in età arcaica e classica* - A. L. Prodocimi, *Sui grecismi dell'osco* - U. Rapallo, *Tra fonema e variante: la subcommutazione in medio-ebraico e in aramaico giudaico* - E. Risch, *Entlehnt oder urverwandt? Zum Problem der griechisch-lateinischen Beziehungen* - G. Rohlfs, *Grécia e Grecia dialettale (tra Greci e Griki)* - A. Rosetti, *Les plus anciens mots slaves méridionaux du roumain* - M. Ruffini, *Cenni sulla omiletica nei manoscritti slavi dell'accademia di Bucarest* - J. Safarewicz, *Le latin et les langues balto-slaves* - P. Santarcangeli, *Alcune riflessioni sulla traduzione letteraria* - P. G. Scardigli, *Un esperimento filologico* - G. Scarpata, *Due note alla «Lettera 70» di Seneca* - H. Schulte-Herbrüggen, *Die Mehrschichtigkeit des sprachlichen Zeichens* - F. Schürr, *Die Evidenz sprachgeographischer Erkenntnisse und Bartolis Arealnomen* - G. S. Šcurr, *On Functional and Invariant Principles in the Grouping of Linguistic Phenomena and on two Types of Paradigmatics in Language* - J. Śliziński, *Juliusz Zeyer w Polsce* - Z. Stieber, *On the Peripheral Innovations* - O. Szemerényi, *The Problem of Aryan Loanwords in Anatolian* - M. G. Tibiletti Bruno, *«Clustrigō» e «colustra»: un'etimologia latina* - A. Tovar, *Germanische Wortbildungen in römischen Inschriften am Rhein*.

Giuliano Bonfante

I DIALETTI INDOEUROPEI

«Studi grammaticali e linguistici», 12

pp. 136, L. 7.000

PAIDEIA EDITRICE BRESCIA

Finito di stampare
dalla tipografia Paideia
Brescia, giugno 1976

INDICE

G. PADOAN,	<i>Ricordo di Ettore Caccia</i>	189
	<i>Bibliografia degli scritti di E. Caccia</i>	204
G. BELLINI,	<i>Continuità tematica nella poesia postuma di Neruda</i>	213
E. BENEVELLI,	<i>Les lettres dangereuses</i>	229
E. CARAMASCHI,	<i>Un antesignano della sociologia della letteratura: Emile Hennequin</i>	241
G. DE CESARE,	<i>In margine a un'edizione critica della versione oitanica del «Libre del orde de cavalleria»</i> . . .	263
R. FABBRI,	<i>Nec dulces occurrent oscula nati/praeripere</i> . .	277
E. GUIDORIZZI,	<i>Strutture psicologico-formali nel paesaggio di Tomasi di Lampedusa</i>	287
G. LANCIANI,	<i>A proposito di un testo attribuito a F. Velho</i>	299
P. LEONCINI,	<i>La narrativa di Fulvio Tomizza tra «neoverismo» e «saggio» psicologico</i>	313
E. MARIANO,	<i>Appunti sulla «Gazzetta Veneta» di G. Gozzi</i>	333
G. MARRA,	<i>Newton ed Epicuro</i>	345
F. MEREGALLI,	<i>L'Italia nel «Viaje de Turquía»</i>	351
G. MIGLIOR,	<i>D. Davie e i «Collected Poems 1950-1970»</i> . .	365
L. MITTNER,	<i>La tragedia barocca slesiana e il romanzo picaresco</i>	387
S. MOLINARI,	<i>Strutture ricorrenti nella lirica e nella narrativa di Puškin</i>	393
A.M. MUTTERLE,	<i>La narrativa della grande guerra tra assurdo e comico: Baldini, De Lollis, Fracchia</i>	405
G. NICOLETTI,	<i>Spazio scritturale della misantropia molieresca</i>	417
M. BATTILANA	<i>La tentazione dell'arte negli scrittori americani</i>	
SHANKOVSKY,	<i>delle origini</i>	425
NOTE E RASSEGNE: C. Cordié, <i>L'esteta «filologopista» e il liberale «disarmato»</i> (Carlo Placci e Benjamin Constant), 447 - A. De Vaucher-Gravili, <i>Claude Aveline et Albert Camus, Alger 1937 (avec un inédit de Camus)</i> , 455 - I. Dollar, <i>La conoscenza di Pirandello in Russia e in Unione Sovietica</i> , 467 - R. Faccani, <i>Appunti di versologia</i> , 485 - M. Marzaduri, <i>Angelo de Gubernatis russista</i> , 497 - S. Perosa, <i>Fitzgeraldiana II</i> , 523 - G. Tavani, <i>Per una delimitazione dello spazio letterario catalano</i> , 539 - N. Vianello, <i>Ancora sulla prima edizione di Dante: Foligno 1472</i> , 549.		
RECENSIONI: M.P. Alekseev, <i>Slovari inostranykh jazykov v russkom azbukovnike XVII veka</i> ; R. Ch. Tuguseva, <i>Vnejazykovye faktory v razvitii torgovoj leksiki</i> ; N.M. Ispolatov, <i>Pervye anglo-russkie slovari v Rossii</i> (R. Faccani), 551 - K. Bertau, <i>Deutsche Literatur im europäische Mittelalter</i> (L. Mancinelli), 555 - E. Nález Fernandez, <i>El diminutivo</i> (E. Panizza), 557 - B. Gutmüller, <i>Un altro autografo di L. Spirito Gualtieri</i> (N. Vianello), 560.		
	Segnalazioni	563