

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



PAIDEIA

XVII, 1 1978

INDICE

E. BENEVELLI,	<i>Metropoli e soggettività: l'esempio di Parigi (1840-1860)</i>	3
L. BOLZAN,	<i>E. Jabès: la scrittura della differenza</i>	23
A. DE VAUCHER	<i>Dualité obsessionnelle et contrepoint métaphorique dans «La femme de Paul» de Maupassant</i>	41
GRAVILI,	<i>Il tentativo «sovietico» di Esenin</i>	63
S. LEONE,	<i>Il Decabrismo: un paradigma della storiografia sovietica</i>	81
G. G. SITRAN,		

NOTE E RASSEGNE:

M. T. ANZUOLA,	<i>Gabriel Miro: «Nomada»</i>	97
F. BERNABEI,	<i>Gli intellettuali americani e la narrativa francese: 1866-1900</i>	101
E. BERNARDI,	<i>La grazia perduta</i>	119
R. FACCANI,	<i>Verviano: vero?</i>	123
S. TAMIOZZO	<i>G. Lukàcs «lettore» di Goethe</i>	129
GOLDMANN,		
A. PREO,	<i>Henry David Thoreau: The Maine Woods, Cape Cod and A Yankee in Canada, ovvero il viaggio della conoscenza</i>	143

RECENSIONI: R. Thurston, *Believed Dangerous: 58 Poems* (A. Pajalich), 157 - H.-J. Neuschaefer, *Populaerromane in 19. Jahrhundert? Von Dumas bis Zola* (G. de Toffol), 160 - N. Frye, *L'ostinata struttura* (S. Tamozzo Goldmann), 162 - D. W. Fokkema - E. Kunne-Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth Century* (F. Meregalli), 165 - N. Page, *The Language of Jane Austen* (E. Paganelli), 169 - F. de Rojas, F. de Silva, G. Gómez de Toledo, S. de Munino, *Las Celestinas* (C. R. Muñoz), 172.

COMITATO DI REDAZIONE

Direttore responsabile: Sergio Perosa

Sezione Occidentale: Mario Baratto, Eugenio Bernardi, Franco Meregalli, Emma Mazziariol, Sergio Perosa, Vittorio Strada

Sezione Orientale: Lionello Lanciotti, Gianroberto Scarcia, Giuliano Tamani.

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 1978 Università degli Studi di Venezia

Abbonamento 1978: L. 10.000 - c.c.p. 17/19477 intestato a Paideia - Brescia

Prezzo del presente fascicolo L. 5.000

E. JABÈS: LA SCRITTURA DELLA DIFFERENZA

La proliferazione, presumibilmente inarrestabile, dei cosiddetti testi «in prosa» di Jabès, è sicuramente riconducibile ad una produttività connessa all'esplicita motivazione ideologica che li sottende, vale a dire alla loro conformazione – in opposizione alla chiusura e alla definitezza del testo rappresentativo, leggibile e, in definitiva, concluso – come testi di «questionnement infini»¹, la cui sostanzialità, e consistenza materiale fa però tutt'uno, paradossalmente, con una pratica assidua della cancellazione, cui non è tanto da ascrivere una distruzione effettiva del testo, quanto piuttosto – nei modi di una logica aberrante che i testi di Jabès non cessano di professare e di praticare – la sua costituzione sotto forma di attualizzazione di differenti e, in generale, opposte, virtualità paradigmatiche, che determinano l'erosione delle assise costituzionali del senso.

Anche sulla scorta di una precisa ontologia² la quale, attribuendo al testo una localizzazione decentrata ai margini, o sulla soglia, lo priva, di conseguenza, di qualsiasi correlato di fissità e di unità, è possibile inventariare tutta una serie di divaricazioni che imprimono, su una superficie discorsiva di una trasparenza cristallina, i contrassegni della differenza e il simulacro dell'infinito. Sotto la giurisdizione di un Io, continuamente sdoppiato in soggetto del suo enunciato e operatore metalinguistico, il testo è prodotto per

1. «Je suis de la race des mots avec lesquels on bâtit les demeures», sachant pertinemment que cette réponse est encore une question, que cette demeure est menacée sans cesse». E. Jabès, *Le Livre des Questions*, Paris, Gallimard, 1963, p. 32. (D'ora in avanti, le citazioni tratte da questo stesso testo saranno contrassegnate dalla sigla LQ, e accompagnate dal numero della pagina. Lo stesso sarà fatto anche per gli altri testi, di cui sarà data, la prima volta, la referenza completa). Nell'ambito dell'adiacenza fra esperienza dell'ebraismo e scrittura, cfr. M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, tr. it. Torino, Einaudi, 1977, in particolare i saggi René Char e il pensiero del neutro, *Parola frammentaria e L'assenza di libro*.

2. Cfr., in generale, sulla tematica di Jabès, il saggio di J. Derrida, *Edmond Jabès e la questione del libro*, in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, con una straordinaria aderenza, fra l'altro, tra il discorso teorico e la pratica della scrittura.

compresenza e oscillazione fra un testo attualizzato e un testo virtuale, realizzato a partire da uno scarto rispetto ad un'attesa, sottratto alla fedeltà ad un'origine e ad una identità discorsiva e votato ad un'accumulazione verbale che, sotto le specie di una pressoché immobile circoscrizione tematica e semantica, non fa che ribadire il proprio statuto di entità insaturabile, di ritrascrizione potenzialmente infinita³.

Rispetto alla più tradizionale raccolta di versi, obbediente, dopo tutto, alla configurazione formale del testo poetico, dove la tensione differenziante era provocata dalla coesistenza di un'organizzazione sintattica estremamente regolare ed elementare e di un livello semantico destrutturato sino ai limiti del «nonsense», – ma, in ogni caso, sempre nell'ambito di *un* testo in quanto prodotto – la carica eversiva di tutti i testi «in prosa» risiede nel loro eseprire, sia sul piano degli enunciati, sia sul piano della stessa configurazione testuale, la figura di un segno che si dà come cristallizzazione solo provvisoria e frutto del vuoto che lo circonda, l'atto di scrivere accogliendo, secondo la prospettiva giudaica, tutte le possibili diramazioni della negatività. Se la scrittura è fondata su una disgiunzione insanabile, che fa del testo il risultato dell'abolizione e non dell'affermazione dell'uomo e, in definitiva, della parola un'arrischiata frequentazione della morte, sarà proprio la morte, nei margini della sua rappresentabilità, e nelle sue forme vicarie, a costituire l'oggetto totale del testo.

Una prima, macroscopica e materiale, articolazione della discontinuità è già visibile nel tracciato grafematico dei testi, dove il «continuum» del dettato non è solamente inciso e sollecitato dalla cosiddetta voce dei margini, ma subisce addirittura una frammentazione morfologica per effetto dell'innesto di testi anche graficamente diversi. Il cosiddetto testo tutore non è neppure identificabile, in quanto il sostrato minimo d'intreccio che questi testi svolgono e che ha per argomento le avventure d'Amore, di Vita e di Morte di Jukel, Sarah, Yaël, Elya ecc., è incessantemente interrotto e ricoperto da altri testi: i testi commentatori dei vari rabbini immaginari (già una pluralità di testi), ad ognuno dei quali è concessa autonomia discorsiva e testuale, nonché le varie sezioni com-

3. L'anagrammatizzazione, come sfruttamento ed esaurimento delle potenzialità combinatorie del significante, è già un'applicazione di questo principio, come è dimostrato da quei testi che, succedendosi, modificano il loro titolo per anagramma; alludiamo, più precisamente a *Yaël*, *Elya* e *Aely*.

mentatorie del narratore stesso circoscritte entro parentesi, per non parlare della grande voce metalinguistica – sull'essere e sul senso della scrittura e dello scrivente – che è la vera ed originaria ragion d'essere di questi testi.

Come entità adibita alla significazione, ossia luogo di articolazione di un significato e luogo di articolazione di un discorso, tale testo esibisce altresì una rilevabile discrepanza fra i due livelli, il primo totalmente fagocitato dall'invadenza del secondo, cui non compete tanto la sua ritrascrizione, quanto piuttosto l'attualizzazione e l'esplicitazione delle sue diramazioni virtuali rimosse, che è come dire la sua cancellazione come ipostasi unica e definitiva. Pensiamo subito allo scarto fra progetto metalinguistico e realizzazione testuale in un punto de *Le Livre des Questions*, dove non solo sono enunciate le due fasi, progetto ed esecuzione, ma vengono altresì individuati, da parte del locutore stesso, i margini di tale divaricazione:

– Je vous dirai l'histoire de l'olivier qui périt de ne plus reconnaître le sol de mon pays.

Je vous dirai l'histoire du dattier qui périt d'être abandonné au seuil de mon pays.

Je vous dirai l'histoire de l'âne qui périt de ne plus reconnaître les sentiers de mon pays.

Je vous dirai l'histoire du chien qui périt d'avoir perdu son maître. (LQ, 72).

A distanza nel testo, da parte dell'allocutario, viene dichiarata la non conformità della realizzazione rispetto alla promessa, avvalorando in tal modo l'ipotesi di un dire come mancanza, o, più precisamente, di dissoluzione all'interno di una presenza: «– Yukel, tu ne nous as pas conté l'histoire de l'olivier...» (LQ, 131). Contiguo rispetto ai margini indicati e generalizzato rispetto alla determinazione semantica promessa, il testo d'arrivo è così configurato:

Yukel, tu nous as parlé du désert et nous avons cherché le dattier; tu nous as parlé de Nathan Seichell et nous avons cherché l'olivier; tu nous as parlé de la sagesse et de la folie et nous avons cherché l'âne; tu nous as parlé de la vie et de la morte et nous avons cherché le chien (LQ, 131).

Oppure, al livello di realizzazione semantica parziale, si dà apposizione, sotto forma di ipotesi alternativa e, in definitiva, contraddittoria, di due identiche configurazioni testuali:

Ce n'est pas un chapelet que le cri dénonce ni une chapelle, mais des cen-

taines de chapelles et des millions de chapelets; ce n'est pas un hymne ou une prière, ce n'est pas une herbe ou un croissant de lune.

(C'est un pays et une herbe, c'est un chapelet et un continent, c'est une prière et un hymne, c'est un croissant de terre et de lune) (LQ, 51).

Ma, sempre nell'ambito delle strutture grandi, è soprattutto la forma del dialogo (che vedremo, più oltre, sotto forma di irreciprocità attanziale nel rapporto d'amore), che segnala, sull'asse di una linearità e di una omogeneità che esso presuppone linguisticamente e tematicamente, lo spostamento, e la relativa alterazione, di un discorso sottratto alla prevedibilità che esso instaura. Tale è l'esordio e già, quindi, la caratterizzazione veritiera, de *Le Livre des Questions*: «D'où viens-tu? / - J'ai erré. / - Yukel est-il ton ami? / - Je ressemble à Yukel. / (...) - Es-tu dans le livre? / - Ma place est au seuil (LQ, 15)». Oppure, la replica si dà come raddoppiamento, nei modi di una «eccessiva» identificazione, quale è la tautologia: «- Où se situe le livre? / - Dans le livre» (LQ, 15); altrove, invece, una pluralità di soggetti discorsivi (il gruppo dei Saggi) esprime, sotto l'autorità di un anonimato generalizzato, una continuità discorsiva:

Un sage: Nous, habitants et fantômes...

Un sage: ... car la chair est éternelle, mère du rire et de la souffrance...

Un sage: ... car l'âme d'où nous venons n'avait d'autres raisons que de mûrir la main, comme le soleil et l'eau, le don multiple de l'arbre... (LQ, 103).

Nel caso del *Dialogue des amants hors du temps*⁴, il discorso subisce una scissione solo fittizia, in quanto, più che riflettere la complementarietà delle voci dialoganti, esso si rivela nient'altro che una successiva sedimentazione segnica che aspira, nella forma di rettifiche *successive del discorso*, a restituire la verità dell'esperienza:

- Je vois des corps qui se collent à l'obstacle. Je vois des ongles strier, avec leur sang, le mur.

- Tu vois des âmes, Sarah, et leur front plissé et leurs phalanges. La vérité prend la forme qui nous aide à la saisir, autrement elle ressemblerait à l'air, à la brise débouclée.

- L'abîme, dans ses profondeurs, a la forme du mal de mon amour.

- Nous sommes l'extrémité du mal. Les comètes, messagères des amants, s'enflamment avant de parvenir jusqu'à nous (LY, 83).

4. E. Jabès, *Le Livre de Yukel*, Paris, Gallimard, 1964 (LY).

La delinearazione delle strutture grandi del testo sotto le specie della discontinuità e dell'eterogeneità discorsiva (cui è correlata, come si vedrà, una dimensione semantica altrettanto segnata dalla pulsione disgregante, la quale, impedendo la tematizzazione dell'intreccio, non farà che consegnarlo ad una proliferazione del discorso sotto forma di variazione sul tema), non sarebbe altro, in realtà, che l'amplificazione, lungo l'asse sintagmatico, di un sovvertimento sostanziale e più profondo che investe le assise della razionalità, vale a dire le operazioni concettuali fondamentali. A partire da un'ideologia e da un'antropologia esplicitamente dichiarate come giudaiche: «(...) Nous n'entrons pas dans le calcul simple des mathématiques. (...) Nous sommes le tourment de la logique» (LQ, 99-100), le differenti attualizzazioni discorsive che si danno normalmente come investimento della matrice frastica elementare, risultando, in questo caso, un'applicazione addirittura esemplare del sistema linguistico nella sua normatività e limpidezza, forniscono, per ciò stesso, e palesemente, anche i presupposti della sua trasgressione, in quanto, le realizzazioni semantiche che vi si inscrivono, compromettendo radicalmente la compatibilità e la complementarietà dei due livelli, provocano, volutamente, degli esiti aberranti. Le principali infrazioni possono essere raccolte entro due paradigmi generali e il loro grado rispettivo di sovversione è opposto e complementare: alludiamo, da un lato, all'abolizione del segno logico della contrarietà (esempio, supremo ed estremo, la cancellazione della barra che oppone la Vita e la Morte), e, dall'altro, alla predicazione per raddoppiamento tautologico. Se, nel primo caso, viene meno la categorialità che regge la differenziazione e, in definitiva, la significatività del mondo, per cui tutto viene recuperato entro lo schema mobile di una reversibilità incessante, nel secondo caso, invece, nel corpo di una matrice sintattica differenziata, viene esautorata la predicazione complementare e progressiva.

Sulla base di una dissimmetria ideologica originaria che il testo biblico dichiara a tutte lettere e che la configurazione stessa di questi testi non fa, come abbiamo visto, che reduplicare, è Dio stesso che incarna il paradigma dell'aberrazione concettuale promuovendo, entro la propria identità, la cancellazione dell'incompatibilità fra assenza e presenza, e riabilitando, anzi, la morte, come causa e condizione della vita:

Exister, dans le livre, ne serait que s'absenter. Dieu s'absente en Dieu⁵.

Dieu a choisi la mort pour vivre et a donné la vie à l'homme afin qu'il meure⁶.

Nella sua estensione antropologica, tale principio informo la figura e l'essere stesso dell'Ebreo, votato alla perennità di una tensione al divino come assenza⁷, e ad un destino terrestre che accoglie, nella scrittura, il residuo superstite di questa assenza e la dissoluzione della categorialità oppositiva:

(...) Ne suis-je pas, depuis l'enfance, la proie innocente de mes contradictions? (AE, 116).

La pertinenza dell'individuazione del campo concettuale come territorio delle operazioni sovversive condotte da Jabès, non deriva semplicemente dall'evidenza e dalla ricorrenza di simili fatti all'interno di un tessuto, che, nella sua adibizione istituzionale, li rivela come forma negativa, quanto piuttosto da un frequente, e preciso, ricorso a modalità di elaborazione frastica che discendono esplicitamente da pratiche concettuali e sillogistiche, come si può vedere dai frammenti che seguono:

L'ombre parle à l'ombre:

– Choisir, est ce fixer? Alors, le mensonge est la nuit du choix.

– Si la réalité est dans le choix, seul le jour est réel⁸.

«Tous les mots de la langue étant le nom de Dieu, notre ressemblance avec Lui, ne serait-elle, où nous nommons, où nous parlons, que la ressemblance de notre nom avec le Sien?» (LR, 75).

On affirme ce qui est; or ce qui est n'est pas. La véritable tâche de connaissance consisterait, en ce cas, à nier ce qui est afin de saisir ce qui n'est pas⁹.

Ma veniamo alla prima serie di esemplificazioni che riguardano l'alterazione della significatività del mondo, per effetto della manomissione del principio di non contraddizione e che interessano, a gradi diversi, la superficie semantica dei testi, dal campo della totalità metafisica che unifica Tutto e Nulla nella rappresentazione cosmica

5. E. Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, Paris, Gallimard, 1976, p. 51 (LR).

6. E. Jabès, *Aely*, Paris, Gallimard, 1972, p. 24 (AE).

7. Sulla presenza, anagrammatica, di *vide* in *Dieu*, vedere, in particolare, *Le Livre des Ressemblances*.

8. E. Jabès, *Yaël*, Paris, Gallimard, 1967, p. 69 (YA).

9. E. Jabès, *Elya*, Paris, Gallimard, 1969, p. 93 (EL).

di una volta celeste sottesa dal vuoto: «Le néant est notre Tout. Le ciel est la répétition de sa propre absence à laquelle le vide confère un relief de constellations désagrégées (EL, 50)», alla caratterizzazione dell'esistenza stessa come percorso di due valenze significative opposte, ma altrettanto intense: «Il faut intégralement être pour aspirer à n'être plus, c'est-à-dire à être plus, à être tout, car le Tout est absence (LQ, 59)», sino alla negazione dell'esistenza stessa dell'oggetto testuale: «- Quelle est ton histoire? / - La nôtre dans la mesure où elle est absente (LQ, 16)». Anche le categorie temporali sono sottoposte ad un effetto analogo di vanificazione dei presupposti differenziali, per via della giustapposizione, «in praesentia», come in questo caso, dell'asse della simultaneità e di quello della posterità: «J'ai si peu le temps de rêver. / J'ai tout le temps. / Je parle en rêvant. / Je parle après les rêves (LQ, 69)». Proseguendo nel censimento delle varie sfere tematiche in cui si esercita la logica della contraddizione, ad un livello immediatamente superiore ai precedenti, vale a dire in una sorta di livello metaoperativo, la nozione stessa di verità, già implicitamente cancellata dalle operazioni sopra menzionate, viene anch'essa esautorata dalle funzioni che la definiscono in negativo; nell'ordine e nella sfera della verità, si insinua insomma, come vedremo anche in seguito, la produttività, e l'ontologia, del dubbio e della menzogna: «Tu as trouvé ta certitude dans la forêt de mes doutes. Ainsi, je portais une certitude qui m'a fui. Et je meurs d'incertitude (LQ, 72)». Nell'ambito propriamente esistenziale, si assiste, invece, ad una ristrutturazione dell'umano che si dà come risultante, e compresenza, di tutte le possibili attualizzazioni, logiche e semantiche, che pertengono all'essere: «L'homme étant, à la fois, être, non-être et sur-être (LQ, 94)», e ad un'esperienza del tempo altrettanto sconvolta: «Hors du monde, je sauve l'instant, ma part d'éternel (LQ, 148)».

Fuoriuscendo dalla dimensione propriamente concettuale e giudicante, la pratica della contraddizione si estende sino ad intaccare i rari frammenti di «récit» e, nella fattispecie, il suo supporto temporale: «Il avait dix-sept ans; un âge avec de grandes marges. Et puis une nuit, un peu avant le jour; et puis un jour et puis une nuit et puis des nuits et des jours qui étaient des nuits (LQ, 171)», singolare congiunzione di attività paradigmatica e sintagmatica, oppure la consistenza stessa dell'entità significata: «Quoi de plus réel, pour lui, que ces rues qu'il parcourt; - s'il marche, c'est qu'il

est vivant – que cette grande capitale qu’il traverse les yeux clos, les yeux grands ouverts? Quoi de plus réel que cette irréalité – que cette réalite irrèelle – dont il est le maître et le fantoche? (LQ, 51)».

Ma veniamo alla seconda classe di operazioni, quelle relative alla predicazione tautologica, dove la normale funzione determinativa che viene ascritta, nella giustapposizione progressiva, al rapporto fra i vari elementi dell’enunciato (alludiamo, in particolare, alla sua struttura elementare), viene abolita dalla presenza di medesime unità lessematiche addette a coprire funzioni differenziate. Si tratterebbe, insomma, questa volta, di sospingere, e di ridurre, categorie puramente grammaticali, distinte e complementari, entro il paradigma della identità, laddove, nell’altra serie di operazioni, si optava per la congiunzione di polarità semantiche estreme. In tal caso, il sovvertimento della razionalità non mirerebbe tanto ad un riassetamento ontologico operato, come appare dagli esempi precedenti, sulle ceneri del principio di non contraddizione, ma piuttosto all’estenuazione infinita del semanticamente affine, attraverso la sua immissione in ruoli differenziati, operazione tanto più scandalosa in quanto la predicazione non interessa normalmente lo statuto d’esistenza, ma, quasi sempre, quello d’azione.

Ecco, comunque, una serie di occorrimenti dominati dalla tautologia più perfetta – sovrapposizione dell’assolutamente identico – che si riferiscono proprio allo spazio eletto dell’identità, vale a dire al libro, luogo della perenne attesa della Rassomiglianza:

– Où se situe le livre? / – Dans le livre (LQ, 15).

Le livre appartient au livre (EL, 9).

Ainsi le livre disparaîtrait dans le livre (EL, 13).

Analoga operazione in altre sfere tematiche: «Un silence essouché trouble sans fin le silence (AE, 64)», «Le sable recueille les louanges du sable (AE, 69)», la quale può giungere sino ad esibire, clamorosamente, e contemporaneamente, la posizione e la negazione delle identità: «O soleil, cercle incendié dans le refus du cercle. / Le centre est-ce, alors, la négation du centre (...)? (AE, 89)». Accanto ad un esempio classico di tautologia: «L’ombre ce n’est jamais qu’une ombre (LQ, 82)», un caso di divaricazione estrema, dove alla medesima sostanza sono ascritte le funzioni più divaricate, rispettivamente, il ruolo di soggetto, inteso come coscienza giudican-

te, e quello di oggetto: «La pierre, un soir, cessa de percevoir la pierre (EL, 30)».

In questa totale destituzione dei presupposti della significatività concettuale, cui è correlata, al livello ideologico, l'imprendibilità razionale di Dio, votato ad una rappresentabilità aberrante nella sua forma di presenza assente, si apre allora, per il linguaggio, la necessità di ricostituire la funzione segnica, sulla traccia di un totale mancamento del pensiero¹⁰. Sottratto all'unidimensionalità della categorizzazione logica e allo schematismo delle operazioni mentali, il linguaggio ritrova, allora, una significazione plurima ed eterogenea, per effetto della sua reintegrazione in una sorta di totalità corporea, «une voix de chair et d'écailles (EL, 88)», dove, in particolare, gli effetti significanti il corpo sono formulabili in termini di percezione del continuo, di contraddizione, di lacerazione e di opacità notturna. Ma di questo si dirà al momento di definire le varie entità personali interrelate al livello dei «récits», e a proposito dello statuto dell'amore. Quello che ci preme, per intanto, ritenere, come sintesi provvisoria di questa serie di operazioni condotte da Jabès al livello della formalizzazione concettuale, riguarda la rimessa in causa di almeno tre presupposti conoscitivi fondamentali: il riconoscimento dell'identità, la verità come certezza, e, infine, la nozione di punto privilegiato, vale a dire di origine. Tutto l'inizio di quella sezione de *Le Livre des Questions*, che ha per titolo *Le livre de l'absent*, incorpora l'incertezza come principio di identificazione, per cui la «fabula» stessa risulta sfocata e impercettibile:

A-t-il traversé des quartiers inconnus? Un homme a heurté son épaule au passage dans une rue peuplée. Était-ce hier, aujourd'hui? Où était-ce? Il doit être loin de sa demeure. (...) Il a croisé une femme qui lui a demandé... Il ne lui a pas répondu. Il n'avait pas entendu. Il n'avait entendu que des sons. Il ne l'a même pas vue. L'a-t-il croisée vraiment? Il a entendu des bruits... des bruits. Il a passé sous des feux rouges, des feux verts (LQ, 49).

È, comunque, l'entità antropomorfa la più intaccata da questa disgregazione:

– (...) Il y a que je suis de moins en moins convaincu d'être celui pour lequel vous me prenez.

10. Elya, «l'enfant mort-né», soggetto del racconto medesimo, è appunto pensabile solo «dans les méandres d'une pensée rebelle (EL, 93)».

- Qui d'autre que vous le serait?
- Peut-être personne (AE, 65).

con perdita, anche, della conoscenza della propria identità:

(...) Si nous n'avons jamais su qui nous étions, c'est parce que nous l'avions oublié. Au-delà du mur, les domaines de l'oubli s'étendent (EL, 111).

L'impossibilità di qualsiasi assestamento semantico che tali esempi dichiarano, pregiudica, di conseguenza, l'accesso ad un'ipotetica nozione di verità, che già la prospettiva giudaica della ricerca interminabile come contrassegno dell'infinito rimuove implicitamente; anche là dove essa viene interrogata come criterio operativo, la verità delinea, in negativo, la forma della sua localizzazione marginale che altro non è se non la voce della sua apprensione impossibile:

- Le livre est-il vérité?
- La vérité est la clé.
- Orne-t-elle ta ceinture?
- Je ne porte pas de ceinture.
- Orne-t-elle ton cou?
- Je ne porte pas de collier (AE, 78).

Oppure, essa viene esautorata dalla produttività dei suoi opposti: il dubbio e la menzogna:

La vérité, c'est aussi le temps d'une hésitation du mensonge; disons de sa distraction (EL, 31).

Le mensonge nous souffle le moyen de nous réaliser, nous place dans la situation de nous contester, qui est la seule valable (EL, 66).

Tu as trouvé ta certitude dans la forêt de mes doutes (LQ, 77).

Dato, allora, che la significatività non risiede più in un punto privilegiato, ma è determinata o da un rapporto di reversibilità o da un rapporto di complementarietà fra i termini di una struttura, la nozione di origine è, di conseguenza, estromessa, in quanto indecidibile, dalla sfera della conoscenza:

- D'où viens-tu? / - J'ai erré (LQ, 15).

Un jour, je me suis vu tel que, successivement j'avais été. Mes souvenirs s'étaient, au fil des siècles, gorgés de souvenirs.

De sorte que je ne puis dire à quelle époque, en quel continent je suis né (EL, 38).

Una volta riconosciuta l'impraticabilità della conoscenza razionale

per l'esautorazione dei presupposti che la fondano, si tratta ora di definire le diverse modalità di percezione e di significazione del mondo che questi testi inaugurano, con un preciso rimando all'ideologia che li sottende, vale a dire all'istanza della giudeità. Tale istanza si configura, anche se non nei termini d'una circoscrizione totalizzante secondo una prassi logica o secondo il disegno di una progressione di senso, come insorgenza di un'insopprimibile presenza della morte, attualizzata, di volta in volta, dai segni della cesura, dell'alterità o dell'assenza. Punto di convergenza fra un'«etica» (intesa come disgregazione antropologica) ed un'estetica, è, in particolare, l'esperienza della scrittura, vera e propria deflagrazione di un'essenza personale compatta e presente, gesto di approssimazione ad un vuoto esistenziale, che incorpora, visibilmente, la morte entro la vita, proclamando non solo l'esclusione reciproca dell'«essere» e dello «scrivere», ma addirittura facendo della propria morte un «più di vita», un eccesso che travalica la rigidità della propria impronta verso diramazioni plurime e inarrestabili di senso. È, insomma, una logica della morte che li contraddistingue e li motiva la quale, rompendo l'interdetto che ratificava l'esclusione reciproca della vita e della morte, e abolendo la differenziazione come garanzia del senso, inaugura, «ab origine», il principio della reversibilità¹¹. Ma non solo la morte è reversibile, essa incorpora addirittura un rigurgito d'intensità vitale:

Celui qui vit, en soi, aux côtés de son Dieu, aux côtés de la vie et de la mort de Dieu, vit dans deux pièces contiguës qu'une porte sépare. Il passe de l'une à l'autre pour le célébrer. Il passe de la présence dans la conscience à la présence dans l'absence. Il lui faut intégralement être pour aspirer à n'être plus, c'est-à-dire à être plus, à être tout, car le Tout est absence (LQ, 59).

A questa logica della morte che s'incarna in un'amplificazione fisica e materiale, fa riscontro una dimensione linguistica non più circoscritta al solo territorio «mentale», ma innestata sulla totalità corporea, da cui è dichiarata trarre la propria origine. Il prodotto linguistico, sottratto così alla selezione e alla categorizzazione, rispecchia, nella propria intensità e discontinuità, le tracce di una corporalità che si dà come geroglifico di frammenti lacerati, di intensità mortali, di significati immensi e incircoscribibili:

11. Reversibilità che è omologabile, sul piano antropologico, al percorso a ritroso, non teleologico, dell'Ebreo: «(...) Sais-je, dans mon exil, ce qui m'a poussé en arrière (...) (LQ, 25)», e, sul piano metalinguistico, alla reversibilità del testo, riscrivibile continuamente, come abbiamo già segnalato.

... mais de quoi s'agit-il, sinon de savoir ce que nul ne connaît et que chacun de nous cherche en soi, comme si le secret battait dans nos corps, à chaque point chaud de notre sang (EL, 63).

Resta ora da chiedersi – dopo il tentativo di formalizzare le principali operazioni linguistico-concettuali – quali siano i margini di rappresentabilità concessi a questi testi, visto che siamo pur sempre all'interno di una dimensione segnica la quale si dà, per definizione, come indicativa e rappresentativa anche se, per Jabès, Ebreo, la trasparenza è sinonimo di caduta, e di perdita, dell'integralità della comunicazione originaria¹². I grandi assi tematici della Vita, della Morte e dell'Amore s'intersecano, in questi testi, sino a costituire delle storie dove la figura del rapporto riceve non solo una rappresentazione tematica, ma anche la definizione linguistica e meta-linguistica dell'interpersonalità. Si deve a E. Levinas, come abbiamo già segnalato, la ricognizione, nell'universo giudaico, della centralità e della moralità del «rapporto» come dimensione superstita dello spazio interpersonale, dove lo schema della significazione è permesso proprio dal termine esterno ed estraneo, insorgenza dell'Alterità a minare la sovranità dell'Unico e ad intaccare l'immobilità dell'Identico; ai due termini della relazione viene ascritta, in definitiva, l'impossibilità di qualsiasi spazio affine e, al linguaggio, la ratifica di questa eterogeneità:

Le rapport entre Moi et l'Autre commence dans l'inégalité de termes, transcendants l'un par rapport à l'autre où l'altérité ne détermine pas l'autre formellement comme l'altérité de B par rapport à A résultant simplement de l'identité de B, distincte de l'identité de A¹³.

L'irriducibilità che viene in tal modo postulata, è riconoscibile, ad esempio, nelle storie d'amore che hanno per soggetti, da un lato, Sara e Yukel e, dall'altro, Yaël e il narratore anonimo e si manifesta come inviolabilità di due territori distinti¹⁴, intervallo che nessuna presenza può colmare, né alcuna forma di conoscenza ridire, ma che solo il linguaggio, nella sua intensità di appello, può saldare: «Tu es là; mais le lieu est si vaste qu'être l'un près de l'autre

12. Formulazione che Jabès iscrive nell'opposizione fra «voix du jour» e «voix d'ombre»: «La voix du jour est celle qui indique, proclame, dénonce; ne se passe pas d'elle-même ni ne se dépasse. La voix d'ombre est celle qui, renonçant à dire – elle n'est pas communication, ou plutôt, elle est communication d'une impossible communication –, exhume des sables le Livre du Silence (EL, 107)».

13. E. Levinas, *Totalité et Infini*, La Haye, 1968, p. 229.

14. «L'un à l'autre étranger, seuls nous nous répondons (YA, 25)».

signifie être déjà si loin que nous n'arrivons ni à nous voir ni à nous entendre». Come si vede, una contiguità puramente fisica convoglia una dissimiglianza sostanziale; l'intervallo che s'istalla sotto la prossimità, pregiudicando la saldatura complementare e, in definitiva, la chiusura dei rapporti, non è che il segno della produttività del desiderio come sollecitazione infinita fra i margini ricoperti dall'Io e dall'Altro¹⁵. Approfondendo la categorizzazione differenziale sino alla vertigine di una sorta di vuoto costituzionale, la tensione desiderante apre una breccia mortale in seno alla continuità della vita¹⁶, e fa, quindi, della morte, la figura effettiva dell'amore.

Ma veniamo alle esemplificazioni che proponiamo come variazione, e progressione, di questa tematica. Pur nella contiguità fisica, l'approccio all'altro, nella fattispecie a Yaël, si dà attraverso la trama fitta di un oggetto di mediazione: il tessuto:

La chemise de nuit (...) la préservait de tout contact. Je caressais ses seins – mais c'était le voile de ses seins; je caressais son ventre – mais c'était le voile de son ventre (YA, 92).

oppure, in senso strettamente psicologico, come realizzazioni all'inverso rispetto ad un'attesa:

Déséparée, où je t'appelle; vêtue de fourrures où je te veux nue. Tu m'attires pour mieux me repousser. Et ton regard révèle sa plus haute fièvre (YA, 107).

Il te fallait m'achever dans ce qui n'exista jamais, me déposséder de ce qui ne fut, à aucun moment, ma propriété; feindre de me donner ce que tu allais, en te moquant, me ravir (YA, 107).

Se, come abbiamo detto, l'insaturabilità del desiderio attesta una imminenza – metafisica – della morte è, però, proprio la conservazione della sua apertura che costituisce, paradossalmente, per Yaël, la garanzia della sua sopravvivenza ma, per ciò stesso, per il suo partner, la ragione per ucciderla:

S'éloigner de moi, préserver cet éloignement de toute la force de ses bras tendus, représentait pour elle le moyen d'échapper à la destruction et à la mort. Sous la pression de ma poitrine, ils cédèrent, petit à petit (YA, 95-96).

Ma la relazione di alterità non è solo riscontrabile all'interno del rapporto in quanto desiderio bensì, come abbiamo visto analizzan-

15. «L'autre a plus d'une nuit d'avance sur nous. Pour le rattraper, il nous faudrait enjamber l'abîme (EL, 60)».

16. «Vérité du couple, les spasmes de l'amour sont degrés de néant (YA, 37)».

do la poesia di Jabès, anche all'interno del rapporto in quanto discorso dove Yaël, donna e parola, figura come polo di significazione plurimo:

Nous fûmes, pour un temps, une même parole. Cela ne pouvait durer. Le moment vint où nous ne sûmes plus accorder nos voix à nos discours.

Tu parlais seule, / avant toute parole.

Tu ne pouvais rien pour moi / ni pour personne (EL, 29).

Una volta constatata la distanza che solca il territorio di un'apparente compresenza e di una presunta identità che costituisce, come abbiamo detto, il contrassegno della relazione che è sempre, quindi, relazione con l'Altro, ci proponiamo ora di considerare, brevemente, la morfologia di questo Altro che scava e corrode i margini di una differenza insostenibile e, pertanto, non categorizzabile¹⁷. Generalizzando in senso antropologico, si tratta dell'essere giudaico, il cui vissuto è un destino fatto di decentralità, di sradicamento o di radicamenti cruciali, nel quale la morte ha impresso il proprio contrassegno di eversione; specificando, in senso linguistico, è invece l'insorgenza della seconda persona, la quale, sotto la sua configurazione formale ben delineata, è addetta, in realtà, ad enunciare la sua tematizzazione impossibile; in altre parole, il Tu, significante esplicito dell'alterità, è anche, di conseguenza, l'esaurimento del suo significato. Se il Tu, una volta convocato nella prossimità di un appello, dichiara, come nel caso di Yukel, l'imprendibilità dell'essenza personale: «Yukel, tu as toujours été mal dans ta peau, tu n'as jamais été là, mais *ailleurs*; avant toi ou après toi, comme l'hiver au regard de l'automne, comme l'été au regard du printemps; (...). Le présent pour toi, est ce passage trop rapide pour être saisi (LQ, 33)», è, però, la sua attualizzazione al femminile, nella sua alterità supplementare, ad informare, nel senso più radicale, lo spazio dell'eterogeneo e dell'insensato. Sarah, ad esempio, nei primi testi, che la vedono protagonista, assomma in sé i paradigmi della marginalità, pur tuttavia senza la messa in atto del rovesciamento ontologico nella manipolazione del rapporto Vita/Morte che spetterà, invece, a Yaël. Follia, solitudine, disgregazione e, per finire, la morte, sono le componenti esplicite della vita di Sarah («J'oppose à la vie la vérité du vide»): scissa nella propria identità, per determinazione cosmica: «L'ombre, la pluie, le soleil me morcellent. / Je fleuris hors de mon sexe et de mes mains (LY,

17. Cfr. E. Levinas, *op. cit.*

80)», essa patisce, per eccesso, la forza della sua sensibilità: «Je suis à bout d'écume, de surcharges, d'irruptions (LY, 77)», ma, per ciò stesso, si rivela, per lo scrittore, approssimazione ad una lingua notturna, originaria, totale:

Par toi, je remonte à l'origine du signe, à l'écriture non formulée qu'esquisse le vent sur le sable et sur la mer, à l'écriture sauvage de l'oiseau et du poisson espiègle. (...)

Par toi, Sarah, je remonte à la langue de la nuit, aux premières tentatives de la parole aveugle, ivre de voir, impatiente de s'organiser autour de sa sensuelle signification, ivre de voler de ses propres ailes (LQ, 189).

Nell'altra storia d'amore, quella che il narratore del libro omonimo intesse con Yaël, l'inconciliabilità fra i due termini è già presente nella metaforizzazione del rapporto stesso, che si vuole anche avventura di parola: «Lorsque nous nous rencontrâmes, Yaël, bien que tous deux jeunes encore, nous étions arrivés au terme de notre errance; toi, dans ton devenir de parole et moi, dans celui, parallèle, d'homme de la Lettre (EL, 23)», la quale si dà appunto, costituzionalmente, come esclusione reciproca fra uomo e testo¹⁸.

Come figura antropomorfa inscritta in una «fabula», Yaël è la configurazione della produttività significativa della morte e della sua incorporazione nell'ordine vitale e/o reciprocamente, l'assunzione dell'ordine vitale da parte della morte. Non solo, infatti, la morte infitta a Yaël è concepita nei termini della reversibilità, ma Yaël stessa, come figura matriciale, è situata in un intervallo biologico che fa, del suo sesso, lo specchio del vuoto e, del suo frutto, la consistenza d'una mancanza. Del primo fatto, si attesta esplicitamente nel «récit»: «J'attendais Yaël. – Au fait, pourquoi l'attendais-je puisqu'elle était morte? (EL, 22)», secondo il postulato dell'apertura indefinita dell'irreversibile: «Nous n'avons pas fini, dans notre mort, de nous débattre (EL, 22)», «O mort, définitive page inlassablement lue, mais jamais épuisée (EL, 19)», postulato che comporta l'indecidibilità, e persino la differenziazione, dell'effetto mortale: «Elle ne réagissait pas. Était-elle morte déjà, ou demi-morte, engloutie? (YA, 92)», «J'ignore si je t'ai supprimée ou bien si tu t'es éteinte au seuil d'un impossible amour, dans les marges de ma mort (YA, 95)».

Per quanto riguarda il secondo aspetto, la raffigurazione di Yaël,

18. «L'écriture n'est pas la projection de l'homme; mais la délinéation de sa dévotion au vide (AE, 43)».

prossima ad essere madre, fa coincidere l'atto supremo della vita, e dell'amore, con l'incarnazione stessa della morte:

Cuisses écartées. / Les lèvres du néant sont un énorme vagin. / Humide à l'appel du phallus. Sanglant dans le rejet du monde. / La vie, ainsi, aurait joué et aurait perdu (YA, 67).

Dans la pénombre de la pièce (...), la glace aux trois miroirs exhibait sa blessure que les rayons discrets qui annonçaient le matin faisaient ressembler à un vagin sanguinolent. Fente étroite de la vie et de la mort que la femme, dans l'amour, offre à qui la prend, j'ai vu surgir de ses lèvres appariées pour le meilleur et pour le pire, un enfant (...) (EL, 88).

In questo senso, il libro successivo a *Yaël*, *Elya*, è il tentativo di materializzare, nell'ambito della «fabula», la coesistenza di vita e di morte nella figura di Elya, «ce fils naturel du Rien¹⁹»; inoltre, proseguendo nell'utilizzazione metaforica della figura antropomorfa, Jabès fa di Elya l'immagine del libro e, in quanto tale, intesuto di distruzioni e di mancati:

... ainsi se fit le livre contre la parole, dans l'espace rendu vacant, par d'explicables démissions d'astres, où l'ombre exerçait son pouvoir dissolvant sur la nuit.

C'est dans ce néant que l'écriture est la plus risquée. Un enfant mort-né l'assumait (EL, 28).

Nel concepimento aberrante di Elya è, in definitiva, materializzata e, non a caso, in un momento, per così dire, inaugurale, quella sorta di aberrazione logica che abbiamo visto colpire le principali operazioni concettuali, ma che discende, in realtà, dalla stessa figura matriciale, vale a dire da Yaël, che la totalizza nella propria identità; Yaël, rovina e gloria della significazione, cancellazione delle differenze, ma accesso alla segnicità del mondo:

C'est à travers l'ombre et la lumière que l'on peut approcher Yaël et recevoir sa parole; car Yaël est parole d'univers: signes, couleurs, sons terrestres et célestes, chance du grain de sel et silence spiralé de la tour (YA, 35).

Nell'ambito della sovversione che abbiamo definito primaria, è, però, la corporeità di Yaël, terreno di una vitalità spossessata, che registra gli effetti segnici più conturbanti per una sostanziale invasione della morte la quale, lungi dal manifestarsi come termine di disgregazione e di corruzione, si configura, al contrario, come promessa di eternità e di bellezza:

19. «Vie privée de vie dans son corps de nacre que le sable a poli (EL, 89)».

Tu es entrée dans la mort avec l'idée de te débarrasser de ton corps et c'est
– ô ironie – dans ton corps que tu t'es retrouvée (EL, 10).

Que tu étais belle, Yaël, la mort ne t'avait point changée (EL, 24).

O Yaël, immortelle de fleurir la mort (EL, 121).

Come già abbiamo rilevato nella poesia, non solo l'eccesso di distruzione comporta il massimo di significazione, ma produce, correlativamente, anche la massima amplificazione estetica, vale a dire un corpo addirittura magnificato dalla morte.

DUALITÉ OBSESSIONNELLE ET CONTREPOINT MÉTAPHORIQUE DANS «LA FEMME DE PAUL» DE MAUPASSANT

«Efforçons-nous d'être des stylistes excellents plutôt que des collectionneurs de termes rares.» G. de Maupassant, *Préface à «Pierre et Jean»*.

Presque toutes les nouvelles rassemblées dans *La Maison Tellier* ont connu la faveur du grand public, de la critique ainsi que plusieurs rééditions voire même les honneurs du cinéma¹. Par contre *La Femme de Paul*, dernière nouvelle de ce premier recueil est restée longtemps à l'écart de l'attention des critiques. Classée traditionnellement parmi «les contes parisiens, contes des rives et des collines suburbaines»², elle illustre la passion que l'auteur eut pendant dix ans pour la Seine et les plaisirs du canotage³. Elle devait aussi faire partie des contes de canotiers dont Maupassant avait espéré faire un recueil. Probablement contemporaine à la réalisation de *La Maison Tellier*⁴ cette nouvelle est destinée à grossir au dernier moment le volume qui se révélait un peu maigre. Maupassant choisit donc un décor qu'il connaissait bien par expérience. Peut-être la nouveauté du sujet l'attirait-il: la découverte révoltée, par l'homme amoureux, d'une perversion de la femme. Une lettre de sa correspondance est révélatrice à cet égard⁵. En revanche les

1. Max Ophüls s'est inspiré de *La Maison Tellier* pour son film *Plaisir* en 1952 et Jean Renoir a fait un film inachevé mais remarquable d'*Une partie de campagne* en 1937. Pour les rééditions de chaque nouvelle de *La Maison Tellier* voir les notes de Louis Forestier, Maupassant, *Contes et Nouvelles I*, Introduction texte établi et annoté par lui, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974. Toutes les citations renvoient à cette édition.

2. André Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizet, 1954, p. 436.

3. Albert-Marie Schmidt, *Maupassant*, Paris, Seuil, Écrivains de toujours, 1976, p. 47.

4. Louis Forestier, *op. cit.*, p. 1373.

5. Les Lettres à Gisèle d'Estoc, surtout la missive n° 217. Voir Jacques Suffel, *Correspondance de Maupassant*, Genève, Édito-Service S.A. 1973. 3 tomes. Elle date d'une époque sensiblement contemporaine de *La Femme de Paul*. Il y est fait allusion au désarroi d'un homme dont la maîtresse goûte aussi les pratiques lesbiennes. Cf. Forestier, *op. cit.*, p. 1373.

critiques les plus récentes lui accorde davantage d'importance. Pour les unes, *La Femme de Paul* est une illustration ad hoc du thème du piège⁶. Pour d'autres, c'est «le thème de la mort qui rôde toujours dans les parages des plans d'eau»⁷. Dans un essai critique qui nous servira de guide pour notre analyse, Jean Paris⁸ nous met en garde contre une réduction de l'oeuvre de Maupassant:

L'originalité de cet auteur ne réside nullement où la critique l'a cherchée dans son inspiration sociale, son vérisme psychologique, son pessimisme à la Shopenhauer ou sa sensualité mais dans les procédés rigoureux de composition réclamant une approche aussi formelle⁹.

Ainsi propose-t-il «une lecture nouvelle, délivrée de l'hypothèque naturaliste [qui] découvrirait ainsi le fonctionnement *métaphorique* de cet art»¹⁰.

Actuellement la critique maupassantienne est un chantier ouvert à toutes les conjonctures, et les interprétations psychanalytiques ne sauraient manquer. Nous nous en tiendrons à l'écart sauf pour citer des avis critiques récents. Notre intention est de vérifier au niveau de la structure narrative de cette nouvelle ce que Paris appelle «l'obsession de la symétrie» chez Maupassant. Et de la même manière de voir comment le style de celui-ci, si limpide, si transparent, révèle une pratique constante et double de la *symbolisation*¹².

D'entrée de jeu le titre est trompeur et paradoxal car il oriente le lecteur dans une direction univoque qui ne sera pas celle du récit. Madeleine n'est pas la femme de Paul dans le sens de l'épouse; celle-ci le lui rappelle violemment à un moment crucial de l'histoi-

6. Micheline Besnard-Coursodon, *Etude thématique et structurale de l'oeuvre de Maupassant, Le Piège*, Paris, Nizet, 1973.

7. Alain Buisine, *Prose tombale*, «Revue des Sciences humaines», n. 160, Fasc. IV, 1975, p. 549. Voir aussi Philippe Bonnefis, *Le cri de l'étain*, *idem*, pp. 513-538.

8. Jean Paris, *Maupassant et le contre-récit, Univers Parallèles II, Le Point aveugle, Poésie Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1975, pp. 135-222.

9. *Idem*, p. 174.

10. *Idem*, p. 148. C'est Jean, Paris qui souligne.

11. *Le naturalisme, Colloque de Cerisy*, sous la direction de Pierre Cogny, Paris, Union Générale d'éditions, 1978. Voir en particulier les interventions de Philippe Bonnefis, *Comme Maupassant*, XI, *op. cit.*, pp. 287-315; Alain Buisine, *Tel fils, quel père? (Maupassant II)* XII, pp. 317-335; Marie-Claire Ropars-Willemier, *La Lettre Brûlée (écriture et folie dans «Le Horla»)*, XIII, pp. 349-360.

12. Jean Paris, *op. cit.*, p. 148.

re¹³. Elle est sa maîtresse, l'auteur nous en informe dès la vingt-cinquième ligne du récit. Rien toutefois ne laisse soupçonner que cette femme est un être double qui aime à la fois Paul et Pauline la lesbienne. Ce titre assume donc la fonction de piège linguistique. Ce n'est qu'à posteriori qu'on en découvre la bivalence: *La Femme de Paul[ine]*. Ce prénom dont le choix ne peut être que volontaire de la part de Maupassant¹⁴ inclut par conséquent dans son ambiguïté le thème dont le temps et le contenu de la nouvelle développeront l'antagonisme. Or l'ambiguïté ne pouvant se traduire dans le temps linéaire de la narration que sous la forme de *l'alternance* nous allons nous trouver en présence d'une logique dont les termes ne cesseront de se permuter comme les deux prénoms Paul-Pauline. Et ces termes qui vont s'échanger, s'inverser, ce sont ceux que met en jeu l'oscillation entre les deux sexes dont la nouvelle reproduit la structure¹⁵. Dans cette optique nous avons pu déterminer six moments de symétrie qui s'alternent avec cinq moments de différence¹⁶. En voici un tableau récapitulatif:

Symétrie 1 (dans l'ordre du naturel): 1. Premier plan: le couple Paul-Madeleine arrière plan: les couples complémentarité (hétérosexualité): «mâles et femelles s'y valent» p. 294.

2. Arrière-plan sous le signe du deux: paysage, rivière, mouvement des barques.

Différence 1: 1. Première irruption du canot monté par les quatre femmes (homosexualité) «elles vivaient là, comme auraient vécu deux ménages» p. 297.

2. Affleurement de la double personnalité de Madeleine: «Madeleine et son amant les regardaient venir et dans l'oeil de la fille une flamme s'allumait» p. 298.

3. Première rencontre de Madeleine et de Pauline accompagnée de son moussaillon.

– Brusque promotion du chiffre 3: *différence*. Madeleine oscille entre Paul et Pauline.

13. «Je ne suis pas *ta* femme, n'est-ce pas? Alors tais-toi». *La Femme de Paul*, p. 297.

14. «Lorsque le récit a pour titre le nom de son personnage, ce nom a été imaginé pour suggérer la singularité, de son destin ou de son caractère». André Vial, *op. cit.*, p. 442. C'est A. Vial qui souligne *la*.

15. Cf. Jean Paris, *op. cit.*, pp. 169-170.

16. Nous empruntons cette terminologie à Jean Paris. *Symétrie/différence* est le titre du chapitre II de son essai. «Le texte se situe, comme tant d'autres chez Maupassant, par alternance de *parallèles* et de *contrastes*... Ce qui s'élabore en cette construction... c'est aussi la progression de *deux* séries antithétiques: l'une *paire*, arithmétique: 2-4-6-8; l'autre *impaire*, désordonnés: 1-3..., *op. cit.*, pp. 154-155.

Symétrie 2: Retour au couple (hétérosexualité):
«Madeleine: veux-tu que nous nous en allions? ... Ils s'embrassèrent de nouveau» pp. 299, 300.

Différence 2: Antagonisme du masculin et du féminin: «il sentit entre eux un infranchissable abîme» p. 300.

Symétrie 3: Reconstitution provisoire du couple Paul Madeleine. «ils revenaient en se tenant les deux mains» p. 301.

Différence 3: Deuxième irruption du canot monté par les femmes.
Deuxième rencontre: rendez-vous des femmes au bal de la Grenouillère:
«Pauline cria... A ce soir. Madeleine répondit: A ce soir» p. 301.

Symétrie 4: Retour au couple (hétérosexualité)
Paul: «si tu étais bien gentille nous resterions tous les deux. Elle fit «non» de la tête sans ouvrir la bouche» p. 301.
Le couple est menacé.

Différence 4: Troisième rencontre: Madeleine rejoint Pauline (homosexualité).

Exclusion de Paul. Mort du couple.

Victoire de l'homosexualité

«[Paul] le dos tourné aux *trois* femmes victorieuses» p. 302.

Symétrie 5 (extérieure à Paul): Description d'un couple anonyme vu par Paul «c'était un couple d'amoureux dont les deux silhouettes enlacées, unies dans un baiser sans fin» p. 304.

Différence 5: Solitude de Paul opposée aux *trois* femmes: *différence*:
«Toutes *trois* ensemble éclatèrent de gaieté» p. 305.

Symétrie 6 (contre l'ordre du naturel): Quatrième rencontre Madeleine-Pauline vue par Paul.

«Madeleine murmura: Pauline du même ton passionné qu'elle disait 'Paul'» p. 306.

Suicide de Paul.

La symétrie est rétablie.

La symétrie 1 est une ample description qui mérite d'être considérée dans tous ses détails: elle est non seulement riche de signes et d'indices qui annoncent le noyau événementiel mais elle témoigne aussi de la véritable obsession de la symétrie qui possède Maupassant.

Symétrie 1. Un tableau impressionniste sous le signe du deux

Les canotiers et les canotières sortant du restaurant Grillon et s'embarquant sur les yoles sont la donnée première de cette scène

impressionniste¹⁷. Maupassant laisse entendre que ce sont des couples sans toutefois utiliser ce terme spécifique comme si le masculin et le féminin étaient ici uniquement un élément du décor¹⁸. Il le réserve par contre aux deux protagonistes dont il donne une esquisse rapide mais déterminante pour la suite du récit: «Un couple seul était resté. Le jeune homme, presque imberbe encore, mince, le visage pâle, tenait par la taille sa maîtresse, une petite brune maigre avec des allures de sauterelle»¹⁹. Le couple s'en venait à petits pas... tous deux s'assirent au bout d'une table face à face²⁰. Plus loin il les appelle aussi les «deux tourtereaux». A l'arrière-plan, comme en écho, on voit «quatre couples (4 × 2) qui bondissaient un quadrille». Le chiffre deux connote ici la complémentarité du couple. La toile de fond, très peuplée, est rigoureusement organisée sous le signe de l'alternance. Deux camps s'entre-croisent:

1. les braves gens:

une galerie composée de bourgeois endimanchés d'ouvriers et de soldats [...] qui s'en venaient par familles, par bandes, ou deux par deux, ou solitaires²¹.

Ils réapparaissent trois fois dans ce tableau mais ils sont parfaitement anonymes.

2. «la cohue interlope de tous les êtres suspects de la Grenouillère»²² dont Maupassant va donner deux descriptions annoncées soigneusement par un détail significatif, situé à l'arrière-plan du tableau:

De l'autre côté du fleuve [...] les fiacres alternaient avec des fines voitures de gommeux²³: les uns lourds, au ventre énorme écrasant les ressorts, attelés

17. Sous le nom de restaurant Grillon, Maupassant évoque ici le célèbre restaurant Fournaise, situé en dessous du pont de Chatou, lieu de rendez-vous pour la jeunesse parisienne et les artistes impressionnistes. Renoir et Monet s'en inspirèrent. C'est là que se situe le célèbre *déjeuner des canotiers*. Cf. Louis Forestier, *op. cit.*, p. 1373.

18. *La Femme de Paul*:

p. 291: «Les grands gaillards en maillot blanc... les femmes en claire toilette de printemps, ... s'asseyant à la barre».

p. 293: «Les canotiers exposaient à l'ardeur du jour la chair brunie et bosselée de leurs biceps; et pareilles à des fleurs étranges [...] les ombrelles de soie rouge, verte, bleue ou jaune des barreuses s'épanouissaient à l'arrière des canots».

p. 294: «un bataillon de canotiers [...] avec leurs compagnes en courte jupe de flanelle».

p. 295: «les canotières s'étaient dans leur fauteuil en face de leurs mâles».

19. *Idem*, p. 291. 20. *Idem*, p. 292. 21. *Idem*, pp. 291-293. 22. *Idem*, p. 294.

23. Mot récent en 1881. D'après Louis Forestier, ce serait un avatar de gandin ou du petit crevé. Le gommeux est par anticipation le portrait charge du décadent. Un ouvrage

d'une rosse au cou tombant, aux genoux cassés; *les autres* sveltes, élancés sur des roues minces, avec des chevaux aux jambes grêles et tendues, au cou dressé au mors neigeux d'écume [...] ²⁴.

Ce dernier équipage, indice d'élégance des jeunes gommeux, est à relier avec une description plus précise, située à un niveau plus rapproché du décor:

Des femmes, des filles aux cheveux jaunes, aux seins démesurément rebondis, à la croupe exagérée, au teint plâtré de fard, aux yeux charbonnés, aux lèvres sanguinolentes, lacées, sanglées en des robes extravagantes, traînaient sur les frais gazons le mauvais goût criard de leurs toilettes; tandis qu'à *côté d'elles* des jeunes gens posaient en leurs accoutrements de gravures de modes, avec des gants clairs, des bottes vernies, des badines grosses comme un fil, et des monocles ponctuant la niaiserie de leur sourire ²⁵.

Procédant par touches successives Maupassant juxtapose ici le féminin et le masculin en les connotant très fortement: les femmes sont dotées de tous les attributs de la provocation tandis que les hommes, à *côté d'elles*, sont d'une élégance trop raffinée pour être virile. Ainsi est suggérée pour la première fois une *différence* qui s'inscrit sous le signe de la dérision à travers des expressions comme «leurs accoutrements de gravures de mode» et la «niaiserie de leurs sourires». Quelques lignes plus loin, Maupassant reprend le même argument selon le même processus de la juxtaposition:

Les femmes, cherchant une proie pour le soir, se faisaient payer à boire en attendant [...]; *et* des jeunes gens les regardaient, élégants, corrects, qui auraient semblé comme il faut si la tare, malgré tout, n'eût apparu ²⁶.

La *différence* est ici énoncée: les jeunes gommeux sont des homosexuels, des tarés, dont l'apparence statique contraste avec le mouvement de quête qui caractérisent les prostituées ²⁷. C'est alors qu'intervient brusquement le narrateur ²⁸ au présent de l'indicatif

du temps parle, à son propos, de bipède qui n'est ni homme ni femme et que les naturalistes ont oublié dans leurs classifications. Voir Louis Forestier, *op. cit.*, note 1, p. 1373.

24. *La Femme de Paul*, p. 292.

25. *Idem*, pp. 293-294.

26. *Idem*, p. 294.

27. «Les jeunes gens *posaient, regardaient* alors que les prostituées *traînaient* sur les frais gazons... *cherchant* une proie pour le soir». C'est nous qui soulignons.

28. *La Femme de Paul* est un récit à la troisième personne. Le narrateur se trouve présent derrière le pronom «on». Quant à l'emploi du «discours direct» (présent historique) nous partageons l'avis de Harald Weinrich: «Le locuteur [ou narrateur] a une attitude tendue: ses propos s'en trouvent aiguisés, car ce dont il parle le touche de près et il lui faut également toucher celui à qui il s'adresse». Le critique cite comme exemple

pour informer le lecteur et commenter négativement cette faune suspecte de la Grenouillère:

Car on sent là, à pleines narines, toute l'écume du monde, toute la crapulerie distinguée, toute la moisissure de la société parisienne... *Mâles et femelles* s'y valent²⁹.

A ce tableau humain placé sous le signe de la complémentarité, positive ou négative soit-elle, correspond un paysage qui porte aussi la marque du *deux*.

L'immense radeau est relié à l'île de Croissy par *deux* passerelles dont *l'une* pénètre au milieu de cet établissement aquatique *tandis que l'autre* en fait communiquer l'extrémité avec un îlot minuscule planté d'un arbre et surnommé «Pot-à-fleurs»³⁰.

De façon identique la rivière aussi est caractérisée par le *deux*:

Le bras de la rivière (qu'on appelle le bras mort) [...] semblait dormir tant le courant était faible... Sur *l'autre* bord [...] le bras rapide, plein de tourbillons, de remous, d'écume, roule avec des allures de torrent³¹.

Ainsi le chiffre *deux* est-il «le point de départ et à la fois la *raison* de la série³² selon laquelle procède la nouvelle.

Cette *alternance* dans la description et la mise en scène des différents groupes humains s'accompagne également d'un va-et-vient de yoles, de skifs et autres embarcations:

les unes arrivaient de Chatou en amont; *les autres* de Bougival, en aval et les rires allaient sur l'eau *d'une* barque à *l'autre*³³.

Trois descriptions dont les notations optiques de plus en plus subtiles créent d'elles-mêmes une différence de plans comme si ces barques venant du fond du tableau se rapprochaient et arrivaient au premier plan³⁴. Ainsi le regard du narrateur oscille non seule-

deux nouvelles de Maupassant. *Monde commenté, monde raconté, Le Temps*, Paris, Editions de Seuil, Collection Poétique, 1973, tr. française, p. 33.

29. *La Femme de Paul*, p. 294. Cette expression sera reprise plus loin: «*les femelles*, désarticulées [...] bondissaient [...] les *mâles* s'accroupissaient comme des crapauds [...]», p. 303.

30. *Idem*, p. 292.

31. *Idem*, pp. 292-294.

32. Jean Paris, *op. cit.*, p. 156.

33. *La Femme de Paul*, p. 293.

34. Dans la première description c'est le mouvement des barques et les ombrelles des barreuses qui sont remarquées (p. 293). Dans la deuxième, l'oeil du narrateur saisit l'expression de mépris envers les «quêteuses de dîner» dans le regard des canotières (p. 295). Dans la troisième «[les barques] approchaient, grandissaient et à mesure qu'on reconnaissait les visages, d'autres vociférations partaient» p. 296.

ment de gauche à droite mais aussi de la surface du tableau jusqu'à l'arrière-plan le plus reculé. Observons, en outre, que dans «cette peinture de plein air» Maupassant procède par touches, exactement comme les peintres impressionnistes de l'époque. Il n'achève jamais de décrire un détail, il fractionne la description en deux ou trois phrases comme si ces «mouchetures» devaient recomposer à distance, sur la rétine, la sensation colorée et le mouvement³⁵. Si l'on essaie maintenant de relever systématiquement le début de chaque phrase qui constitue un paragraphe de cette ample mise en place initiale, on peut enregistrer le schéma suivant: Le restaurant Grillon, phalanstère des canotiers [imparfait]³⁶ / Les femmes (canotières) / Les rameurs et la galerie de bourgeois / Les bateaux un à un / Un couple seul / Le patron du restaurant cria [passé simple] / Mr. Paul / La mère Grillon / Le couple... ils s'embrassèrent [passé simple] / Quand ils [le couple] arrivèrent [passé simple] / L'immense radeau Mr. Paul et sa maîtresse [passé simple] / De l'autre côté du fleuve... les fines voitures de gommeux / La berge couverte de gens / Le bras mort de la rivière / Les barques: il en arrivait d'autres sans cesse. Les canotiers et leurs barreaux / Le soleil de juillet / Là-bas, l'inévitable Mont-Valérien / Prostituées et jeunes gommeux / L'île étranglée de la Grenouillère et le bras rapide de la rivière / La cohue furieuse et hurlante / Femmes et gommeux / La musique / Toute l'écume du monde [présent] / Ce lieu sue la bêtise / Quelques habitants des environs / La grenouillère et le «Pot-à-Fleurs» / Les nageurs / Les arbres immenses... / Le spectacle du fleuve: va-et-vient incessant des barques / Une équipe lancée à toute vitesse / Au coude de la rivière... des barques nouvelles [imparfait].

Cette technique impressionniste contribue à communiquer au récit un mouvement oscillatoire incessant qui provoque une sorte de vertige dans l'esprit du lecteur. Cette démarche est fréquente chez Maupassant. On a l'impression que «le récit n'arrive pas à se fixer». Et c'est pourquoi, à un certain moment, il devient néces-

35. Cf. Thérèse Burollet, *Le musée de l'impressionnisme*, Paris, Fernand Hazan éditeur, 1965, p. 8.

36. La notation de l'imparfait au début et à la fin de la description marque l'emploi continu de ce temps, sauf les interruptions dues au passé simple.

Si, avec Harald Weinrich, on partage ce récit selon ses lignes temporelles on en déduit un arrière-plan, à l'imparfait, qui forme le tableau impressionniste et un premier plan, au passé simple qui se dissocie de l'arrière-plan et qui formera l'histoire du couple. Cf. *Le temps et la mise en relief dans la nouvelle*, *Le Temps*, cit., pp. 131.139.

saire qu'un élément insolite interrompe ces va-et-vient et «polarise vers le négatif ces données instables et permette enfin à la véritable histoire de commencer»³⁷. Or voici que, subrepticement, dans ce lieu qui «sue la bêtise et pue la canaillerie» glisse le canot des quatre lesbiennes qui va ruiner l'équilibre pair de l'ensemble et va assumer *la différence*.

Différence 1

L'irruption silencieuse du canot est amené de deux manières.
Structuralement par une brusque intrusion de l'impair:

Un canot couvert d'une tente et monté par quatre femmes descendait lentement le courant. Celle qui ramait était petite, maigre, fanée, vêtue d'un costume de mousse avec ses cheveux relevés sous un chapeau ciré. En face d'elle, *une* grosse blondasse habillée en homme, avec *un* veston de flanelle blanche, se tenait couchée sur le dos au fond du bateau, les jambes en l'air sur le banc des deux côtés de la rameuse, et elle fumait *une* cigarette, tandis qu'à chaque effort des avirons sa poitrine et son ventre frémissaient, ballotés par la secousse. Tout à l'arrière, sous la tente, deux belles filles grandes et minces, l'une brune et l'autre blonde, se tenaient par la taille en regardant sans cesse leurs compagnes³⁸.

Thématiquement par l'homosexualité suggérée auparavant par les jeunes gommeux et maintenant prise en charge *inversement* par les femmes. Toutefois cette *différence* se masque derrière l'habillement et le comportement du couple: «*Les deux* costumées en hommes marchaient devant [...] leurs *deux* amies les suivaient [...]»³⁹. Il s'agit d'une sorte de mimétisme, bien que leur vice soit «public, officiel, patent»:

elles avaient loué toutes les *quatre* un petit chalet au bord de l'eau, et elles vivaient là, comme auraient vécu *deux* ménages⁴⁰.

Malgré l'adhésion bruyante du «ramassis de corrompus» de la Grenouillère («tous vociféraient: «Lesbos! Lesbos! Lesbos»). Cette intrusion du canot monté par les quatre femmes, autrement dit *la différence*, va jouer le rôle de catalyseur où va précipiter le *couple* Paul-Madeleine et fait éclater finalement l'alternance sournoi-

37. Cf. Jean Paris, *op. cit.*, p. 180.

38. *La Femme de Paul*, p. 296.

39. *Idem*, p. 297.

40. *Ibidem*. L'usage de l'imparfait montre que ces femmes sont encore un élément du tableau.

se, implicite qui minait le texte depuis son commencement⁴¹. En effet nous remarquons quatre réactions en chaîne:

1. Paul Baron s'arrache à la foule anonyme «comme soulevé par une jalousie d'homme, une fureur profonde, instinctive, désordonnée [...]». Il balbutia, les lèvres tremblantes d'indignation: on devrait les noyer comme des chiennes avec une pierre au cou»⁴². Et dans sa colère éclate la domination de l'homme. Il dit deux fois à Madeleine: «Je te défends de leur parler, je te le défends».

2. Paul et Madeleine s'affrontent sans merci et de cet affrontement surgit la personnalité *seconde* de la jeune femme: «elle parlait avec volubilité, comme pour plaider sa propre cause [...]. Fiche-nous la paix avec tes manières»⁴³.

3. Immédiatement elle revendique sa liberté: «Je ferai ce qui me plaira [...] je ne suis pas ta femme, n'est-ce pas? Alors tais-toi»⁴⁴. Cette menace représentée par le canot des quatre femmes est donc un avènement fatal. La symétrie du couple Paul-Madeleine est brisée et condamne l'homme à l'isolement.

4. On assiste au glissement de l'identité⁴⁵ de la femme par le truchement du regard: «Madeleine et son amant les regardaient venir et dans l'oeil de la fille une *flamme s'allumait*». «Générateur des rapports»⁴⁶ le regard est ici l'unique élément qui trahit la bivalence sexuelle de Madeleine qui, pour le reste, est d'une extrême banalité: «ce petit criquet de femme [...] pas jolie même, maigre et rageuse»⁴⁷. Du coup s'instaure *la différence* qui devient à travers le dialogue au passé simple l'argument de premier plan: «Madeleine cria: 'Pauline!'. La grosse se retourna [...] – Tiens! Madeleine... Viens donc me parler, ma chérie»⁴⁸. Le prénom Pauline n'apparaît dans ce texte qu'à l'instant où Paul en tant qu'hom-

41. Cf. Jean Paris, *op. cit.*, p. 159.

42. *La Femme de Paul*, p. 297.

43. *Ibidem*. C'est nous qui soulignons. On peut interpréter ce «nous» comme un lapsus qui trahit déjà l'adhésion de Madeleine au groupe des femmes.

44. *Ibidem*.

45. Marie-Claire Ropars-Willemier parle «d'identité glissante» à propos de *Pierre et Jean*, *Lire l'écriture*, «Esprit», n° 12, sept. 1974.

46. *La Femme de Paul*, p. 298. A propos du regard féminin Micheline Bernard-Courson écrit: «Générateur des rapports qui se créent entre l'homme et la femme, l'oeil féminin attire et prend... le regard de la femme s'impose et avec lui le désir ou l'amour». L'image de la flamme est extrêmement rare chez Maupassant et ne sert qu'à exprimer la passion sensuelle. *Regard et destin*, «Revue des sciences humaines», n° 167, 1977, p. 425.

47. *Idem*, p. 299.

48. *Idem*, p. 298.

me et individu en est soustrait⁴⁹. Ainsi le dialogue sert à montrer la permutation de Paul par Pauline. On assiste, à partir de ce moment, à une brusque et totale promotion de l'impair: «Elles causèrent tout bas, debout, *toutes les trois...*» et cette alliance sous le signe du trois s'accompagne d'une connotation positive: «des gaietés heureuses passaient sur leurs lèvres». Dans un ultime combat Paul essaie de soustraire Madeleine à Pauline mais celle-ci

éleva la voix, se mit à l'engueuler avec son répertoire de poissarde [...]; sous cette pluie d'injures fangeuses [...] tombant sur lui [...] il *recula* le dos tourné aux *trois* femmes victorieuses⁵⁰.

Le petit Paul est désormais écrasé, vaincu par la grosse Pauline qui lui renvoie son image mais c'est l'image d'un Paul plus puissant, moins garçonnet.

A partir de ce moment s'affirme la bivalence sexuelle de Madeleine, bivalence qui va s'exprimer, selon les désirs de celle-ci, envers l'un ou l'autre de ses partenaires.

Symétrie 2

D'un seul regard fascinateur Madeleine rétablit la symétrie du couple. Paul est désormais entièrement soumis et dominé:

Une main se posa sur son épaule; sa maîtresse était à son côté [...]. Veux-tu que *nous nous* en allions? Alors elle le regarda en souriant et ils s'embrassèrent de nouveau⁵¹.

Différence 2

Perçue au sein du couple à peine reconstitué, cette différence a un caractère profondément existentiel: un infranchissable abîme sépare les deux sexes⁵². Devant la beauté du paysage au coucher du soleil, l'homme et la femme réagissent différemment: «il sentait tout cela, lui; mais elle ne le comprenait pas, elle». En conséquen-

49. «Tu sais mon petit tu peux filer... il se tut et resta *seul*». *Ibidem*. Souligné par nous.

50. *Ibidem*.

51. *Idem*, pp. 299-300.

52. Cf. une autre citation plus célèbre: «L'homme et la femme sont toujours étrangers d'âme et d'intelligence; ils sont une race différente; il faut qu'il y ait toujours un dompteur et un dompté, un maître et un esclave». *La Bûche*, p. 353. Cette guerre des sexes est liée au thème de la femme séductrice dont le charme ensorcelant soumet l'homme à sa puissance et le prend dans son piège. Voir à ce propos Micheline Besnard-Coursodon, *op. cit.*, chapitre 1, *La femme et l'amour*, pp. 19-48.

ce l'égarément des sens dû à la chaleur et, probablement, à une suprême volonté de domination de la part de l'homme, frappe Paul Baron mais laisse la femme complètement froide: «au pied d'un buisson incendié... ils s'unirent, *sans* qu'elle comprît son exaltation»⁵³.

Symétrie 3 (apparente)

Après l'amour le couple est reconstitué le temps d'un instant. «Ils revenaient en se tenant les *deux* mains, quand soudain [...]».

Différence 3

Une brusque irruption du canot des lesbiennes marque à nouveau la *différence*. Les prénoms réapparaissent «Pauline cria [...] 'A ce soir!'. Madeleine répondit 'A ce soir'. L'homme est immédiatement éliminé, et son isolement tragique s'exprime en un oxymoron très efficace: «Paul crut sentir soudain son coeur enveloppé de glace»⁵⁴.

Symétrie 4: (apparente)

Pauline disparaît, le couple se retrouve dans les gestes habituels du dîner et dans la tendresse de Paul. Le pronom personnel *nous* et le chiffre *deux* caractérisent à nouveau le couple. «*Nous nous* coucherons de bonne heure... si tu étais bien gentille *nous* resterions *tous les deux*»⁵⁵. Mais il ne s'agit que d'une complémentarité apparente du couple. Madeleine appartient déjà à l'autre camp⁵⁶.

Différence 4

Madeleine s'est éclipsée... De nouveau les prénoms réapparaissent et marquent la substitution de Pauline par Paul⁵⁷. Désormais

53. *La Femme de Paul*, p. 301. Souligné par nous.

54. *Ibidem*.

55. *Ibidem*.

56. *Idem*, p. 302: «on ne te retient pas. Quant à moi j'ai promis; j'irai». Le *on* a la valeur du *nous* relevé précédemment.

57. *Idem*, p. 304: «Un des garçons lui dit: 'c'est Mme Madeleine que vous cherchez. Elle vient de partir tout à l'heure en compagnie de Mme Pauline'».

ceux-ci s'équivalent dans la commutabilité. Mais Paul, «martyrisé d'inquiétude», se trouve seul en face des *trois* femmes dont l'union fait la force: «Le mousse et les deux belles filles, *toutes trois* liées par la taille... le guettaient en chuchotant»⁵⁸. L'expression «liées par la taille» qui, précédemment, était la marque du couple uni glisse vers les femmes sans perdre sa connotation positive. La symétrie Paul-Madeleine est démantelée et l'élimination de l'homme permet la formation d'un nouveau couple fondé non plus sur la complémentarité mais sur l'homosexualité.

Symétrie 5 (extérieure à Paul)

Nous observons un retour à la symétrie du couple et au chiffre symbolique du *deux*:

c'était un *couple* d'amoureux, dont les *deux* silhouettes [étaient] *enlacées, unies* dans un baiser sans fin⁵⁹.

Mais cette scène, qui est vue par Paul, comme à travers un écran, «derrière un buisson», n'est qu'une représentation du bonheur perdu auquel répondent en écho «les *quadrilles* du bal».

Différence 5

A la recherche de Madeleine à la Grenouillère, Paul se trouve de nouveau «*face à face* avec les *trois* femmes»... «*Toutes trois* ensemble éclatèrent de gaieté»⁶⁰. Cette répétition obsédante du chiffre impair 3, connoté positivement, exprime l'union et la force du groupe des femmes en opposition à la solitude «désespérée et drôle» de l'homme.

Symétrie 6 (contre l'ordre du naturel)

Les prénoms réapparaissent pour la dernière fois mais si, jusqu'à maintenant, ils marquaient *la différence*, désormais ils scellent l'union du nouveau couple sous les yeux horrifiés de Paul: caché derrière un taillis «il les vit...».

«Madeleine murmura: 'Pauline!' du même ton passionné qu'elle disait: 'Paul!'"⁶¹. Cette symétrie reconstituée contre l'ordre du

58. *Idem*, p. 291: «Le jeune homme tenant par la taille sa maîtresse».

59. *Idem*, p. 304.

60. *Idem*, p. 305.

61. *Idem*, p. 306.

naturel implique par conséquent l'annulation de Paul: «d'un bond formidable, d'un bond de bête il sauta dans la rivière»⁶². L'ambiguïté est donc résolue au profit du sens. L'antagonisme des deux sexes trouve une solution dans ces retrouvailles entre femmes: Madeleine a choisi et la mort de Paul ferme l'horizon.

Madeleine... la tête sur l'épaule de Pauline, comme réfugiée dans une tendresse *plus* intime et *plus* sûre, *plus* familière et *plus* confiante, elle partit à tout petits pas⁶³.

Cette rigoureuse alternance, fondée sur l'oscillation entre les deux sexes apparaît donc très nettement au niveau des structures narratives et illustre cette dualité qui renvoie à «une véritable obsession de la symétrie, soit de l'annulation d'un contraire par l'autre en quelque direction qu'elle s'effectue»⁶⁴.

Le contrepoint métaphorique

Pendant longtemps Maupassant a été considéré comme un écrivain sans style⁶⁵. En revanche la critique actuelle voit en lui «un précurseur autrement subversif de l'écriture moderne: celle qui refuse toute réduction au signifié et fait du signifiant le lieu où se compensent les contraires»⁶⁶.

C'est dans les images, les comparaisons, les métaphores qu'il faut chercher la vision personnelle de l'écrivain, le poids de son expérience intime, l'obsession de ses phantasmes. Sur l'importance des «images», comme on les appelait au dix-neuvième siècle Maupassant s'est expliqué lui-même avec une singulière prescience:

Quelle drôle de chose que jamais une comparaison ne marque son empreinte précise dans un esprit! Un mot n'a donc pour la plupart des gens qu'une valeur relative! Il veut exprimer quelque chose, il est vrai, mais il n'éveille point brusquement une image nette et absolument exacte. On comprend à peu près le sens indiqué, on devine l'intention marquée, mais on ne VOIT donc pas la chose dite. D'où vient cela? Pourquoi ne perçoit-on point immédiatement la valeur d'une expression comme celle d'une pièce de monnaie?⁶⁷.

62. *Ibidem*.

63. *Idem*, p. 308. Remarquons la quadruple répétition du comparatif et l'adjectivation positive.

64. Jean Paris, *op. cit.*, p. 150.

65. Emile Faguet, *Propos littéraires III^e série*, Société Française d'imprimerie et de librairie, 1905, pp. 195-205: «un impassible, un impersonnel [qui] ne fait pas de geste et n'a pas de style».

66. Jean Paris, *op. cit.*, pp. 147-148.

67. Maupassant, *Styliana*, «Le Gaulois», 29.XI.1881, cité par A. Vial, *op. cit.*, p. 85.

La critique d'aujourd'hui prête une attention extrême à l'image. En réalité celle-ci est une révélation du monde intérieur de l'auteur, de son moi inconscient, de ses hantises et de ses obsessions⁶⁸.

Ainsi, dans *La Femme de Paul*, on peut remarquer une scène de pêche de style tout à fait réaliste qui brusquement se dédouble en une métaphore des plus saisissantes, même si, sous un certain aspect, elle peut paraître redondante:

Il [Paul] regardait fixement, sur la berge en face, un pêcheur à la ligne immobile. Soudain le bonhomme enleva brusquement du fleuve un petit poisson d'argent qui frétillait au bout du fil. Puis il essaya de retirer son *hameçon*, le tordit, le tourna, mais en vain; alors, pris d'impatience, il se mit à *tirer*, et tout le gosier saignant de la bête sortit avec un paquet d'entrailles. Et Paul frémit, *déchiré* lui-même *jusqu'au coeur*; il lui sembla que cet *hameçon* c'était son amour et que, s'il fallait *l'arracher*, tout ce qu'il avait dans la poitrine sortirait ainsi au bout d'un *fer recourbé*, *accroché* au fond de lui, et dont Madeleine tenait *le fil*⁶⁹.

Il s'agit ici d'une identification⁷⁰ double: Paul s'identifie au poisson et devient une victime; de même la femme est identifiée au pêcheur et le fil devient le lien meurtrier qui enferme le sujet dans un amour conçu comme une force destructrice⁷¹. Dans une optique psychanalytique on peut penser que

cette mutilation du poisson est une image obsédante et douloureuse qui poursuit Paul car elle représente parfaitement cette angoisse [de castration] qui le précipitera dans la rivière⁷².

Il est intéressant d'observer que cette identification, située au coeur du récit, au moment où Paul est substitué pour la première fois par Pauline, se dilate tout au long du texte, devient une métaphore filée qui repose sur une chaîne de verbes presque tous présents dans la figure centrale. Ainsi, dès le début, les yoles sont comparées à de «longs poissons jaunes et rouges» dont «le va-et-vient *tirait* les yeux»⁷³. Étrange emploi du verbe *tirer* qui, ici, a le

68. Cf. Micheline Besnard-Coursodon, *op. cit.*, pp. 16-17 et sq. Le critique pose comme principe de son étude la recherche du thème comme «manifestation d'une hantise» au niveau de l'écriture et non pas dans ce que l'auteur a voulu dire.

69. *La Femme de Paul*, p. 299. C'est nous qui soulignons.

70. Gérard Genette distingue la comparaison de l'identification où le modalisateur *comme* est absent. Voir *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, pp. 29-30.

71. Pour Micheline Besnard-Coursodon «l'hameçon représente un piège intérieur et le sentiment de l'amour un piège intériorisé», *op. cit.*, p. 177.

72. Alain Buisine, *op. cit.*, p. 549.

73. *La Femme de Paul*, p. 295.

sens d'attirer dont le premier sens serait précisément celui d'attirer «au moyen d'un appât». De même le verbe arracher dans cette phrase:

avec un geste rapide, comme s'il l'eut *arrachée*, il enlevait d'un doigt nerveux une larme formée au coin de son oeil⁷⁴,

est utilisé dans son sens proprement matériel et caractérise déjà la violence. Ce même verbe atteint le maximum de son intensité dans l'identification centrale lorsqu'il est relié à l'objet thématique – l'hameçon – qui provoque la mutilation du poisson et par là même celle de Paul qui, dans son imagination, se voit dépossédé de sa chair (*tout ce qu'il avait dans la poitrine*). Repris une troisième fois à la fin de la nouvelle il prolonge ultérieurement cette connotation de violence⁷⁵. En outre on peut observer une chaîne de verbes concrets qui appartiennent tous à la sphère sémantique de la blessure et qui jalonnent le texte, avant et après l'identification centrale, comme si celle-ci «irradiait» esthétiquement sur l'ensemble du récit⁷⁶. Notons la répétition d'expressions verbales telles que *entrer au coeur* (deux fois), *traverser de douleur*, *traverser son angoisse* (deux fois), *tirailler le coeur* (une fois) sans omettre surtout l'emploi obsédant du participe passé et présent *déchiré*, *déchirant* (cinq fois)⁷⁷. Tous jouent la fonction de soutien métaphorique de la narration et objectivent une hantise de Maupassant. Que dire en outre de cette image splendide où le paysage nocturne est associé à la scène de pêche? «... Quelquefois un falot rouge ou bleu, au bout d'une *immense canne à pêche invisible*, semblait une grosse étoile balancée»⁷⁸. Pourquoi l'auteur crée-t-il une analogie

74. *Idem*, p. 299.

75. «Alors, dans un éclair de pensée involontaire, il songea au petit poisson dont il avait vu *arracher les entrailles...*», *Idem*, p. 306.

76. Gérard Genette parle de «foyers d'irradiation esthétique» à propos de *La Recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 50.

77. *entrer*: «La grisante poésie de cette soirées d'été *entraint* dans Paul malgré lui» p. 304 / «Des rires lui *entraient* au coeur» p. 299.

traverser: «La grisante poésie [...] *traversait* son angoisse affolée» p. 304 / «il fut *traversé* d'une telle douleur» p. 306.

tirailler: «Les rages aiguës du violon lui *tiraillaient* le coeur».

déchiré: «Paul frémit *déchiré* lui-même jusqu'au coeur» p. 299 / «Un air [...] qui *déchira* brusquement la profonde et sereine harmonie du soir» p. 300.

déchirant: «les solos *déchirants*» p. 304 / «étranglé par des sanglots précipités, *déchirants*» p. 304 / «son appel *déchirant*» p. 306.

78. *La Femme de Paul*, p. 302. C'est nous qui soulignons.

entre le paysage et l'identification de Paul au Poisson / victime? C'est sans doute la pensée directrice de la mutilation et «la proximité (spatiale temporelle psychologique) de l'eau qui oriente vers une interprétation *aquatique* le travail de l'imagination métaphorique»⁷⁹. Ceci explique le choix même de l'identification et le réseau associatif qui enveloppe le récit tout entier⁸⁰.

Une autre métaphore revient souvent sous la plume de Maupassant: c'est celle de la profondeur et du trou. Paul «tombe dans l'amour comme dans un *trou bourbeux*» et de la même façon Rose, la fille de ferme, «se sentait enfoncée dans un *trou* aux bords inaccessibles dont elle ne pourrait jamais sortir...»⁸¹. Dans la mesure où la profondeur entraîne la chute et la mort, le mariage ou l'amour devient donc un piège qui prend, enserre et engloutit sa victime⁸². Quand cette profondeur s'allie aux eaux noires et stagnantes (adjectif *bourbeux*), elles aussi symbole de mort, il est aisé de déduire que l'écriture de Maupassant est tissée de métaphores qui s'enchaînent et convergent pour exprimer des hantises qui l'obsèdent. Est-ce le fruit d'une «imagination cristallisée autour d'un phantasme et sensibilisée aux grandes situations archétypales?» ou bien celui d'une savante technique de contrepoint?»⁸³. Pour nous, les deux hypothèses ne s'opposent pas. Maupassant écrivait vite, c'est un fait, mais il possédait à fond son métier d'écrivain appris à l'école de Flaubert et Poitevin. Dans plusieurs nouvelles de *La Maison Tellier* il y a des moments où le lecteur s'aperçoit que le narrateur abandonne la description directe au profit de la suggestion «chargeant ainsi le contrepoint métaphorique de relayer, de compléter ce que tait le récit principal»⁸⁴. Les scènes érotiques ne sont jamais décrites mais sont indirectement suggérées. On en

79. La phrase est de Genette et se rapporte à Proust, *op. cit.*, p. 43. C'est nous qui soulignons.

80. La scène finale du repêchage du corps inerte de Paul mime une dernière fois la scène du poisson.

81. *Histoire d'une fille de ferme*, Pléiade, p. 239. Pour Rose c'est le mariage qui lui semble un trou. De même pour Jeanne l'héroïne de *Une vie*: «Pourquoi était-elle tombée dans le *mariage* comme dans un *trou* ouvert sous vos pas?». Expression reprise plus loin: «elle était tombée dans ce mariage, dans ce trou sans bords pour remonter dans cette misère, dans cette tristesse, dans ce désespoir...», Paris, Albin Michel, 1959, p. 58 et 114.

82. Micheline Besnard-Coursodon, *op. cit.*, p. 251.

83. Cfr. Micheline Besnard-Coursodon, *op. cit.*, p. 239.

84. Jean Paris, *op. cit.*, p. 150.

trouve un exemple remarquable dans *Une partie de campagne*. Maupassant doit décrire une scène de séduction. Henriette est couchée dans l'herbe à côté d'Henri. Mais c'est l'oiseau qui par son chant va rythmer les phases successives de l'acte sexuel⁸⁵. Dans *La Femme de Paul* c'est la nature et la nuit, en particulier, qui vont en être le soutien.

De la première à la dernière nouvelle de *La Maison Tellier*, Maupassant développe cette thématique autour de l'image du feu qui dérive du soleil et qui confère à la nature un pouvoir égarant et délirant: «un soleil *flambait* au milieu du ciel, l'air semblait plein d'une gaieté *brûlante*»⁸⁶. La lumière *rousse* du soleil couchant s'allie aux «flottantes exhalaisons de l'herbe» et aux «humides senteurs du fleuve pour imprégner l'air d'une langueur tendre, d'un bonheur léger, comme d'une vapeur de bien-être»⁸⁷. C'est «le buisson *incendié* par les rayons du soleil couchant» qui suggère l'intensité du dernier accouplement de Paul et de Madeleine. Depuis l'antiquité on connaît le symbolisme du soleil, *principe actif* qui s'oppose à celui de la lune, *principe passif*. En astrologie il est le symbole de la vie, de la chaleur, du jour, de la lumière, de l'autorité, du sexe masculin et de tout ce qui rayonne⁸⁸. Par contre la lune symbolise «la nuit, l'humidité, le subconscient, l'imagination, la psychisme, le rêve, la réceptivité, la femme et tout ce qui est instable, transitoire et influençable»⁸⁹. Dans le recueil de *La Maison Tellier* celle-ci revient dans presque toutes les nouvelles⁹⁰. Elle est à chaque fois l'objet d'une description précise surtout dans les effets de ouatage et le pouvoir de transformation qu'elle opère sur le paysage⁹¹. Par contre, dans *La Femme de Paul*, elle domine toute la fin de la nouvelle: mentionnée quatre fois elle est l'objet de deux descriptions très rapprochées. Vue tout d'abord en son lever dans ses différentes nuances du rouge au jaune, la lune mas-

85. Jean Paris analyse très bien cet exemple de contrepoint métaphorique, p. 151.

86. *La Femme de Paul*, p. 293.

87. *Idem*, p. 300.

88. Jean Chevalier - Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Seghers, 1974, *ad vocem* & 13.

89. *Idem*, *ad vocem* & 16a.

90. La lune est présente dans *Histoire d'une fille de ferme*, *En Famille* et *Sur l'eau* et toujours selon le même procédé de nappage qui neutralise le réel et le rend indiscernable. Exemple: *Sur l'eau*, p. 57: «J'étais comme enseveli... dans une nappe de coton d'une blancheur singulière et il me venait des imaginations fantastiques».

91. «Plus le réel tend à se masquer derrière un rideau, plus une menace semble se préciser». Alain Buisine, *op. cit.*, p. 549.

que la fuite de Madeleine vers Pauline tandis que Paul la contemple, extasié. Mais si la lune favorise les passions perverses qui se jouent sur l'herbe, elle est en même temps comme un fluide qui pénètre l'âme trop rêveuse et trop délicate de Paul:

Sur les larges gazons la lune *versait* une molle clarté, comme une poussière de ouate; elle *pénétrait* les feuillages, *faisait couler* sa lumière sur l'écorce argentée des peupliers, *criblait* de sa pluie brillante les sommets frémissants des grands arbres. La grisante poésie de cette soirée d'été entraînait dans Paul malgré lui, traversait son angoisse affolée, remuait son cœur avec une ironie féroce, développant jusqu'à la rage en son âme douce et contemplative des besoins d'idéale tendresse, d'épanchements passionnés dans le sein d'une femme adorée et fidèle⁹².

La lune, «astre féminin», est également «l'astre des nuits». Après le soleil qui symbolise l'érotisme masculin il apparaît que la nuit suggère l'érotisme féminin, homosexuel, qui va se dérouler derrière les taillis. On peut comprendre que ce potentiel érotique qui caractérise ce deuxième «nocturne» ne concerne plus le couple Paul-Madeleine mais va s'exercer sur le nouveau couple Madeleine-Pauline.

La nuit était noire, pleine d'astres, parcourue par une haleine *embrasée*, par un *souffle pesant*, chargé d'*ardeurs*, de fermentations, de *germes vifs* qui, mêlés à la brise, l'alentissaient. Elle promenait sur les visages une *caresse chaude*, *faisait respirer plus vite*, *haleter* un peu, tant elle semblait épaissie et lourde⁹³.

Les exemples de cette fonction métaphorique qui double presque constamment le texte maupassantien sont donc nombreux. Il en est un en particulier qui risque d'échapper à l'attention du lecteur, c'est celui qui évoque la figure du double, à savoir Madeleine. Au demeurant ce personnage n'est jamais décrit, il est seulement esquissé et toujours selon une valorisation négative: un physique maigre et rageur, un «criquet de femme», des allures de sauterelle, une «bêtise exaspérante». L'unique détail qui retient l'attention du narrateur, c'est la voix de Madeleine, «une voix *aigrette* et *fausse*», qui chante «quelque chose qui courait les rues, un air traînant dans les mémoires»⁹⁴. A partir de cette donnée négative Maupassant crée une métaphore parfaite: «Elle battait les herbes de son ombrelle, chantant, filant des sons, essayant des roulades,

92. *La Femme de Paul*, p. 304. Souligné par nous. Ces verbes personnalisent la lune.

93. *Idem*, p. 302. Tous ces termes s'inscrivent sous le signe de la passion.

94. *Idem*, p. 291. C'est nous qui soulignons.

osant des trilles»⁹⁵. Mais l'oiseau évoque souvent, quand le référent est une femme, l'idée d'un cerveau étroit et vide. En effet, quelques lignes plus loin, on peut lire: «Son petit front étroit [...] était donc vide, vide. Il n'y avait là-dedans que cette musique de serinette»⁹⁶. Tout ceci exprime la volonté du narrateur de ne pas décrire ce personnage insignifiant et vide mais de le suggérer dans toute sa fausseté. Sur cette métaphore Madeleine/oiseau se greffe ultérieurement une deuxième métaphore Madeleine/musique de la Grenouillère. La fonction de la musique est soigneusement ménagée et réactivée surtout dans la partie finale de la nouvelle: on peut observer que les adjectifs qui, auparavant, qualifiaient Madeleine glissent lentement, imperceptiblement, vers la musique:

L'orchestre jetait au loin sa musique de bastringue, *maigre et sautillante*, qui fit de nouveau chanter Madeleine⁹⁷.

Maupassant utilise ici des métonymies qui soutiennent et prolongent la métaphore Madeleine/musique⁹⁸. De même «les solos *déchirants* du piston, les *rires* faux, les *rages* aiguës des violons lui [Paul] tiraillaient le coeur, exaspérant sa souffrance»⁹⁹: ce glissement des termes qui personnalisent tout à coup la musique signifient que celle-ci devient le substitut de Madeleine désormais perdue pour Paul.

Au cours de cette étude nous avons souligné l'importance de l'élément aquatique, d'abord comme donnée essentielle du décor puis comme foyer d'irradiation esthétique sur l'ensemble des nouvelles de ce premier recueil. Mais c'est surtout dans *Sur l'eau* que Maupassant explique la fascination qu'exerce sur lui la rivière:

La rivière [...] c'est la chose mystérieuse, profonde, inconnue, le pays des mirages et des fantasmagories où l'on voit, la nuit, des choses qui ne sont pas, où l'on entend des bruits que l'on ne connaît point, où l'on tremble sans savoir pourquoi, comme en traversant un cimetière: et c'est en effet le plus sinistre des cimetières, celui où l'on n'a point de tombeau¹⁰⁰.

95. *Idem*, p. 300.

96. La serinette est un petit orgue mécanique pour apprendre à chanter aux oiseaux.

97. *La Femme de Paul*, p. 303. On trouve plus loin: «la musique *enragée boitillante*».

98. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 42: «Métaphore et métonymie se soutiennent et s'interpénètrent... à l'intérieur d'une même rapport d'analogie».

99. *La Femme de Paul*, p. 305.

100. *Sur l'eau*, p. 34. Quelques lignes plus loin il écrit: «la rivière n'a que des profondeurs noires où l'on pourrit dans la vase».

Ainsi l'aspect mystérieux et secret de la Seine s'associe-t-il à l'idée de profondeur et celle-ci est symbole de mort, comme nous l'avons déjà dit. Paul se jette dans la rivière à jamais prisonnier de la profondeur:

l'eau jaillit, se referma, et de la place où il avait disparu, une succession de grands cercles partit ¹⁰¹.

La Femme de Paul est comme un écho final à *Sur l'eau*: elle confirme en quelque sorte le phantasme de la Mort lié à l'eau qui coule perfide et silencieuse. Ces deux nouvelles s'achèvent d'ailleurs sur une scène identique: une masse noire empêche le vieux canotier de lever l'ancre jusqu'au matin: «c'était le cadavre d'une vieille femme qui avait une grosse pierre au cou» ¹⁰². Dans *La Femme de Paul* la Seine cache également un cadavre: celui de Paul, «masse inerte», verte déjà, qui va être repêchée par deux mariniers. La rivière a donc une valeur métaphorique constante chez Maupassant. «La Mort rôde toujours dans les parages des plans d'eau».

L'écriture réaliste de Maupassant est donc loin d'être neutre. Elle prouve un profond souci de composition: cette étude veut en être la preuve.

101. *Idem*, p. 306.

102. *Sur l'eau*.

IL TENTATIVO «SOVIETICO» DI ESEKIN

Nessuno scrittore, mai, godette in Russia, e non solo in Russia, di tanta popolarità e simpatia quanto Sergej (Serëža, Serëga, Sergunja, Serguša, Sergucha)¹ Esenin. A differenza dei poeti suoi contemporanei, Majakovskij e Chlebnikov ad esempio, egli fu sempre circondato dalla comprensione e dall'affetto popolare, anche se evidenti- sime erano le molle del suo spesso incomprensibile comportamento pubblico, sfrenata ambizione e vanità, che da una parte lo portava- no ad un aristocratico isolamento², e a sortite eccentriche e chiasso- se³, dall'altra a circondarsi, per meglio risaltare, di mediocri, come fu nel caso degli «immaginatisti» che gli turbinavano attorno «come moscerini in un raggio di sole»⁴.

Viziato da un successo precocissimo e subitaneo, Esenin era an- gosciato dal solo pensiero di essere dimenticato, di essere da altri sostituito nei favori del grande pubblico:

1. Sull'uso del diminutivo-vezzeggiativo del nome di Esenin, che lo stesso poeta utilizzò nei propri versi (cfr. i Sergucha, Serguša del poema *Anna Snegina*), si espresse polemicamente Majakovskij: «I versi mediocri degli amici di Esenin. Li potrete sempre ricol- noscere dal modo di rivolgersi ad Esenin, lo chiamano familiarmente 'Serëža' (dove avrà preso questa parola impropria anche Bezymenskij?). 'Serëža' come fatto letterario non esiste. C'è il poeta, Sergej Esenin. Di lui chiediamo che si parli. L'introduzione del ter- mine familiare 'Serëža' infrange il mandato sociale e il metodo di realizzazione formale. La parola 'Serëža' riduce un grande, difficile tema a livello di epigramma o di madri- gale». (V. Majakovskij, *Kak delat' stichi?*, in *Polnoe sobranie socinenij*, vol. XII, Moskva 1959, p. 96).

2. Esenin, ad esempio, non volle entrare a far parte del «LEF» di Majakovskij, pur essendovi invitato, avendo egli stesso intenzione di creare una propria rivista. (Cfr. A. Dymšic, *Problemy i portrety*, Moskva 1972, p. 234).

3. Spesso a causa di tali «sortite» Esenin ebbe a che fare con la milizia moscovita, come confessò lo stesso poeta ad esempio nella lirica *Stansy (Stanze)*:

Ja iz Moskvj nadolgo ubežal:	(Io da Mosca per lungo tempo son scappato:
C miliciej ja ladit'	Con la milizia d'accordo
Ne v snorovke,	Non so andare,
Za vsjakij moj pivnoj skandal	Per ogni mio scandalo di birreria
Oni menja deržali	Essi mi tenevano
V tigulëvke.	In guardina.)

4. I. Snejder, *Vstreči s Eseninym*, Moskva 1965, p. 26.

Skoro mne bez listvy cholodet',
Zvonom zvëzd nasypaja uši.
Bez menja budut junosi pet',
Ne menja budut starcy slušat'.

Novyj s polja pridët poet,
V novom les oglasitsja sviste.
Po-osennemu syplet vetr.
Po-osennemu šepčut list'ja ⁵.

Né poteva tollerare la vicinanza, il confronto, la fama dei «versi altrui» ⁶. Indicativo a questo proposito è il suo rapporto con l'astro Majakovskij ⁷. «Esenin non amava Majakovskij e strappava i suoi libri se ne trovava in casa propria» ⁸, disputava con lui sanguinosamente quando insieme partecipavano a serate poetiche, cosciente della diversità della loro origine poetica, ma anche della sottintesa competizione con lui. Il'ja Erenburg ricorda di avere chiesto un giorno ad Esenin perché mai Majakovskij lo irritasse tanto. Rispose Esenin: «Majakovskij canta per qualcosa, io vi sono spinto da qualcosa. Da che cosa nemmeno io lo so... Lui vivrà fino a ottanta anni, gli erigeranno un monumento... Io creperò invece sotto lo steccato dove attaccano i suoi versi. Ma non mi cambierei con lui» ⁹.

Nella lirica *Na Kavkaze (Al Caucaso)* ¹⁰ del 1924, che è importante come dichiarazione da parte del poeta del suo ingresso, voluto e ponderato, nell'arena poetica sovietica, e rassegna critica al tempo stesso della letteratura del tempo, Esenin polemicamente e ironicamente dirà di Majakovskij:

5. (Presto avrò freddo senza le foglie,
Del suono delle stelle riempiendo le orecchie.
Senza di me canteranno i giovani,
I vecchi non me ascolteranno.

Verrà dai campi un nuovo poeta,
D'un nuovo sibilo risonerà il bosco.
Come d'autunno turbina il vento.

Come d'autunno sussurrano le foglie.) (*Po-osennemu kyčet sova, Come d'autunno grida la civetta*, 1920).

6. V. Majakovskij, *Kak delat' stichi*, in *op. cit.*, p. 95.

7. Sul rapporto e la polemica tra Esenin e Majakovskij cfr. E. Naumov, *Sergej Esenin. Ličnost', tvorčestvo, epocha*, Leningrad 1969, pp. 327-335; V. Percov, *Majakovskij v poslednie gody*, Moskva 1965, pp. 57-63 e pp. 119-121.

8. V. Sklovskij, *O Majakovskom*, in *Žili-byli*, Moskva 1964, p. 330.

9. I. Erenburg, *Sobranie sočinenij*, vol. VIII, Moskva 1962-67, p. 362.

10. Pubblicata il 19 settembre nel giornale di Tiflis «Zarja Vostoka» («L'alba dell'Oriente»).

... sozrel vo mne poet
 S bol'šoj epičeskoju temoj.
 Mne mil stichov rossijskij žar.
 Est' Majakovskij, est' i krome,
 No on, ich glavnyj štabs-maljar
 Poët o probkach v Mossel'prome¹¹.

E Majakovskij, che pur nella posteriore disputa sull'«eseninščina» assunse posizione a favore del poeta, o meglio contro coloro che attaccavano Esenin quale portatore e diffusore di stati d'animo decadenti (*upadočnye nastroenija*) soprattutto tra i giovani¹², dimostrava buona memoria dell'effettivo rapporto che Esenin ebbe nei suoi confronti, illustrando il 25 agosto 1928 in una nota al Glavlit il programma di una sua serata poetica: «Noi sprechiamo forze eccessive nella critica di *insignificanti fenomeni letterari*, privando di attenzione critica le cose della vita quotidiana. Il pane, i vestiti, gli stivali devono interessare il critico *non meno dei versi di Esenin*. (Il corsivo è mio. S.L.)»¹³.

Non soltanto indisponeva Esenin la vicinanza dei «grandi» contemporanei, lo irritavano persino le «presenze» dei grandi del passato. Curiosa in questo senso è la lettera che Esenin scrisse a Nikolaj Veržbickij nei primi giorni del matrimonio con Sof'ja Andreevna Tolstaja-Suchotina, la nipote di Lev Tolstoj, che nell'aspetto ricordava in modo stupefacente il nonno¹⁴: «Ci sono poche probabilità che le cose andranno bene con la mia nuova famiglia, tut-

11. (È maturato in me il poeta
 Dal grande tema epico.
 Mi è caro dei versi il russo ardore.
 C'è Majakovskij, ci son altri ancora,
 Ma lui, il loro capo imbianchino,
 Canta dei tappi nel Mossel'prom.)

L'accenno dell'ultimo verso ai tappi è forse un'allusione al trascorso periodo «bottoliero» dello stesso Esenin:

Gljan' na butylok rat'!
 Ja sobiraju probki –
 Dušu moju zatykat'. (*Grubym daëtsja radost'*, 1923?)
 (Guarda l'armata di bottiglie!
 Faccio raccolta di tappi
 Per turare la mia anima.) (*Ai villani è data la gioia*).

12. L'influenza «nefasta» dell'innocente Esenin sui giovani sovietici può essere paragonata a quella, anteriore di alcuni anni, del poeta tedesco Rilke con i suoi versi neo-romantici sui suoi compatrioti.

13. V. Majakovskij, *op. cit.*, p. 122.

14. N. Nikitin, *O Esenine*, in *Vospominanija o Sergee Esenine*, Moskva 1965, p. 475.

to qui è stracolmo del «grande vecchio», egli è dappertutto, e in misura eccessiva: sui tavoli e dentro i tavoli, sulle pareti, persino, pare, sui soffitti, per i vivi non c'è posto. E questo mi soffoca...»¹⁵. Che non si trattasse di un vezzo epistolare lo dimostra il fatto che Jurij Libedinskij, nei suoi ricordi sul poeta, afferma che Esenin così rispose a lui che gli chiedeva notizie della sua nuova sistemazione: «— Mi annoio. La barba mi ossessiona... — Quale barba? — Come quale? Uno, questa — e mostrò un grande ritratto di Lev Nikolaevič, — due, quest'altra, — e indicò una foto di gruppo di tutta la famiglia Tolstoj, — tre, quest'altra ancora, — e additò la copia del famoso ritratto di Repin. — Qui, in bicicletta, quattro, la barba lassù, cinque... E là, quante ce ne sono? — Mi accompagnò vicino alla parete, dov'erano esposte sotto vetro alcune fotografie di Tolstoj. — Non meno di dieci! Non ne posso più, basta! — disse infuriato»¹⁶.

E in precedenza la sua relazione con la Duncan, del cui amore egli si compiaceva come «di un riconoscimento mondiale»¹⁷, si era trasformata in una sequela ininterrotta di litigi, proprio per l'insofferenza d'Esenin alla fama della danzatrice, che soprattutto durante il loro viaggio fuori della Russia, aveva spesso offuscato la sua di poeta.

Solo il destino di Puškin,

O Aleksandr! Ty byl povesa,
Kak ja segodnja chuligan¹⁸.

in cui s'identificava e a cui tese nell'ultimo periodo della propria attività, era degno d'essere ipotizzato.

Ja umer by seičas ot sčast'ja,
Spodoblennyj takoj sud'be¹⁹.

15. S. Esenin, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, vol. v, Moskva 1962, p. 210.

16. Ju. Libedinskij, *Moi vstreči s Eseninym*, in *Vospominanija o Sergee Esenine*, cit., p. 379.

17. I. Erenburg, *op. cit.*, p. 363.

18. (O Alessandro! Tu eri un umor faceto,
Com'io son oggi un teppista.) (*Puškinu, A Puškin*, 1924).

19. (Morirei subito di felicità
Se fossi degnato d'una tal sorte.) (*Ibid.*).

R. Zaborova ricorda un episodio sintomatico: «Giunse da noi ubriaco. Sedette. Tace. Teneramente lo rimproverai di rovinare il proprio talento. E d'un tratto, piano, disse: — Quando morirò, tutti saprete chi avrete perso. Tutta la Russia piangerà. — Tacque... — Io sono Puškin: non a caso lui era Aleksandr Sergeevič, e io Sergej Aleksandrovič!... E a me, come a lui, sarà eretto un monumento!» (R. Zaborova, *Iz arhivnyh razyskanij o Sergee Esenine*, in «Russkaja literatura», 1970, 2, p. 155.

E anche se i procedimenti esteriori per raggiungere quella «sorte» lo portarono ad atteggiamenti, pose e sfide che lo costringevano ad un notevole sperpero di energie fisiche e mentali, non vi è dubbio ch'egli ottenne il suo scopo. Vjačeslav Polonskij nel necrologio apparso nel n. 1 di «Novyj mir», 1926, accennò apertamente a tali «procedimenti»: «È morto... al culmine del talento, all'apice della gloria. / ... / La comparsa nei circoli letterari del giovanetto contadino dotato di straordinaria forza canora fu accompagnata dal trionfo. / ... / Nelle taverne ritrovo dei letterati Esenin divenne il personaggio numero uno. Produceva l'impressione di chi vuole in qualche modo sbalordire, perché tutti si stupiscano e spalanchino gli occhi: guardate che cosa so fare!»²⁰. Il pubblico rispondeva positivamente. Natal'ja Mandel'stam ricorda: «Qui (nella filanda di Strunin) mi convinsi di quanto enorme fosse la popolarità di Esenin, perché in mia presenza il suo nome veniva continuamente ricordato. Era circondato da un'autentica leggenda popolare, le operaie lo consideravano uno dei loro e lo amavano...»²¹. E Jurij Libedinskij: «Quando nel 1921 giunsi a Mosca, essa era piena delle voci sulle avventure e le stramberie di Sergej Esenin»²². E ancora Oleša: «Quando arrivai a Mosca per viverci, per iniziarvi di fatto la mia vita, la fama di Esenin era all'apice. Nei circoli letterari che frequentavo si parlava continuamente di lui, dei suoi versi, della sua bellezza, di come era vestito il giorno prima, di chi si accompagnava a lui, dei suoi scandali, persino della sua fama»²³.

Ma le motivazioni del successo eseniano non erano soltanto di carattere accidentale, esse avevano salde radici nella sua poesia. Giustamente Aleksandr Fadeev vedeva nel «non timore del poeta di occuparsi di sentimenti ed emozioni umane» la possibilità di «conquistare vasti quadri della gioventù sovietica», a differenza «dei poeti proletari che coscienziosamente manovrano con la loro lingua dinamo di cartone d'ogni genere»²⁴. Persino A. Ležnev²⁵, che s'era distinto per le sue uscite maligne nei confronti di Esenin, di lui scrisse, subito dopo la morte: «Esenin era un poeta non per i critici o i poeti / ... / ma per i lettori»²⁶.

20. V. Polonskij, *Pamjati Esenina*, in «Novyj mir», 1926, 1, p. 134.

21. N. Mandel'stam, *Vospominanija*, New York 1970, p. 363.

22. Ju. Libedinskij, *op. cit.*, p. 361.

23. Ju. Oleša, *Ni dnja bez stročki*, Moskva 1965, pp. 155-56.

24. A. Fadeev, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, vol. IV, Moskva 1960, p. 71.

25. Membro e teorico del gruppo «Pereval», redattore della rivista «Novaja Rossija».

26. «Pravda», 30 dicembre 1925.

E realmente, a parte le composizioni liriche campestri, i ritorni al passato arcaico, le canzoni d'amore, le confessioni allucinate del teppista e del beone, soprattutto i temi «facili» della morte²⁷ e della malattia²⁸, presenti sin nei primi versi eseniniani e dilatatisi, a volte in modo ingombrante e ossessivo, nelle sue opere posteriori²⁹, potevano facilmente commuovere e conquistare per il loro forte potere suggestivo.

Valutare visivamente la fama di Esenin fu possibile nel giorno dei suoi funerali, dopo il suicidio del poeta, quando la «spinta alla morte», dopo aver avuto il sopravvento sulla vita nel piano letterario, «ebbe il sopravvento anche nel piano della realtà»³⁰. «Essi furono spontaneamente popolari. Nessuno si aspettava che da tutta l'enorme Mosca si sarebbe riversata una strabocchevole folla di persone di tutti gli ambienti, di tutti i ceti, di tutte le professioni»³¹. Il fatto stupì molti, in realtà anche da vivo Esenin seppe radunare la folla. Si ricorda, ad esempio, una sua pubblica lettura di versi che ebbe luogo il 14 aprile 1924 nella sala «Lassalle» a Leningrado. «La vendita dei biglietti procedeva bene, alle tre si era al tutto esaurito. La fama chiassosa di Esenin aveva avuto il suo effetto. La serata si concluse con un trionfo. Più volte egli uscì sul palcoscenico a ringraziare. Dieci minuti dopo uscì insieme a lui dalla porta di servizio. Una folla entusiasta, composta in gran parte di ragazze, attendeva il poeta. Tutti insieme gli si slanciarono contro, lo alzarono di peso e lo trascinarono via. Una delle ammiratrici ebbe la luminosa idea di slacciargli una scarpa, desiderosa, evidentemente, di tenersi una stringa come *souvenir* del poeta. Incoraggiata dal suo esempio, un'altra delle *fans* di Esenin decise di togliere al poeta la cravatta, approfittando della sua scomoda posizione, sospeso a mezz'aria. L'energica fanciulla afferrò il lembo inferiore della cravatta e cominciò a tirarla verso di sé. Esenin soffocava e il viso gli

27. Diamo qui di seguito, cronologicamente, i titoli di alcune liriche, nelle quali il tema della morte è presente o dominante: *Kraj ljubimyj! Serdca snjatsja, Paese amato! Il cuore sogna* (1914), *V tom kraju, gde želtaja krapiva, In quella terra, dove la gialla ortica* (1915), *Sviščet veter pod krutym zaborom, Fischia il vento sotto il ripido steccato* (1917), *Vetry, vetry, Venti, venti* (1919) ecc., ecc.

28. *Večer čërnye brovi nasopil, La sera le nere sopracciglia ha aggrottato* (1923), *Metel', La tormenta* (1924), ecc.

29. Kručënych dichiara «patologico» il caso di Esenin, chiamando in causa «il prof. S. Freud» e il suo termine *Todestrieb*, spinta alla morte. (A. Kručënych, *Novyj Esenin*, Moskva 1926, p. 11).

30. A. Kručënych, *op. cit.*, p. 12.

31. E. Mindlin, *Neobyknovennye sobesedniki*, Moskva 1968, p. 274.

divenne paonazzo. Gridai alla ragazza di lasciare subito la cravatta. Ma quella non rivolse la minima attenzione alle mie parole. Temendo allora che strozzasse definitivamente il poeta, la colpii con forza al braccio, sì che dovette lasciare la presa. Esenin fu portato a braccia fino all'albergo. I suoi ammiratori avrebbero voluto accompagnarlo fin nella sua stanza, ma il portiere e gli addetti li costrinsero a disperdersi»³². Lo stesso poeta menziona l'episodio in una lettera del 15 aprile a Galja Benislavskaja: «La serata è trascorsa in modo meraviglioso. Per poco non mi hanno fatto a pezzi»³³.

Ma l'indomani dell'addio alla *bohème*, ai versi «da patibolo, perduti, disperati»³⁴ del ciclo di *Moskva kabackaja*, annunciato in tutta una serie di liriche³⁵, quando giunse il tempo della grande prova, del cimento nell'alveo già della letteratura «sovietica», Esenin rinuncia all'esibizionismo, sente di poter e dover privarsi della fama, cosciente che la «pazza» giovinezza è ormai trascorsa.

Byli gody tjaželych bedstvij,
Gody bujnych, bezumych sil.
Vspomnil ja derevenskoe detstvo,
Vspomnil ja derevenskiju sin'.
Ne iskal ja ni slavy, ni pokoja,
Ja s tščetoj etoj slavy znakom³⁶.

Gody molodye s zabubenoj slavoj,
Otravil ja sam vas gor'koju otravoj³⁷.

E a Galja Benislavskaja scriveva: «Mi sento rassegnato, non mi occorre questa stupida fama chiassosa, il successo... Ho capito che cos'è la poesia»³⁸.

32. I. Romanovskij, *Pis'mo avtoru*, in V. Belousov, *Sergej Esenin. Literaturnaja chronika*, vol. II, p. 121.

33. S. Esenin, *op. cit.*, vol. V, p. 175.

34. A. Voronskij, *Literaturno-kritičeskie stat'i*, Moskva 1963, p. 263.

35. *Puskaj ty vypita drugim*, *Anche se tu da un altro sei bevuta* (1923) *Na Kavkaze*, *Al Caucaso* (1924), *Zametalsja požar goluboj*, *S'è agitato l'incendio azzurro* (1923), ecc.

36. (Son stati anni di gravi sventure,

Anni di folli, tempestose forze.

Mi son ricordato l'infanzia in campagna,

Mi son ricordato l'azzurro della campagna.

Non cercavo né gloria, né riposo,

Conosco la vanità di questa gloria.) (*Eta ulica mne znakoma*, *Conosco questa via*,

1923).

37. (Giovani anni di fama turbinosa,

Io v'ho avvelenati con un amaro veleno.) (*Gody molodye s zabubenoj slavoj*, *Gio-*

vani anni di fama turbinosa, 1924).

38. S. Esenin, *op. cit.*, vol. V, p. 190.

Ma abbandona anche il tema della morte e della malattia, che scompare del tutto³⁹ nel periodo del suo esercizio nelle nuove forme poetiche. Anche Majakovskij, che già aveva notato come Esenin fosse tornato dal suo viaggio oltreoceano con una chiara «tendenza al nuovo» (*tjaga k novomu*), nel suo articolo *Kak delat' stichi?* (*Come fare i versi?*) parla dell'evoluzione del poeta: «Esenin parlava con curiosità dei versi altrui. C'era un tratto nuovo nel vanitosissimo Esenin: egli provava dell'invidia per tutti i poeti organicamente saldati con la rivoluzione, con la classe, che vedevano davanti a sé un grande e ottimistico cammino»⁴⁰. In effetti Esenin in una sua lirica aveva asserito:

Ja tem zaviduju,
Kto žizn' provël v boju,
Kto zaščičal velikuju ideju.
A ja, sgubivšij molodost' svoju,
Vospominanij daže ne imeju⁴¹.

Ma in *Na Kavkaze*, scritta nello stesso periodo, dopo aver ironicamente «inquadrato», come già abbiamo visto, lo stesso Majakovskij, non certo «con curiosità» si esprime sui «versi altrui»:

Drugich už nečego sčitat',
Oni pod chladnym solncem zrejut.
Bumagi daže zamarat'
I to, kak nado, ne umejut.
Prosti, Kavkaz, čto ja o nich
Tebe promolvil nenarokom...⁴²

39. Cfr. la poesia *Puskaj ty vypita drugim* (*Anche se tu da un altro sei bevuta*):

Teper' so mnogim ja mirjus'
Bez prinužden'ja, bez utraty.
Inoju kažetsja mne Rus',
Inymi – kladbišča i chaty.

(Ora con molte cose mi riconcilio
Senza costrizioni, senza perdite.
Altra mi sembra la Rus',
Altri i cimiteri e le chaty.)

40. V. Majakovskij, *op. cit.*, vol. XII, p. 95.

41. (Io invidio quelli
Che la vita han trascorso in battaglia,
Che han difeso una grande idea.
Mentr'io, rovinata la mia gioventù,
Nemmeno ricordi possiedo.) (*Rus' uchodjaščaja, La Rus' che se ne va*, 1924).

42. (Gli altri non contano nulla,
Essi maturano sotto un freddo sole.
Nemmeno la carta sanno,

E allora l'avvicinamento dei temi a lui «vietati», a giudizio di molti, dalla sua personalissima natura poetica, assume il significato d'una sfida di carattere estetico:

Ja vam ne kenar!
Ja poet!
I ne četa kakim-to tam Dem'janam⁴³.

Un poeta per giunta desideroso di integrare, unificare il binomio arte-vita:

Rozu beluju s černoj žaboj
Ja chotel na zemle povenčat'⁴⁴.

Ma cosciente anche dei pericoli che gli potevano derivare dalla sua inesperienza, dalla «novità»:

I, razbiraja opyt smelyj,
Menja nasmeške ne predaš', –
Liš' potomu tak neumelo
Šeptal bumage karandaš'⁴⁵

Alla luce di questa interpretazione ci sembra pertanto senz'altro da rigettare il parere della moglie di Mandel'stam, la quale afferma nelle sue memorie: «Mandel'stam diceva che rovinarono Esenin esigendo da lui un poema, la «grande forma», provocando in tal modo ipertensione ed insoddisfazione, perché egli, lirico, non po-

Come si deve, imbrattare.
Perdona, Caucaso, che io di loro
T'ho parlato senza intenzione...

43. (Io non sono un canarino!
Io sono un poeta!

Non somiglio a certi Damiani.) (*Stansy, Stanze*, 1924). L'allusione dell'ultimo verso si riferisce al poeta Dem'jan Bednyj. In una lirica posteriore Esenin dirà ancora:

Kanarejka s golosa čužogo –
Žalkaja, smešnaja pobrjakuška.
(Il canarino con la voce d'un altro

È un balocco misero ridicolo.) (*Byt' poetom – eto značit to že..., Esser poeta è lo stesso...*, Agosto 1925).

44. (La rosa bianca al rospo nero
Volevo sulla terra maritare.) (*Odna zabava mne ostalas', Un solo spasso m'è rimasto*, 1923).

45. (E, analizzando l'audace tentativo,
Non mi esporrai allo scherno,
Sol perché con tanta inesperienza

Ha sussurrato alla carta la matita.) (*Izdatel' slavnyj! V etoj knige..., Editore glorioso! In questo libro...*, 1924).

teva dare un poema di valore»⁴⁶, e quello analogo del poeta georgiano, amico di Esenin, Tician Tabidze, che nel 1926 scriveva: «Esenin abbandonò con grandissimo dolore il suo vecchio mondo di campagna per passare al grande 'tema epico'»⁴⁷. In realtà l'insoddisfazione di Esenin derivò soltanto dal mancato apprezzamento della sua nuova maniera, che probabilmente aveva avuto il torto di «reclamizzare» con eccessiva insistenza, provocando risentimenti, invidie, gelosie e timori da parte di chi riteneva di possedere il monopolio letterario del tempo:

Izdatel' slavnyj! V etoj knige
 Ja novym čuvstvam predajus',
 Učus' postignut' v každom mige
 Kommunoj vzdylennuju Rus'.
 ... v toj strane, gde vlast' Sovetov,
 Ne pišut starym jazykom⁴⁸.

Choču ja byt' pevcom
 I graždaninom,
 Čtob každomu,
 Kak gordost' i primer,
 Byl nastojaščim,
 A ne svodnym synom –
 V velikich štatach SSSR⁴⁹.

Ja govorju:
 «Nastal naš srok,
 Davaj, Sergej,
 Za Marksa ticho sjadem,
 Čtob razgadat'
 Premudrost' skučnych strok»⁵⁰.

46. N. Mandel'stam, *Vtoraja kniga*, Parigi 1972, p. 435.

47. T. Tabidze, *Esenin v Gruzii*, in *Vospominanija o Sergee Esenine*, cit., pp. 387-88.

48. (Editore glorioso! In questo libro
 Mi abbandono a nuovi sentimenti,
 Imparo a comprendere a ogni istante
 La Rus' levata in alto dalla comune.
 ... nel paese, dov'è il potere dei Soviet,
 Non si scrive con la lingua antica.) (*Izdatel' slavnyj! V etoj knige...*, Editore glorioso! *In questo libro...*, 1924).

49. (Voglio essere cantore
 E cittadino,
 Perché per tutti,
 A gloria ed esempio,
 Io sia un figlio
 Vero e non bastardo –
 Nei grandi stati dell'URSS.) (*Stansy, Stanze*, 1924).

50. (Io dico:
 «È venuta la nostra ora,

I pust' inaja žizn' sela
Menja napolnit
Novoj siloj,
Kak ran'se
K slave privela
Rodnaja ruskaja kobyla⁵¹.

Za znamja vol'nosti
I svetlogo truda
Gotov idti chot' do Lamansha⁵².

Teper' goda prošli.
Ja v vozraste inom.
I čuvstvuju i myslju po-inomu⁵³.

E l'elenco è lungi dall'essere esaurito.

D'altra parte il provarsi eseniniano nell'epica non è certo fenomeno isolato nella letteratura russa del tempo. Trascorso un periodo iniziale, nel quale il rapporto «a caldo» dello scrittore nei confronti della rivoluzione veniva romanticamente espresso attraverso forme liriche accentuatamente emozionali⁵⁴, con l'esaltazione propagandistica di personaggi e fatti della rivoluzione⁵⁵, o addirittura tramite una poesia divenuta «semplice informazione rimata di avvenimenti»⁵⁶, venne ponendosi in primo piano, dopo lo spegnersi della guerra civile, contemporaneamente al processo di co-

Dài, Sergej,
Mettiamoci in silenzio a leggere Marx,
Per comprendere
La saggezza delle noiose righe».) (*Ibid.*).

51. (E che la nuova vita del villaggio

Mi riempia
Di nuova forza,
Come prima
Alla gloria m'ha condotto
La cara giumenta russa.) (*Moj put', Il mio cammino*, 1925).

52. (Per la bandiera della libertà

E del radioso lavoro
Sono pronto ad andare fino alla Manica.) (*Pis'mo k ženščine, Lettera a una donna*, 1924).

53. (Ora gli anni son passati.

Sono in un'altra età.
E sento e penso in altro modo.) (*Ibid.*).

54. «Negli anni tempestosi della rivoluzione, - scriveva allora P. Lebedev-Poljanskij, - vivevamo principalmente di versi...» («Pečat' i revoljucija», 1922, fasc. 2, p. 380).

55. Il poema *Budënyj*, ad esempio, di N. Aseev (1923), molti dei versi di D. Bednyj e dei poeti proletari.

56. N. Aseev, *Polnoe sobranie sočinenij v pjati tomach*, vol. v, p. 485.

struzione e sviluppo della nuova società, l'esigenza di volgersi «alla rappresentazione della realtà, degli uomini e dei fatti nel loro vivo evolversi dialettico e nella loro concretezza»⁵⁷.

Majakovskij, D. Bednyj, A. Bezymenskij, N. Aseev, N. Tichonov sono i primi a recepire e a praticare questo invito alla concretezza della storia: emanazione diretta del rapporto lirica-storia è naturalmente⁵⁸, secondo la formula di Tynjanov⁵⁹, il poema, o per usare un'espressione majakovskiana il «verso forte» (*krepkij stich*). Il mutamento eseniniano di temi e di genere può anche innestarsi allora in questo contemporaneo rivolgersi di molti e diversi poeti alla grande forma, ed in questo senso egli è molto vicino, in particolare, all'esperienza di Pasternak, che già nel 1923 con *Vysokaja bolezn'* (*L'alta malattia*) «aveva inviato un suo picchetto nell'epica»⁶⁰ e che più tardi dichiarava: «Penso che l'epos sia suggerito dal tempo e perciò nel mio libro *Millenovecentocinque* passo dal pensiero lirico all'epica benché ciò sia molto difficile»⁶¹.

A parte enunciazioni programmatiche e momenti sparsi in singole liriche (*Pis'mo k ženščine* [*Lettera a una donna*], *Moj put'* [*Il mio cammino*], *Stansy* [*Stanze*], ecc.), che rappresentano gli embrioni di più ampie e meditate trattazioni, le opere prettamente «sovietiche» di Esenin sono, in ordine cronologico: *Pesn' o velichom pochode* (*Il canto della grande impresa*), giugno-luglio 1924, *Poema o 36* (*Poema dei 36*), 1-6 agosto 1924, *Ballada o 26* (*La Ballata dei 26*), settembre 1924, *Anna Snegina*, dicembre 1924 - marzo 1925, e appartengono tutte, come appare evidente dalle loro intitolazioni, al genere del poema, variamente trattato.

Un saggio d'occasione, che possiamo tuttavia ragionevolmente ritenere propedeutico alle successive esperienze nel campo della nuova tematica, è rappresentato dai 96 versi, dal forte ritmo giam-

57. A. Voronskij, *Na perevale* (*Dela literaturnye*), in «Krasnaja nov'», 1923, 6, p. 314.

58. Non siamo quindi d'accordo con A. Sinjavskij che inverte i termini della questione quando afferma: «Negli anni Venti questo diretto rivolgersi del poeta (Pasternak) alla storia è connesso all'inaspettato destarsi nella sua creazione di tendenze epiche. (Il corsivo è mio. S.L.)». (A. Sinjavskij, *La poesia di Pasternak*, in B. Pasternak, *Poesie inedite*, Milano 1966, p. 40).

59. La frase di Tynjanov si riferisce ad altro periodo storico, gli anni Venti del secolo scorso, ma può essere adattata a misura al movimento sorto cento anni più tardi: «La correlazione della letteratura con la serie sociale li (gli arcaisti) porta alla grande forma in versi». (Ju. Tynjanov, *Avanguardia e tradizione*, Bari 1968, pp. 52-53).

60. Ju. Tynjanov, *op. cit.*, p. 275.

61. «Na literaturnom postu», 1927, 4, p. 74.

bico⁶², provvisoriamente raccolti sotto il titolo *Lenin*, del poema mai portato a termine da Esenin *Gul'aj-pole*, particolarmente importante in quanto si tratta letteralmente del primo necrologio poetico di uno scrittore contemporaneo in onore di Lenin, scritto come fu nei giorni immediatamente seguenti la sua scomparsa⁶³, e insieme dell'annuncio dei posteriori versi sulla figura della grande guida sovietica che variegano, a volte convenzionali, più spesso originali, ma sempre sinceri, i poemi eseniniani.

Il poema *Gul'aj-pole* nelle sue linee generali era stato concepito da Esenin ancora nel 1922. Esso doveva presentarsi come un racconto sugli anni della rivoluzione e dell'instaurazione del potere sovietico, ma non fu mai completato, anche se spesso, come testimoniano i vari abbozzi pubblicati nell'edizione delle opere di Esenin del 1962, egli si accinse alla sua stesura definitiva.

Che la morte di Lenin avesse scosso profondamente Esenin è provato da varie e precise testimonianze⁶⁴. Il 23 gennaio 1924 il poeta uscì dalla clinica per malattie nervose in cui si trovava prudentemente in osservazione e a riposo, per assistere al passaggio del corteo funebre che accompagnava la salma di Lenin nella Sala delle Colonne, in attesa dei funerali del 27. In quell'occasione, «ottenu- to un lasciapassare dalla 'Pravda', per alcune ore si trattenne nella Sala, fissando di continuo il volto di Lenin»⁶⁵.

Surovyj genij! On menja
Vlečet ne po svoej figure.
On ne sadilsja na konja
I ne letel navstreču bure.
Spleča golov on ne rubil,
Ne obraščal v pobeg pechotu.

· · ·
I ne nosil on tech volos,
Čto l'jut uspech na ženščin tomnych, —
On s lysinoju, kak podnos,
Gljadel skromnej iz samych skromnych.
Zastenčivyj, prostoj i milyj,
On vrode sfinksa predno mnoj⁶⁶.

62. Il giambo è prevalente usato, in tetrapodia, nei versi dedicati a gesta rivoluzionarie.

63. 23-25 gennaio 1924.

64. Cfr. V. Belousov, *op. cit.*, vol. II, pp. 105-109.

65. Ju. Libedinskij, *op. cit.*, p. 373.

66. (Genio severo! Ei non m'attrae
Per la sua figura.
A cavallo non andava

Nonostante la sua concisione e la sua assoluta mancanza di iperbolismi, il brano di Esenin fu repecito e inteso da Majakovskij che nel suo posteriore poema oratorio *Lenin*, composto nell'aprile-ottobre 1924, si approprierà di immagini ed espressioni già utilizzate da Esenin in un contesto, per la sua brevità, molto più denso:

<i>Esenin</i>	<i>Majakovskij</i>
Surovyj genij!	My govorim – «genij» ⁶⁷ .
Zastenčivy, prostoj i milyj.	Samyj čelovečnyj čelovek ⁶⁸ .
Berite vsë v raboč'i ruki.	On zemli velel nazvat' svoimi ⁶⁹ .
Dlja nich ne skažeš': «Lenin umer!» Ich smert' k toske ne privela.	Nam li rastekat'sja slëznoj lužeju, Lenin i teper' živee vsech živych ⁷⁰ .

Esenin a sua volta, quando nel gennaio del '25 si rivolse nuovamente, in occasione del primo anniversario della morte, alla trattazione del personaggio Lenin nella lirica *Kapitan zemli* (*Il capitano della terra*) attinse dal poema majakovskiano la metafora marinara, alquanto convenzionale, ma più volte in esso ricorrente.

E non volava incontro alla bufera.
D'un colpo teste non tagliava.
Eserciti in fuga nonolgeva.
...
E non portava quei capelli
Che hanno successo tra le donne languide,
Calvo, come un vassoio,
Aveva lo sguardo più modesto tra i più modesti.
Timido, semplice e caro,
È come una sfinge dinanzi a me.)

67. <i>Esenin</i> Genio severo!	<i>Majakovskij</i> Noi diciamo: «genio».
68. Timido, semplice e caro.	Il più umano fra gli uomini.
69. Prendete tutto nelle mani d'operai	Egli ordinò di dir nostre le terre.
70. Per loro non dirai: «Lenin è morto!» La morte non li ha angosciati.)	Perché sciogliersi in pozze di lacrime? Lenin anche adesso è il più vivo di tutti i vivi.)

Esenin

On – rulevoj
I kapitan,
Strašny l' s nim
Škval'nye otkosy?
Ved', sobrannaja
S raznyh stran,
Vsja partija – ego
matrosy.

Majakovskij

I snova
stanovitsja
Lenin šturman,
...
Teper'
ot abordažej i šturma
my
perejdëm
k trudovoj osade.
...
RKP,
komandy na bort! ⁷¹.

Esenin aveva ancora affrontato il tema di Lenin, «nostro severo padre» ⁷², nonostante gli avvertimenti voronskiani ⁷³, nel poema *Anna Snegina*, opera varia e complessa, sottile e delicata, di grande importanza dal punto di vista lessicale per il nuovo e insolito uso stilistico di proverbi, locuzioni e gergo contadineschi, di procedimenti tradizionali del folklore ⁷⁴, ma soprattutto per il suo modo di trattare, unico per il momento nella letteratura sovietica, il tema del contadino nella rivoluzione, del mondo rurale nella nuova realtà, assolutamente privo dell'idealizzazione dei motivi campestri dominanti nelle opere precedenti di Esenin.

No vot i Krjuša...
Tri goda
Ne zrel ja znakomyh kryš.

71. *Esenin*
(Egli è il timoniere
E il capitano,
Fan forse paura con lui
L'impetuose impennate?
Perché, venuto
Da diversi paesi,
Tutto il partito è la sua
Ciuma.)

Majakovskij

E nuovamente
diventa
Lenin nocchiero,
...
Ora
dagli abbordaggi e dall'attacco
noi
passeremo
all'assedio del lavoro.
...
RKP,
equipaggio a bordo!)

72. L'espressione è nel poemetto *Ballada o 26*.

73. Cfr. a questo riguardo il nostro articolo *Esenin e Voronskij*, in «Annali di Ca' Foscari» vol. xv, 1976, fasc. I.

74. Cfr. M. Morozova, *O stilističeskom svoeobrazii poemy S. Esenina «Anna Snegina»*, nel vol. *Voprosy stilistiki*, Moskva 1966, pp. 254-263.

· · ·
Gljažu, na kryl'ce u Prona
Gorlastyj mužickij galděž.
Tolkujut o novych zakonach,
O cenach na skot i rož'.

· · ·
«Skaži,
Kto takoe Lenin?»
Ja ticho otvetil:
On – vy»⁷⁵.

Non ci addentreremo qui nell'analisi delle opere eseniniane di questo periodo, in precedenza cronologicamente ricordate, ma il tentativo del poeta di provarsi nella tematica contemporanea, rivoluzionaria, si presentava sicuramente fruttuoso, ricco di peculiarità inventive, sostenuto da una maestria tecnica nell'uso dell'architettura metrica, forse all'inizio artigianesca, ma via via sempre più fluida e sicura⁷⁶.

Le critiche ironiche, spesso cattive, dei contemporanei⁷⁷, risospinsero Esenin nell'alveo della primitiva ispirazione, ai *Persidskie motivy* (*Motivi persiani*), un ritorno all'origine, mascherato dal poeta con l'artificio dell'esotico⁷⁸, ai versi elegiaci: il tema della morte ricompare tormentoso e più che mai concreto. Lo spazio rimanente tra arte e vita si riduce ai minimi termini:

Est' odna chorošaja pesnja u solovuški –
Pesnja panichidnaja po moej golovuške⁷⁹.

75. (Ma ecco Krjuša...
Da tre anni
Non vedevo i noti tetti.

· · ·
Guardo, sul terrazzino di Pron
Un chiassoso schiamazzo di contadini.
Commentano le nuove leggi,
I prezzi del bestiame e della segala.

· · ·
«Di',
Chi è questo Lenin?»
Io piano risposi:
«Egli è voi».)

76. Cfr. J. Veyrenc, *La forme poétique de Serge Esenin*, Paris 1968.

77. Ricordiamo qui il Voronskij, Ležnev, Gajk Adonc, Sosnovskij, ecc.

78. Cfr. S. Leone, *I «Persidskie motivy» di S. Esenin. Ipotesi*, in «Annali di Ca' Foscari», vol. IX, 1970, fasc. I; M. Novikova, *Mir «Persidskich Motivov»*, in «Voprosy literatury», 7, 1975.

79. (Il piccolo usignolo ha una bella canzone,
Una canzone funebre per la mia piccola testa.) (*Pesnja, Canzone*, 1925).

Vidno, smert' moju počujal
Tot, kto v'četsja v vyšine⁸⁰.

Nu, i čto ž! Projdët i eta rana.
Tol'ko gor'ko videt' žizni kraj⁸¹.

Dajte mne na rodine ljubimoi,
Vsë ljubija, spokojno umeret'⁸².

Ja znaju, znaju. Skoro, skoro
Ni po moej, ni č'ej vine
Pod nizkim traurnym zaborom
Ležat' pridëtsja tak že mne⁸³.

Snežnaja ravnina, belaja luna,
Savanom pokryta naša storona.
I berëzy v belom plačut po lesam.
Kto pogib zdes'? Umer? Už ne ja li sam?⁸⁴.

Cvety mne govorjat proščaj,
Golovkami kivaja nizko.
Ty bol'se ne uvidiš' blizko
Rodnoe pole, otčij kraj⁸⁵.

Il poeta senza più clamori si ritira in se stesso, rivolge tutte le sue cure, i suoi interessi all'edizione completa delle proprie opere, quasi fosse un testamento. Aveva già profeticamente affermato, a sfida dei suoi critici maligni e miopi:

80. (Evidentemente ha fiutato la mia morte
Colui che nell'alto si libra.) (*Nu, celuj menja, celuj..., Su, baciami, baciami..., 1925*).
81. (E allora? Passerà anche questa ferita.
Solo è triste vedere il limite della vita.) (*Vidno, tak zavedeno naveki..., È chiaro, così per sempre è stabilito..., luglio 1925*).
82. (Concedetemi di morire in pace, continuamente
Amando, nell'amata patria.) (*Spit kovyl'. Ravnina dorogaja..., Dorme l'erba della steppa. Cara pianura..., luglio 1925*).
83. (Lo so, lo so. Presto, presto
Non per mia, né per colpa di nessuno
Sotto un basso steccato a tutto
Anche a me toccherà giacere.) (*Gori, zvezda moja, ne padaj..., Ardi, mia stella, non cadere..., agosto 1925*).
84. (Pianura di neve, luna bianca,
D'un lenzuolo funebre è coperto il nostro paese.
E le betulle vestite di bianco piangono nei boschi.
Chi è qui scomparso? Chi è morto? Non io forse?) (1925).
85. (I fiori mi dicono addio,
Chinando le loro testine.
Mai più potrai rivedere
I campi nati, il paese paterno.) (*Cvety, Fiori, 1924*).

Licom k licu
Lica ne uvidat'.
Bol'soe viditsja na rasstojan'e⁸⁶.

86. (Faccia a faccia
La faccia non si scorge.
Il grande si vede a distanza.) (*Pis'mo k ženščine, Lettera a una donna, 1924*).

IL DECABRISMO: UN PARADIGMA DELLA STORIOGRAFIA SOVIETICA

Un semplice confronto bibliografico fra la letteratura decabrista in russo e in altre lingue è di per sé indicativo di una diversa attitudine ideologica nell'accedere al fatto storico. La constatazione numerica¹ pone infatti un primo interrogativo: perché un avvenimento, non dissimile nella sua gestazione e nella sua risoluzione da altri accaduti in Europa nello stesso periodo (in Spagna, in Italia, in Grecia), suscita in Russia un interesse che altrove è consacrato a un'intera epoca della civiltà?

Non si tratta solo di una diversa mentalità storiografica, perché altri episodi, altrettanto significativi, hanno avuto assai meno divulgazione, senza contare che questo in particolare ha concentrato l'interesse della critica solo a partire da un ben preciso momento storico che, come vedremo, coincide con l'avvento dell'era staliniana.

La risposta non va dunque ricercata nella storiografia, ma piuttosto nella politica e nella ideologia.

Ma un'altra osservazione preliminare sorge spontanea: un movimento comunemente annoverato, per programma e tattica cospirativa, fra quelli liberali è considerato un momento primario e dialetticamente essenziale del processo rivoluzionario conclusosi con la Rivoluzione di Ottobre.

Semplicistica e certamente riduttiva è d'altro canto la valutazione che la storiografia occidentale dà del fenomeno decabrista. Essa infatti non tiene generalmente conto della specificità e della complessità di un movimento politico solo in parte identificabile col liberalismo europeo², ma in realtà collegato assai più intima-

1. Gli oltre 8.000 titoli del 1965 hanno probabilmente raggiunto i 10.000 se teniamo conto delle numerose pubblicazioni uscite in occasione del Centocinquantenario (1975).

Per una completa e dettagliata consultazione bibliografica vedere i due repertori finora pubblicati: «Vostanie dekabristov». Bibliografija. Sost. M. N. Čencov. M.-L., 1929; «Dviženie dekabristov». Ukazatel' literatury. 1928-1959. Sost. R. G. Ejmontova. M., 1965.

2. La tesi del liberalismo decabrista è sostenuta dal Mazour (A. Mazour, *The first Russian*

mente (anche se non in tutte le sue componenti) all'ideologia dell'Illuminismo russo ed alla pratica politica della nobiltà settecentesca³; di un fatto valutabile solo nel contesto dell'arretratezza storica ed economica⁴ di un paese ancora feudale, in cui l'aristocrazia, e non come altrove la borghesia (qui ancora inconsistente e disorganizzata) poteva svolgere un ruolo rivoluzionario.

In questa prospettiva si giustificano il tormentato iter cospirativo e il comportamento velleitario dei decabristi durante l'insurrezione, perché alla prova dei fatti essi non seppero esprimere un programma politico coerente e una vera tattica rivoluzionaria.

Tralasciamo per ora questi problemi scottanti e tuttora insoluti; cerchiamo invece una risposta al nostro primo quesito: perché dunque il decabrismo è di tanta importanza per la storiografia sovietica? «Per l'enorme lavoro di pensiero che ha prodotto in Russia in meno di 10 anni, dalle prime teorie rivoluzionarie alquanto vaghe ai compiuti progetti costituzionali e politici ricchi di profondità e originalità, la cui importanza nella storia del pensiero russo non è stata ancora sufficientemente valutata»⁵. E, ancora, per la sua presenza in ogni campo della cultura e della scienza (e la storiografia sovietica l'ha scrupolosamente rilevata), per l'influsso che la sua filosofia ha avuto sull'intelligentsja dell'epoca.

Che il decabrismo sia stato non solo un movimento politico, ma anche un indirizzo culturale e uno stile di vita, è ormai assodato. «Possiamo parlare dei decabristi – scrive il Lotman – non solo come di portatori di questo o quel programma politico, ma come di un preciso modello storico-culturale e psicologico»⁶.

L'affascinante lettura semiologica del Lotman, nel puntualizzare alcuni tratti specifici del «codice comportamentale» decabrista (loquacità, estremismo politico e morale, impegno civile che non ammette il minimo cedimento, atteggiamento letterario, linguaggio

Revolution, Berkeley 1937) e dal Raeff (M. Raeff, *The decembrist movement*, 1966). Delle altre opere occidentali ricordiamo quella del Luciani (G. Luciani, *La Société des Slaves Unis*, Université de Bordeaux, 1963) che analizza il ruolo della Società degli Slavi Uniti nel generale movimento panslavista del XIX secolo, e quella del Venturi (F. Venturi, *Il movimento decabrista e i fratelli Poggio*, Torino 1956).

3. Cfr. M. Raeff, *State and Nobility in the Ideology of M. M. Shcherbatov*, in «The American and East European Review», ottobre 1960.

4. Cfr. A. Gerschenkron, *Il problema storico dell'arretratezza economica*, Torino 1974.

5. S. S. Landa, *Duch revoliucionnyh preobrazovanij...*, M., 1975, p. 8.

6. Ju. Lotman, *Dekabristy v povsednevnoj žizni*, in «Literaturnoe nasledie dekabristov», L., 1975, p. 27.

codificato ecc.), ci ricollega direttamente ad alcuni episodi narrati dalla Nečkina: la repubblica vagheggiata dai giovani Murav'ev sul modello del Contract Social⁷, la «campana del Veče» al cui suono gli ufficiali del «Sacro Artel'» (Sviaščennyj Artel') si radunano, come un tempo i cittadini di Novgorod⁸, le discussioni di economia politica ai balli, a teatro, l'impeto zaricida di Jakuškin che decide di immolarsi per la causa «senza conoscere il responso della sorte, per non lasciare ad altri questo onore»⁹, l'arringa concitata di Pestel' in favore del governo repubblicano e l'approvazione tutta giacobina di Turghenev («Les presidents sans frases!»)¹⁰.

La lista delle suggestioni storiche potrebbe allungarsi, così quella degli echi letterari. Di ciò siamo grati agli storici sovietici che, attraverso un immenso lavoro di scavo e di ricostruzione critica, hanno rischiarato un'epoca – quella del giovane Puškin – restituendocela nella sua irripetibile essenza.

Ma non è il solo momento culturale a suscitare l'interesse della storiografia sovietica per il decabrisimo. Ancor di più lo sono quello politico e quello ideologico.

Ciò è comprensibile e storicamente giustificato, perché rientra nella tradizione storiografica russa, incline a ravvisare nel decabrisimo un prezioso antecedente delle proprie dottrine¹¹.

Quello che invece distingue la critica sovietica (almeno nella fase successiva alla liquidazione della «cosiddetta scuola di M. N. Pokrovskij») è l'univocità e l'intransigenza della linea interpretativa. Anche durante l'egemonia pokrovskoviana il dibattito fu sempre aperto e proficuo, perché al Pokrovskij si può rimproverare il settarismo di certi giudizi, ma non certo di non aver avuto l'onestà intellettuale di rettificarli o mutarli nel corso della sua tortuosa evoluzione ideologica¹². Si ricordi ad esempio come nel confronto

7. M. V. Nečkina, *Dviženie dekabristov*, M., 1955, T. I, pp. 103-104.

8. *Ib.*, p. 128.

9. *Ib.*, p. 178.

10. *Ib.*, p. 287. La frase di Turghenev riecheggia certamente quella pronunciata alla Convenzione da Robespierre: «La république, sans doute!».

11. Vedi in proposito l'interpretazione liberale del Pypin (A. N. Pypin, *Obščestvennoe dviženie v Rossij pri Aleksandre I*, SPb., 1885) e quella populista del Semevskij (V. I. Semevskij, *Političeskie i obščestvennye idei dekabristov*, SPb., 1909).

12. Un esempio illuminante della sua disponibilità all'autocritica lo troviamo nel discorso pronunciato alla conferenza degli storici marxisti del 1930 (cfr. M. N. Pokrovskij, *Leninizm i russkaja istorija*, in «Trudy pervoi vsesojuznoj konferencij istorikov-marxistov», M., 1930, T. I, pp. 301-317). In questa occasione Pokrovskij sconfessa pienamente la sua primitiva concezione «economico-materialista» della storia, affermando che essa «si-

polemico con Ol'minskij egli abbia rivalutato, pur parzialmente, «lo spirito rivoluzionario» («revoliucionnost'») dei decabristi, definendoli appunto «veri rivoluzionari»¹³.

La polemica Pokrovskij-Ol'minskij fu solo un episodio clamoroso del grande dibattito in cui il decabrisimo fu coinvolto negli Anni Venti. Un dibattito che andò ampliandosi nelle numerose iniziative editoriali e giornalistiche in occasione delle Celebrazioni per il Centenario¹⁴ e che raggiunse i toni di un'aspra «querelle» alla vigilia della «Grande Svolta». Attaccato da destra, difeso da sinistra, addirittura «nichilizzato» (nel summenzionato attacco dell'Ol'minskij)¹⁵ esso divenne tuttavia una tappa obbligata nel processo di revisione del passato russo e un paradigma storico per le angosciose scelte future. Fu una breve stagione alla quale successe una fase non meno polemica, ma assai più intollerante, alla fine della quale la scienza storica, come ogni altra disciplina, si irrigidì nelle formule di partito.

«Tutti i più grossi problemi della storia dell'ultimo decennio – scrive A. Pankratova in piena offensiva socialista – si sono collegati nel modo più diretto e attivo con un solo risolutivo problema, per la risoluzione del quale combattono l'intero partito, l'intera classe dei lavoratori, l'intero paese guidato dal genio del suo gran-

gnifica marxismo meno dialettica, cioè marxismo meno rivoluzione». Più avanti aggiunge: «Non solo il materialismo economico, cioè l'interpretazione economica della storia, ma anche il materialismo economico più la lotta di classe, non sono ancora marxismo. È marxista solo chi dal marxismo sa trarre la conclusione politica della dittatura del proletariato». Come si vede, egli era giunto verso la fine su posizioni del tutto in linea con quelle di Lenin. Il che gli è stato riconosciuto dalla critica sovietica solo di recente (cfr. O. D. Sokolov, *M. N. Pokrovskij i sovetskaja istoričeskaja nauka*, M., 1970).

13. M. N. Pokrovskij, *Očerki po istorij revoliucionnogo dviženija v Rossij XIX i XX vv.*, M., 1924. «Pretendere dai decabristi – scrive Pokrovskij – che essi fossero anche un partito proletario è come pretendere che le mele maturino a maggio, quando invece maturano solo ad agosto o settembre».

14. Il cosiddetto «jubilejnyj god» si protrae in pratica fino alla fine degli Anni Venti. In questo periodo inizia la pubblicazione della serie «Vosstanie dekabristov» del Centrarchiv: raccolta fondamentale degli Atti della corte suprema di giustizia e della commissione d'inchiesta sull'«affare decabrista». Della serie uscirono dal 1925 al 1929 7 tomi (I-VI e VIII). I rimanenti tomi (previsti in un totale di 16 non ancora esaurito) sono usciti nel 1950 (T. IX), nel 1953 (T. X e T. XI) e nel 1969 (T. XII).

15. M. S. Ol'minskij, *Dve godovičiny*, in «Rabočaja Moskvà», 16 dicembre 1923. Ol'minskij si chiedeva quali dei due «jubilei» (quello del 1825 o quello del 1905, l'anno della prima rivoluzione proletaria) convenisse celebrare. Non certamente quello dei decabristi, «tipici proprietari terrieri intenti solo al proprio tornaconto, che portarono in piazza i soldati dopo averli ingannati».

de condottiero: il problema della costruzione del socialismo nel nostro paese»¹⁶.

In questo problema generale si inserisce dunque il decabrismo, la cui complessità politica e sociale, di estrema importanza per la comprensione dell'intero processo storico nazionale, non poteva sottrarsi alla più attenta analisi ideologica.

Fra le eresie «trockiste», «destro-opportuniste», o semplicemente borghesi, estirpate dai cosiddetti «storici leninisti» in quest'epoca di purificazione dottrinarica (e non solo!), una interessa particolarmente il nostro discorso: la teoria del «modo di produzione asiatico» di Dubrovskij, il cui principio «evoluzionistico» – passaggio da una formazione sociale a un'altra («smena formacij») senza lotta di classe – sovvertiva il principio dialettico-rivoluzionario con cui il partito giustificava la scelta storica del «socialismo in un solo paese»¹⁷.

«La revisione marxista leninista di questa teoria – scrive ancora la Pankratova – acquistò carattere di lotta politica, in quanto essa era implicata col problema della via di sviluppo – in determinate condizioni storiche – dei singoli paesi economicamente arretrati»¹⁸.

In questa revisione furono coinvolti tutti gli storici della vecchia guardia, dallo stesso Dubrovskij¹⁹, al Tarlé, al Pokrovskij²⁰

16. A. Pankratova, *Novye problemy istoričeskoj nauki v SSSR*, in «Vestnik kommunističeskoj Akademij», 4°, 1934, p. 75.

17. Cfr. S. M. Dubrovskij, *K voprosu o suščnosti «asiatskogo sposoba proizvodstva, feodalizma, krepostničestva i torgovogo kapitala»*, M., 1929.

18. A. Pankratova, *Novye problemy istoričeskoj nauki*, cit., p. 75.

19. Il cosiddetto «modo di produzione asiatico», considerato da Marx una formazione sociale basata sulla comune agricola, anteriore alle trasformazioni classiste – schiavistica, feudale, capitalistica – e sopravvissuta nell'organizzazione sociale di molti paesi sottosviluppati, aveva acceso in Russia un vivace dibattito fin dalla seconda metà degli Anni Venti. Il dibattito «scaturiva ed era alimentato dagli interrogativi, sollevati dalla rivoluzione socialista mondiale, circa l'opportunità di utilizzare (e non invece bloccare) i sistemi di organizzazione e i rapporti precapitalistici ai fini della lotta contro il capitalismo» (cfr. A. Zimin, *Il problema della collocazione storica del sistema sociale dell'Unione Sovietica – parallelo storico e ipotesi sociologica*, in «Dissenso e socialismo», Torino 1977, p. 155). «Nel 1931 – scrive ancora il sopracitato Zimin – per un'interferenza dall'alto il dibattito venne d'improvviso troncato, e rimase incompiuto. Il regime ideologico staliniano non poteva sopportare che fossero dibattuti su vasta scala e con una certa autonomia problemi che esso riteneva competessero all'apparato del partito. Non solo, ma man mano che la discussione portava alla luce i tratti dispotici, di oppressione barbarica, delle società fondate sul modo asiatico di produzione, divenivano sempre più evidenti le analogie e le affinità fra quelle società e la società che, seguendo Stalin, il nostro paese aveva cominciato a costruire con il nome di socialismo e una fraseologia socialista, analogie e affinità non solo imbarazzanti, ma, obiettivamente, del tutto naturali

anch'egli similmente accusato (*post mortem* e in maniera assai più violenta) «di aver adoperato nella scienza storica... schemi sociologici e astratti al posto della concreta scienza marxista»²¹.

Con la liquidazione del Pokrovskij cadeva l'intera impalcatura storiografica decabrista e nasceva dalle sue rovine, per opera di alcuni giovani ex-allievi (M. K. Azadovskij, N. M. Družinin, M. V. Nečkina, B. E. Syroëckovskij, S. N. Černov) la moderna «storia del decabrisimo» (*dekabristovedenie*). A costoro spettava il compito, obiettivamente difficile, di dare al decabrisimo le premesse ideologiche inerenti alle scelte politiche che il partito andava operando.

Se infatti l'interpretazione ufficiale della «smena formacij» forniva un sicuro strumento d'indagine, restavano pur sempre insoluti i complessi nodi della natura del feudalesimo e della genesi del capitalismo, ai quali il decabrisimo necessariamente si ricollegava. Solo con la risoluzione di questi problemi²² fu infatti possibile definire la natura e la portata rivoluzionaria del movimento, inserirlo nella generale periodizzazione, fornirgli un sistema preciso e razionale che indicasse le linee di sviluppo, gli errori da evitare, le «fal'sificacij» da controbattere.

L'iniziale mancanza di un preciso supporto ideologico, se condus-

o spiegabili, sebbene estranee... alla sostanza dell'argomento in discussione». Troncato il dibattito, il Dubrovskij rimase al centro di una violenta campagna denigratrice. Fu accusato di evolucionismo, bogdanovismo, trockismo, ecc. Il dibattito sarà ripreso con tono più accademico nella seconda metà degli Anni Sessanta.

20. La campagna contro il Pokrovskij fu lanciata dal Comitato Centrale in una serie di Risoluzioni (dal 1934 al 1938), particolarmente in quella del 27 gennaio 1936 che dava un puntuale resoconto dei gravi errori (più o meno gli stessi «ismi» del Dubrovskij) commessi dai seguaci della «cosiddetta scuola di Pokrovskij». Il culmine fu raggiunto nei due «sborniki» del 1939 e del 1940 («Protiv istoričeskoj koncepcij Pokrovskogo» e «Protiv anti-marksistskoj koncepcij Pokrovskogo»), dove veniva sviscerata in tutte le sue sfumature ideologiche la natura dei suddetti errori. Le idee di Pokrovskij sul decabrisimo furono minuziosamente analizzate e demolite dalla Nečkina (M. V. Nečkina, *Vosstanie dekabristov v koncepcij M. N. Pokrovskogo*, in «Protiv istoričeskoj...», cit., pp. 303-336).

21. A. Pankratova, *Razvitie istoričeskich vzgljadov M. N. Pokrovskogo*, in «Protiv istoričeskoj...», cit., p. 6.

22. La natura del feudalesimo e il suo passaggio alla formazione capitalista in Russia è uno dei temi principali della storiografia degli Anni Sessanta. Del vivace dibattito su *Voprosy istorij* ricordiamo alcuni interventi determinanti: M. V. Nečkina, *O voschodjaščej i nischodjaščej stadijach feodal'noj formacij v Rossij*, 1958, 7°; A. M. Sacharov, *K voprodu o dvuch stadijach feodal'noj formacij v Rossij*, 1959, 1°; V. A. Golobuckij, *O načale nischodjaščej stadii feodal'noj formacij*, 1959, 9°; I. V. Kuznecov, *O voschodjaščej i nischodjaščej stadijach feodal'noj formacij v Rossij*, 1959, 11°. La sintesi dei vari interventi si trova in *Perechod ot feodalizma k kapitalizmu (materialy vsesojuznoj diskussij)*, M., 1959.

se in molti casi alle «grossolane volgarizzazioni»²³ del cosiddetto «pensiero scientifico nazionale», non impedì ad alcuni studiosi di azzardare le prime serie ipotesi.

Fu sufficiente in questo caso attenersi alla lezione di Lenin, ovvero indagare nel gran mare delle sue opere, che certamente celavano – pur in maniera frammentaria – delle precise indicazioni.

Del resto il primo passo era facile da compiersi. Lo stesso Lenin, a conclusione del celebre articolo «In memoria di Herzen», dava al decabrismo una precisa collocazione storica. «Nel commentare Herzen, davanti a noi si delineano nettamente tre generazioni, tre classi che hanno agito nella rivoluzione russa. All'inizio, i nobili e i grandi proprietari fondiari, i decabristi e Herzen. Ristretta è la cerchia di questi rivoluzionari. Essi sono terribilmente lontani dal popolo. Ma la loro opera non è andata perduta. I decabristi risvegliarono Herzen. Herzen svolse un'agitazione rivoluzionaria»²⁴.

Queste poche righe, fra le più citate dell'opera leniniana (non v'è prefazione che non le riporti) necessitano di un breve commento anche da parte nostra. Diciamo intanto che esse stabilivano perentoriamente il postulato teoretico (si potrebbe anche parlare di dogma) intuito, però mai saldamente raggiunto, dalla storiografia precedente: lo spirito rivoluzionario («revoliucionnost'») del movimento decabrista nel suo insieme.

In secondo luogo, con la «teoria delle tre generazioni» (dei nobili, dei rivoluzionari-raznocintcy «cominciando da Herzen per finire con gli eroi della «Narodnaja Volja» e dei rivoluzionari marxisti)²⁵ il decabrismo trova il suo posto nella periodizzazione (*periodizacija*) del movimento rivoluzionario russo.

Meno chiara appariva la sua natura (qui «pericolosamente» definita nobiliare) in relazione ai movimenti precedenti, ai successivi, alla situazione sociale e politica dell'epoca in esame.

La successione rivoluzionaria (*preëmstvennost'*) in proiezione futura era in teoria facilmente dimostrabile: non mancavano certo luminosi esempi ai quali ricollegare il primo atto rivoluzionario. Più complessa invece essa appariva riguardo al passato per l'ine-

23. Cfr. S. B. Okun', *Dviženie dekabristov v sovetskoj istoričeskoj literature*, in *Sovetskaja istoriografija klassovoj bor'by i revoliucionnogo dviženija v Rossij*, Cast: 1, M., 1967, pp. 83-106. Come scrive Okun', l'interesse per il decabrismo diminuisce notevolmente negli Anni Trenta. Ciò è dovuto, oltre alle difficoltà teoriche cui abbiamo accennato, a una precisa disposizione di Stalin che lo aveva posto fra gli argomenti da evitare (lettera alla rivista «Proletarskaja Revoliucija» dell'autunno 1931).

24. V. I. Lenin, *Soč.*, T. 18°, p. 14.

25. *Ib.*

vitabile esplorazione di un terreno minato dalle recenti polemiche sulla genesi e la trasformazione delle formazioni sociali. Stabilita infatti la «*revolicionnost'*», bisognava definire quali contraddizioni l'avessero provocata, come essa si inserisse nel generale clima rivoluzionario (quale appare dalle numerose rivolte contadine), infine, e soprattutto, quale fosse la sua matrice ideologica. Erano, come si vede, problemi di grande complessità, ma di improcrastinabile risoluzione.

La risposta è in gran parte contenuta nella capitale monografia della Nečkina «Il movimento decabrista». «Il decabristo – scrive la Nečkina – crebbe sul terreno della realtà russa. Esso fu generato dalla crisi della formazione feudale e affonda le sue radici nel processo fondamentale dell'epoca – la disgregazione delle vecchie forme feudali e l'apparire dei nuovi rapporti capitalistici»²⁶.

Una simile impostazione del problema, sottolinea lo storico, non è nuova nella storiografia sovietica, ma ciò che qui si pone per la prima volta è «la natura del conflitto fra i rapporti di produzione e le forze produttive»²⁷.

Legittimo ci sembra il compiacimento della Nečkina per i risultati raggiunti con la sua precisa analisi. Servendosi infatti della classica teoria marxiana dei due stadi di sviluppo («ascendente» e «discendente») di una stessa formazione sociale, essa coglie con precisione «la natura e il grado di acutezza» delle tensioni sociali dell'epoca in esame. Ciò appare da una serie di sintomi: il rapido sviluppo della manifattura (la prima fase della rivoluzione industriale avvenuta in tutti i paesi capitalisti), il conseguente conflitto fra imprenditori e latifondisti, la crisi dell'economia agricola e le frequenti rivolte contadine.

Passiamo ora al tema centrale della «*dekabristovedenie*» leniniana: la natura sociale e ideologica del movimento decabrista.

«Nella Russia semi-feudale, oppressa e immobile, una sparuta schiera di nobili innalzò il vessillo della rivoluzione. Nel 1825 la Russia vide per la prima volta un movimento rivoluzionario contro lo zarismo»²⁸. D'altra parte, osserva ancora Lenin, i nobili «furono impotenti senza l'appoggio delle masse»²⁹.

In questi termini si pone la geniale definizione leniniana «spirito rivoluzionario della nobiltà» (*revoliucionnost' dvorjanskaja*),

26. N. V. Nečkina, *Dviženie dekabristov*, cit., T. 1°, p. 50.

27. *Ib.*, p. 52.

28. V. I. Lenin, *Soč.*, T. 23°, p. 234.

29. V. I. Lenin, *Soč.*, T. 19°, p. 294.

un dogma che ha definitivamente disincagliato la critica dalle «contraddizioni» precedenti, senza il quale l'antitesi rivoluzione-nobiltà forse non sarebbe mai stata risolta. Possiamo credere che qualcuno se ne sarebbe assunto la responsabilità?

La definizione di Lenin implica una serie di problemi sui quali indaga particolarmente la critica odierna. «La geniale definizione spirito rivoluzionario della nobiltà – scrive S. S. Landa – pone di fronte al ricercatore un problema della massima importanza: scoprire in quale modo si è formato questo tipo di ideologia rivoluzionaria, come esso si ricollega alle correnti ideologiche precedenti e contemporanee, in particolare con le idee democratiche e liberali, come i decabristi siano stati «contagiati» dalle idee democratiche, come il movimento nel suo complesso si sia sviluppato dalla parte della democrazia»³⁰.

Lo spirito democratico (*democratizm*) occupa dunque un ruolo primario nell'ideologia decabrista. Esso è la somma delle «aspirazioni antifeudali» («antikrepostničeskie ustremlenija») che finalizzano la lotta del cospiratore rivoluzionario. Lotta per l'abbattimento della servitù della gleba, dell'autocrazia, per l'instaurazione di un governo repubblicano. Una lotta il cui insuccesso denota chiaramente i limiti di una classe ideologicamente avanzata, ma incapace di superare nella pratica le proprie contraddizioni. Le aspirazioni democratiche e repubblicane – sostanzialmente diverse da quelle liberali – sfociarono infatti nel borghese «colpo di stato militare» («voennyj perevorot»), come avvenne in Spagna e in Italia, e non nella «rivoluzione democratica» che si compie solo con la partecipazione cosciente delle masse. Eppure i decabristi, pur non agendo in nome di queste («essi erano terribilmente lontani dal popolo»), riuscirono a promuovere l'«agitazione rivoluzionaria» ripresa da Herzen e dai democratici-raznocintsy. È dunque il «demokratizm», presente in tutta l'attività politica dei cospiratori, a sciogliere la contraddizione «nobiltà-rivoluzione» ed a fare del decabrismo un movimento rivoluzionario compatto e dialetticamente insostituibile.

Gli antecedenti ideologici del decabrismo sono individuati nella «Prosvěščenie» del Settecento, soprattutto nell'opera di Radiščev, mai, eccetto rari casi, nell'Illuminismo europeo di cui il liberalismo è la palese degenerazione³¹. «Il rivoluzionario nobile divenne rivo-

30. S. S. Landa, *Duch revoliucionnyh preobrazovanij*, cit., p. 10.
31. Cfr. G. P. Makogonenko, *Radiščev i ego vremja*, M., 1956.

luzionario proprio perché nel suo sviluppo superò le concezioni illuministiche e liberali del pacifico progresso, si liberò delle speranze nel «monarca illuminato», perse le illusioni nella realizzazione di riforme esclusivamente politiche, il suo programma si impregnò di idee rivoluzionarie e democratiche»³². Quest'ultimo corollario ha contribuito non poco a sprovvincializzare la critica. Nel tentativo di confutare le concezioni illuministiche e liberali, essa ha trovato infatti una facile scappatoia per interessarsene³³.

Le tesi qui brevemente analizzate si sono codificate in un lungo processo storiografico contrassegnato da accanite lotte politiche (all'inizio) e da una serie di dibattiti sul presente e sul passato della Russia. In questo processo esse si sono arricchite di nuovi elementi la cui importanza non investe solo la «dekabristovedenie», ma le scienze storiche e la cultura in generale. Questo è incontestabile e l'abbiamo già sottolineato.

Eppure ci rimane il dubbio non diciamo della vanità, ma almeno della non completa utilità di questo immane lavoro, un dubbio che ci assale ogni qual volta ci troviamo davanti a un sistema compiuto e rigoroso il quale, inattaccabile nei postulati su cui è stato eretto, si dissolve non appena lo collochiamo in una diversa dimensione logica. Ciò potrebbe avvenire anche per il decabrisimo, solo che partissimo, come nella geometria non euclidea, da un altro presupposto, che, nel nostro caso, potrebbe essere la non «revolucionnost'».

Come procedere nella nuova indagine? Col semplice riesame delle fonti, perché individuare in un decabrista – anche in un estremista come Pestel' – degli elementi rivoluzionari è altrettanto possibile che negarli: entrambi coesistono infatti nella sua «Weltanschauung».

Anche l'unità del movimento decabrista potrebbe essere messa in discussione riesaminando le vicendevoli accuse (le più note sono quelle di Trubeckoj ai danni di Pestel')³⁴ che i prigionieri si scambiarono durante il processo. Senza contare le infinite polemiche nei vari congressi (a Pietroburgo nel 1820, a Mosca nel 1821, ecc.),

32. S. S. Landa, *op. cit.*, p. 14.

33. Cfr. Orlik, O. V., *Peredovaja Rossija i revolicionnaja Francija*, M., 1973; della stessa autrice *Dekabristy i evropejskoe osvoboditel'noe dvizenie*, M., 1975.

34. I materiali relativi al principe Trubeckoj sono contenuti nel 1 volume (n. 333) della citata serie «Vosstanie dekabristov».

che i sovietici portano come prove di unità nel dissenso, la stessa drammatica divisione alla vigilia dell'insurrezione³⁵.

Similmente si potrebbero ridiscutere gli altri punti: il «democratizm» antiliberal e antiilluminista, la «preëmstvennost'» del processo rivoluzionario.

Non è ovviamente possibile farlo in questa sede. Ci limiteremo perciò ad esporre alcune interpretazioni alternative, scorrendo l'opera dello storico che della «dekabristovedenie» sovietica fu il fondatore: M. N. Pokrovskij.

Il primo lavoro «L'ideologia dei decabristi» è più un *pamphlet* politico che un'analisi storica. L'ideologia borghese e la «revolucionnost'» qui sono totalmente negati: «Nessuna frase presa in prestito dalle costituzioni borghesi può mascherare il fatto che il movimento decabrista fu in verità un movimento di nobili», di nobili «egoisti», unicamente intenti ai loro interessi di classe. La loro cosiddetta rivoluzione in realtà altro non fu che una «rivolta di palazzo» (*dvorcovyj perevorot*) nello stile delle fronde aristocratiche del Settecento (vedi le sanguinose successioni al trono ai tempi delle imperatrici), anche se in questo caso all'azione violenta («asiatica») si sostituiscono i mezzi liberali della «pressione sull'opinione pubblica»³⁶.

A partire dalla *Storia della Russia* in 5 volumi il decabristo entra direttamente nello schema del «famigerato materialismo economico». Il suo sviluppo avviene in piena fase «mercantile» («torgovyj period»), anche se vi appaiono i primi sintomi della successiva fase capitalista: aumento di «braccia lavorative relativamente libere», sensibile incremento delle manifatture, conflitto patente fra latifondista e imprenditore. «Al capitalismo industriale – scrive il Pokrovskij – appartiene una precisa ideologia, e in questo rapporto il capitale industriale è chiaramente nemico del capitale commerciale»³⁷.

In questa ideologia si collocano le aspirazioni liberali (riforme costituzionali e sociali) dell'emergente borghesia e di una parte della nobiltà. «Tra il capitalismo industriale da una parte, e il proprietario terriero dall'altra, si produce una saldatura (*spajka*): il

35. Cfr. M. V. Nečkina, *Den' 14 dekabrijà 1825 goda*, M., 1975. Sul disaccordo riguardo al piano insurrezionale, soprattutto fra Trubeckoj e Ryleev, vedi anche il Luciani nel citato *La Société des Slaves Unis*, pp. 209-227.

36. M. N. Pokrovskij, *Ideologija Dekabristov*, in *Historija Rossij*, ve XIX veke, M., 1997.

37. M. N. Pokrovskij, *Dekabristy. Sbornik statej*, M.L., 1927, p. 9.

libero bracciante apparve ugualmente utile all'uno e all'altro: al fabbricante, perché senza il libero lavorante non avrebbe potuto condurre la sua azienda, al proprietario terriero perché il lavoratore salariato gli sembrò più produttivo dello schiavo»³⁸. Di questa storica «spajka» i decabristi – economicamente individuabili nella classe dei «medi proprietari terrieri della fascia centrale della Russia» (quella meno produttiva) rappresentano l'avanguardia politica e intellettuale. Il loro lavoro politico si svolge all'inizio alla luce del sole, essendo unicamente indirizzato alla formazione di un'opinione pubblica a sostegno della politica riformista del governo.

Cosa indusse dunque i decabristi a un'attività cospirativa e rivoluzionaria? Il mutamento della congiuntura economica. A partire dal 1820-21, per la chiusura dei mercati inglesi all'importazione di cereali («corn law»), si produce in Russia una crisi economica che sovverte per contraccolpo la politica liberale di Alessandro I. È l'inizio della Santa Alleanza, della repressione e dell'oscurantismo.

Anche «la massa dei proprietari terrieri si raffredda nei confronti dei programmi che prima pensava di realizzare, e non v'è dubbio che non vi sarebbe stato il 14 dicembre, se nel movimento non fosse penetrata una particolare corrente che conviene chiamare piccolo borghese e che si manifestò nella «Società del sud»³⁹.

Due classi sono dunque a confronto nello stesso movimento: quella nobile, liberale e legalista, quella piccolo borghese, democratica e «giacobina», il cui programma prevedeva la liquidazione del latifondo, il riassetto democratico e repubblicano dello stato.

Più che di confronto si tratta di scontro, soprattutto sul problema capitale della tattica insurrezionale da adottare. Su questo punto l'antagonismo fra i due gruppi si fa irriducibile. Se al sud Pestel' e i suoi compagni mobilitarono le masse soldatesche (e non solo gli ufficiali), prepararono e attuarono la rivoluzione militare («voennyj perevorot») con determinazione e altruismo, a Pietroburgo «si agitava un gruppo variopinto di intellettuali chiacchieroni»⁴⁰, nel cui programma non rientrava la rivoluzione, ma il col-

38. *Ib.*, p. 14.

39. *Ib.*, p. 19.

40. *Ib.*, p. 34. Le considerazioni di Pokrovskij sui diversi fini politici delle due Società sono contenute nel capitolo dell'opera citata *Dekabristy. Leghenda i dejstvitel'nost*. In esso lo storico confuta sia la «leggenda liberale» che dipingeva i decabristi come dei patrioti idealisti e umanitari, incapaci di un'azione violenta, sia la «leggenda rivoluzionaria», iniziata da Herzen e ripresa da Plechanov, che esaltava i valori rivoluzionari trasmessi alle successive generazioni. Pur apprezzando in sede politica e «pedagogica» le tesi di Herzen («L'opuscolo di Herzen contagia in tal maniera col suo entusiasmo rivo-

po di stato («gosudarstvennyj perevorot») caro all'*intelligentsija* borghese di tutti i tempi.

I decabristi, afferma Pokrovskij, non furono solo dei nobili, ma anche, il che è peggio, degli «intelligenty» e divennero rivoluzionari appunto perché tali, nonostante la loro provenienza nobiliare. La loro tattica fu infatti quella da sempre adottata dall'*intelligentsija* russa, pronta a lanciare slogan rivoluzionari, ma in realtà preoccupata di trovare nel potere la legittimazione della sua «ne revoliucionnaja revoliucija».

Come si vede, la sintesi leniniana «revoliucionnost' dvorjanskaja» viene qui totalmente dissolta: manca infatti del binomio l'elemento sostanziale (la «revoliucionnost'»), mentre l'attribuzione di classe («dvorjanskaja»), in Lenin essenziale e insostituibile, è in Prokovskij interscambiabile con un'altra assai meno definibile. Per Pokrovskij infatti l'assenza di un'attitudine rivoluzionaria nei decabristi sembra dovuta non alla loro appartenenza al ceto della nobiltà, ma piuttosto alla loro «intellettualità», una categoria analizzabile più in termini sociologici e psicologici che di classe.

Questo del resto fu ben compreso dai suoi denigratori che gli contestarono, ancor prima del materialismo economico, i suoi «astratti schemi» psicologici e sociologici.

Queste ultime considerazioni ci riportano a un saggio ormai raramente citato degli Anni Trenta dove il decabristo, filtrato attraverso la personalità di Puškin, è sottoposto a una lucida analisi sociologica⁴¹.

È noto che Puškin fu assai vicino all'ambiente decabrista per formazione culturale, per impegno politico e per l'amicizia che lo legava ad alcuni suoi membri. Ma ciò che lo faceva soprattutto un «decabrista» era l'appartenenza alla classe dalla quale proveniva la maggioranza degli insorti: quell'antica nobiltà («starinnoe dvorjanstvo») ormai decaduta, per «cause economiche» e «storiche», al rango di terzo stato. A questo declassamento essa era pervenuta non per acquiescenza alle «necessità della storia», ma attraverso

luzionario che da un punto di vista pedagogico si può raccomandare a tutt'oggi»), egli le respingeva in sede storica in quanto prive, come del resto quelle di Plechanov, di una seria analisi di classe. «Il giorno dell'insurrezione – aveva scritto Herzen – sulla piazza di S. Isacco... ai ribelli mancò il popolo. Il loro liberalismo era troppo forestiero per essere popolare. Ma noi non ci sentiamo di rimproverarli». «Il popolo – obietta Pokrovskij – era presente, ma il problema è un altro: lo volevano o non lo volevano i cospiratori?» (Dekabristy, *op. cit.*, p. 39).

41. D. Blagoj, *Sociologhija tvorčestva Puškina*, M., 1931.

una lotta accanita e incessante (a partire dalla formazione dello stato moscovita) contro l'autocrazia e la nobiltà emersa con le riforme di Pietro il Grande («novoe dvorjanstvo»).

Di questa lotta, sostiene il Blagoj, l'esempio più recente era per Puškin la rivolta decabrista, come appare evidente, oltre che nei risvolti psicologici della sua opera, in un passo del suo Diario. «Riguardo al *tiers état* cosa significa la nobiltà coi possedimenti anientati per gli infiniti smembramenti, la sua cultura, il suo odio per l'aristocrazia, le sue pretese al potere e alla ricchezza? Un elemento così terribile di rivolta non esiste in Europa. Chi si trovava in piazza il 14 dicembre? Solo i nobili. Quanti ve ne saranno alla prima sommossa? Non so, ma sembra molti»⁴².

L'eccezionale testimonianza di Puškin ci permette di approfondire alcuni concetti emersi nel rapido esame della dekabristovedenie pokrovskoviana. Innanzi tutto la «saldatura» storica (economica e sociale) fra l'antica nobiltà (in Pokrovskij individuata nei «medi e piccoli proprietari terrieri») e l'emergente borghesia. A tal proposito è estremamente significativa la definizione di «nobile piccolo borghese» (dvorjanin v meščanstve») che il poeta dava di se stesso, in riferimento non solo alla dimensione psicologica (definita dal Blagoj «autocoscienza di classe») riscontrabile nelle sue opere, ma a una serie precisa di dati autobiografici (il dissesto del suo patrimonio, l'indipendenza economica acquisita col lavoro di letterato, i difficili rapporti con la Corte di Nicola I, ecc.) del tutto analoghi a quelli dei decabristi. L'analisi che il Pokrovskij dava di questa «saldatura» era del resto pienamente accettata dalla «scienza storica marxista» del tempo. Per difendersi dall'accusa di essersi fatto abbagliare «dalle impressioni soggettive» di Puškin, il Blagoj chiama infatti in causa non solo il nostro storico, ma un critico di ancor più insospettabile fede marxista come G. Gorbačev. Che differenza passa, obietta in sostanza il Blagoj, fra la enunciazione puškiana «complotto dell'antica aristocrazia contro il potere assoluto» e quella di Gorbačev «movimento di nobili, colti, borghesi per attitudine morale, in prevalenza medi e piccoli proprietari, vagheggianti lo sviluppo in Russia del capitalismo agrario e delle forme politiche borghesi?»⁴³.

42. Il passo, che qui riportiamo dal Blagoj (*op. cit.*, p. 267), si riferisce a un colloquio di Puškin col Granduca Michajl Pavlovič ed è registrato nel Diario del poeta il 25 dicembre 1834.

43. D. Blagoj, *op. cit.*, p. 28.

A ben guardare le due analisi coincidono esattamente. Infatti, per Gorbačev i decabristi sono «nobili, borghesi per attitudine morale», per Puškin, in maniera ancor più decisa, nobili, declassati, caduti «nella classe del *tiers état*», «costituenti la borghesia russa»; per Gorbačev «in prevalenza medi e piccoli proprietari», per Puškin privati delle terre, «con i possedimenti annientati per gli infiniti smembramenti»; per Gorbačev «colti», per Puškin «con la loro cultura, il loro odio (!) contro l'aristocrazia», cioè contro la grande nobiltà di corte ad essi contemporanea. «Considerato tutto ciò – conclude il Blagoj – possiamo a buon diritto affermare che la visione di Puškin sui decabristi non solo non contraddice l'analisi marxista, ma genialmente l'anticipa»⁴⁴. Infatti «questa interpretazione puramente classista del 14 dicembre... é assai più vicina alle concezioni della attuale scienza storica di quanto non lo fosse la leggenda liberale degli eroi-rivoluzionari al di sopra delle classi, la quale, tramandata da Herzen, ha resistito per quasi un secolo»⁴⁵.

Le componenti borghese e nobiliare, chiaramente individuabili sul piano economico e sociale, lo sono assai meno su quello ideologico. Qui infatti si combinano elementi assai più sfumati (aspirazioni liberali e rimpianti feudali, *staro-dovorianskie*), in una proporzione che non giunge a uno stabile amalgama, né tanto meno a una sintesi, ma che accentua «la complessità dialettica» del fenomeno. Esemplificando col Pokrovskij, potremmo dire che «a una visione del mondo chiaramente borghese si mescolano tratti che ricordano i sospiri di un fedele vassallo maltrattato da un ingiusto signore»⁴⁶.

Possiamo così concludere che proprio la parziale analisi di questa complessità dialettica, a vantaggio di un'aprioristica valutazione politica, ha impedito l'esatta comprensione del fenomeno decabrista, lasciando anzi il dubbio che tutto possa essere rimesso in di-

44. *Ib.*

45. *Ib.*, p. 279.

46. *Ib.*, p. 30. Il Pokrovskij, lo citiamo ancora dal Blagoj alla stessa pagina, riporta come «eccellente esempio di questa curiosa «spajka», una lettera dal carcere di Aleksandr Bestužev! «Desiderando il bene della patria – scrive Bestužev – riconosco che non sono stato alieno dall'ambizione... Baten'kov diceva che come appartenente alla nobiltà storica e come uomo implicato nel colpo di stato, potevo sperare di entrare nell'aristocrazia di governo, la quale... avrebbe compiuto la graduale liberazione della Russia. Io, naturalmente, non mi ritenevo peggiore degli Orlov dei tempi di Caterina». Non risultano forse evidenti da queste parole i legami ideologici fra l'aristocrazia illuminata del Settecento (si pensi ad esempio al circolo frondista del conte Panin) e i decabristi, di cui accennavamo all'inizio?

scussione, per giungere addirittura a conclusioni opposte: che cioè la rivolta del 14 dicembre sia non l'antefatto di un grandioso movimento rivoluzionario, ma l'ultimo disperato sussulto di una classe travolta dalla storia. In questa prospettiva la rivolta decabrista diviene non una rivoluzione, ma una controrivoluzione⁴⁷: l'ultimo «dvorcovyj perevorot» della storia russa.

47. Nel senso in cui l'intendeva Puškin, cioè come il tentativo da parte dell'antica nobiltà di opporsi alla rivoluzione sociale («Pierre I est tout à la fois Robspierre et Napoléon, la révolution incarnée») operata da Pietro il Grande con la «Tabella dei Ranghi». Cfr. in proposito il sopracitato Blagoj a p. 272 e sg.

MARIA TERESA ANZUOLA

Gabriel Miró: «Nómada» (El ser y su arraigo en la vida)

Asentar las raigambres del ser en la vida o hincarse en ella sin raíces. He aquí los dos modos de existencia que Gabriel Miró traza en *Nómada*. El primero implica desprendimiento y conduce a la comunión humana; el segundo, egoísmo, y lleva a la incomprensión e indiferencia. Ambos planos íntimamente unidos configuran el mundo de *Nómada*, esto es, del hombre, peregrino en el camino de la vida.

La novela consta de catorce capítulos. El primero y el último destacan respectivamente la incomprensión y el dolor que ésta trae consigo. Los dos capítulos centrales (VII, VIII) describen, en cambio, el instante de la comunión y el gozo que despierta en el ser. Los demás capítulos muestran el movimiento de la huída (II-VI) y el retorno (IX-XIII), es decir, «el pasado lugareño desde la muerte de los santos amores a su manumisión casi de alma soñadora»¹ y la búsqueda del «retiro de un desván en la hacienda de su hermana, donde aguardar el tránsito a la dichosa paz de la muerte.» (262).

La estructura de *Nómada* se apoya en un motivo de ascendencia bíblica: la profusa cabellera del nómada caballero. Miró lo ha vitalizado y enriquecido, sin embargo. Si bien no podemos ignorar el pasaje del Antiguo Testamento en el que Sansón, el Nazareno, expresa: «Si fuere rapado, mi fuerza se apartará de mí, y me debilitaré y seré como todos los hombres» (Jueces, 16, 17), creemos que Miró brinda a la imagen de los cabellos un significado más profundo. «La hermosa y blanca maleza de sus barbas y cabellos» (262) representa la riqueza interior del ser nutrido por la savia de la vida. De ahí que al comienzo de la novela, cuando don Diego aún no ha respondido plenamente al llamado de la vida, y hacia el final, cuando en lugar del afecto, honra y sereno gozo halla en «enojo seco y helado» (275), su cabeza aparece desnuda, rapada. La imagen se enriquece, pues no podemos menos que asociarla con el abundante follaje del pino junto al cual el viejo caminante detiene su paso y cuyas raíces renuevan el lozaneamiento de la cúpula, cofiriéndole hermosura. Como el árbol, coloso bueno que da perenne abrigo, el hombre enraizado en la vida es capaz de alcanzar la comunión con otros seres, de trascender el ámbito de su ser.

1. Gabriel Miró, *Obras completas de Gabriel Miró*, vol. II (Madrid: Biblioteca Nueva, 1926), pág. 267.

En el capítulo inicial percibimos la caridad fácil y estéril de doña Elvira: al diálogo fraternal prefiere la huera oración con Dios; su escrupulosa conciencia rechaza el «dar en veces» (166), pero permanece impasible ante el reclamo afectivo de don Diego. La hostilidad y el resentimiento latentes entre ambos cobra expresión indirecta a través de la feroz lucha entre el lebrej y el mastín de la heredad (169).

Tan indiferente acogida y la falta de comunión contrastan notablemente con la cálida hospitalidad y el diálogo franco y espontáneo del capítulo VII. El torrero-organista acoge generosamente al nómada dándole albergue y ofreciéndole su amistad. El anciano, a diferencia de doña Elvira, representa la verdadera caridad.

La comunión espiritual conduce al gozo y así en el capítulo VIII, dejándose llevar por un capricho pueril – gesto de exaltación –, el viejo caballero toma «de una mesita que había en la cámara del custodio de la luz un brazado de papeles» (226) y lo da al vendaval. Ha ascendido a la parte más alta del faro y desde la atalaya sus ojos exploran con avidez la lejanía. En el momento final de la novela, en cambio, lacerado por la incomprensión y la insensibilidad de sus semejantes, huye hacia la alcoba de su hermana y, arrojándose en el lecho, hunde su cara en el cabezal.

Hicimos referencia anteriormente a dos momentos constituídos por los capítulos II-VI y IX-XIII, respectivamente. El primero comprende la vida de don Diego después de la muerte de su mujer e hija y su alejamiento de Jijona. De la blasfemia, ante la pérdida de los seres queridos, don Diego pasa a la plegaría y luego a la vida disipada. Nada logra acallar, sin embargo, el dolor y la ansiedad que lo consumen. Dos caminos se abren entonces frente a él: el suicidio y la huida. Pero la vida que pulsa en su interior rechaza la idea de la muerte instándole en cambio a alejarse en busca de refugio y de alivio.

Cada etapa subsiguiente lo acerca al momento de la purificación en el que junto al mar, hundido en el peñasco, reflexiona sobre su existencia. A diferencia de las rocas sobre las que el mar se derrama incensantemente sin hacer brotar ninguna hierba, su ser nutrido por la vida ha florecido en sufrimiento y gozo. Por un instante, al contemplar el barco que se aleja, experimenta ansia de placer y una tristeza lacerante, pero ambos sentimientos pronto ceden lugar a una paz intensa. De pie sobre las rocas su figura se recorta como una estatua «plasmada por el cincel del dolor.» (206). El cendal de luz del faro llega hasta él como un haz de gracia que lo conforta y vivifica y una música serena colma su ser de extrema dulzura. Se halla ya dispuesto para el momento de comunión que continúa y en el que con clara percepción descubre que «lo vetusto y más intenso de todas las realidades» es el alma humana. Su peregrinación en busca de refugio y alivio espiritual culminará al alcanzar la comunión con el viejo torrero.

Se inicia entonces el segundo momento, el viaje de retorno. Cada nueva

etapa representa en parte el desandar de un tramo ya recorrido, un volver a tropezar con la indiferencia, la insensibilidad y, finalmente, la total incomprensión. El holocausto final, el sacrificio de sus cabellos, simboliza la esterilidad, la pobreza de una vida de la que se halla ausente la caridad. Hemos llegado al momento en que las «almas anhelosas y nobles» se mustian y reducen. Los sollozos de don Diego nos recuerdan el llanto del niño ante las burlas y risas de sus compañeros (xii). No obstante la promesa evangélica, el consuelo no llega, pues faltan la piedad y el respeto. Doña Elvira, insensible ante el sufrimiento de su hermano, sorbe la tisana humeante y repite una vez más la frase que se ha convertido en sus labios en mera muletilla: «Nuestro Señor no quiere mi paz.» (276). Tan sólo es capaz de apiadarse de sí misma.

Don Diego y doña Elvira encarnan las dos formas de existencia que Miró nos revela. En él la vida cuaja en gesto de ternura, piedad, gratitud, generosidad, gozo, ansia de libertad, dolor, ira, temor. En ella, se reduce a autoconmiseración, falsa caridad, egoísmo, represión y aislamiento. Junto a uno y otro o cerca de ellos hallamos a los restantes personajes. La solícita madre del párroco, el torrero-organista, su hija, el niño de «ojos tímidos» aparecen junto a don Diego. El ama Virtudes, la señora huésped, el amanuense y su padre, el segundo farista se encuentran junto a doña Elvira. Lejos está Miró, sin embargo, de ofrecernos personajes de un solo trazo. Destaca los rasgos esenciales, positivos o negativos, pero insinúa otros. Todos sus seres se hallan «los jugos generosos que mantienen la venustidad del alma» (232) pues han hundido las raíces de su ser en la vida. Los que tan sólo rozan su superficie, en cambio, apenas logran sorber los precisos zumos. En el transcurso del capítulo séptimo, Miró nos ofrece una bella imagen que bien podría significar la mayor o menor intensidad con que la vida se manifiesta a través de los seres:

El de faro, que debía de ser hombre impresionable, imaginativo, contempló con interés al nómada, el cual adolecía entonces de un horrible quinqué, pendiente de la sopanda del techo. Hacía la luz quietecita, humilde, de velón, como si supiera, cuitando, los pulcros esplendores del fanal que se esparcía en brazos amorosos por la inmensidades. Una misma substancia los nutría, y él sería siempre quinqué colgado, con sus míseros garabatos de hierro y su tubo flaco, de cintura de vieja irascible. (210)

Destacando aun más los dos planos que configuran el mundo de *Nómada*, Miró nos descubre simultáneamente la visión que espanta y el paisaje que infunde gozo y placer, al viejo caballero que con dignidad procura ganarse el sustento y al volatinero que a manera de sierpe se retuerce y contonea tratando de alcanzar el favor del público. Se detiene en la vitalidad que el sufrimiento engendra, en la estrechez de los campos lugareños y la vastedad del prado francés. Nos presenta la inmovilidad de las rocas junto al incesante fluir del mar, el hastío de las vidas estériles junto a la riqueza de la existen-

cia plena, la serenidad del mar junto a los peligros que se agazapan en sus aguas, la exaltación del gozo y el arrebató de la furia, la pequeñez del ser alejado de sus semejantes y la grandeza de la tierra, el regocijo colectivo y el dolor individual, la sensibilidad y lealtad del lebrél junto a la falta de caridad humana, la visión imaginada junto a la escena real.

Y así, paso a paso, va cobrando forma frente a nuestros ojos el mundo de *Nómada*, que es el ámbito del ser.

Gli intellettuali americani e la narrativa francese: 1866-1900

I

La necessità di un riassetamento, di una ridefinizione del rapporto arte/società, è elemento caratterizzante il dibattito culturale e letterario sviluppatosi nel New England all'indomani della guerra civile. Altrettanto caratterizzante è il fatto che le accese discussioni circa la natura e la funzione di una forma artistica atta ad esprimere la «realtà» del dopoguerra (il romanzo) si svolsero non tanto ad un livello teorico ed in un ambito elitario, quanto (come già è stato osservato) nella forma di «practical reviewing» e nella sede delle riviste e dei periodici più noti dell'epoca¹. Se dunque, a proposito del trentennio 1870-1900, sarebbe azzardato parlare di una elaborazione esplicita e sistematica di una nuova creazione culturale, va tuttavia riconosciuto il ruolo di primo piano assunto dal numero sempre maggiore degli organi di stampa attraverso i quali i detentori dell'egemonia intellettuale del Nord-Est cercavano, da un lato, di accelerare come mai in precedenza il processo di diffusione e popolarizzazione della cultura; e, dall'altro, di controllare ed indirizzare l'evoluzione del gusto. Nel suo *The Achievement of American Criticism*, il Brown rileva che le recensioni venivano «solicited or accepted by periodicals owned or operated by partisan groups to further partisan purposes»²: si deve però sottolineare che tale selettività va intesa nella sua più ampia accezione di riflesso ed esemplificazione di una implicita *Weltanschauung* che accomuna i responsabili degli organi di selezione e gli esponenti della tradizione letteraria ufficiale nel New England.

Per quanto riguarda il campo specificamente letterario, questa sostanziale uniformità di atteggiamenti e di propositi è chiaramente percepibile in riviste quali «The Atlantic Monthly»³, «The Nation»⁴, «The North American

1. Si veda il saggio *The Genteel Decades: 1870-1900* di Robert P. Falk, in *The Development of American Literary Criticism*, The University of North Carolina Press, 1955, pp. 118-119.

2. C. A. Brown, *The Achievement of American Criticism*, The Ronald Press Company, New York 1954, p. xix.

3. Fondato nel 1857, con Lowell come direttore, mantenne, soprattutto per i primi 15 anni, un forte carattere provinciale. La sua reputazione in campo letterario era comunque altissima. Frank Luther Mott, in *A History of American Magazines*, vol. 2°, New York, D. Appleton & C., 1930, p. 494, commenta: «... may be said to have enjoyed a

Review»⁵, espressioni della cultura di Boston, Cambridge e Harvard; ma anche in «Galaxy», fondata nel 1886 a New York in contrapposizione alle precedenti, e in «Harper's Monthly Magazine»⁶, anch'essa di New York. La forte volontà di promozione socio-culturale espressa tramite tali *media*⁷ si affianca ad una volontà – indubbiamente ancora provinciale – di chiarificazione e di verifica, di confronto e di contrappunto, di posizioni critiche sulla narrativa palesemente alla ricerca di una loro identità.

Nella priorità assegnata al romanzo come «forma» di nuovi contenuti, e nella convinzione che questi non fossero più omologabili alla «visione del mondo» trascendentalista che aveva dominato il periodo *antebellum* (e trovato espressione creativa negli scrittori della «American Renaissance»), i critici del New England rivolsero la loro attenzione ai modelli letterari europei. Intorno agli anni '70 molte riviste, tra cui alcune di quelle nominate, inaugurarono delle sezioni dedicate alla contemporanea letteratura francese e tedesca⁸: ma fu la produzione francese ad imporsi in modo particolare

perpetual state of literary grace... The student of American magazines since 1857, whatever his predilections, is forced to agree that throughout much of its career it has maintained a higher literary standard than its contemporaries». Anche Van Wyck Brooks, in *New England: Indian Summer*, New York 1950, p. 13, concorda «It was a force indeed throughout the country, setting the critical standard and spreading suggestions».

4. Fondata da E. L. Godkin nel 1865, sul modello dello *Spectator*, «... merciless to private interests, it built up a staff of trained reviewers, who established its authority at once». Van Wyck Brooks, *op. cit.*, p. 122.

5. Fondata nel 1815, ebbe l'apporto di direttori come Lowell e Norton, e lo stesso Henry Adams (1870-1876). Anch'essa decisamente provinciale per i primi sessanta anni, subì nel 1876 un radicale rinnovamento, per raggiungere il suo apice di popolarità negli anni '80, e all'inizio dei '90.

6. Fondata nel 1850. Howells ne fu il direttore dal 1886 al 1891 e continuò a collaborarvi dal 1900 al 1920 (anno della morte), curandone prima l'*Editor's Study* e poi l'*Editor's Easy Chair*. Il Mott, *op. cit.*, p. 405, cita un commento della *Nation* del 1886: «To a large part of the American people, *Harper's* for many wears has been English literature; and it has been so very successful that we may well consider it an index to the literary culture and general character of the nation».

7. Sulla copertina del primo numero dell'*Atlantic* si affermava che la rivista era «Devoted to Literature, Art and Politics» e che il suo fine era quello di incoraggiare «Freedom, National Progress, and Honor». Mott, *op. cit.*, p. 500. Dell'importanza della *Nation* in politica, nel campo dell'educazione e della scienza, parla Van Wyck Brooks, *op. cit.*, p. 122. *The North American Review*, dopo il 1876, si aprì al dibattito di problemi politici, economici, scientifici, religiosi, sociali. Mott, *op. cit.*, pp. 243 ss.

8. Howells, direttore dell'*Atlantic* dal 1871 al 1881, dette avvio nel 1872 ad una sezione «French and German», che affidò a T. S. Perry; *The Galaxy*, molto aperta alle letterature straniere, ne iniziò una nel 1870; *The Nation* aprì una sezione su «Recent French Books» a partire dal 1880. A ciò va aggiunto il fatto che le riviste nominate pubblicavano a puntate opere inglesi (caratteristica predominante dello *Harper's*, che si avvaleva a questo fine anche di edizioni pirata), per non parlare delle traduzioni, numerosissime soprattutto negli anni '80, '90. Si veda al proposito Lars Ahnebrink, *The Beginnings of Naturalism in American Fiction 1891-1903*, New York, Russel & Russel, 1961, pp. 34-50.

all'interesse americano – data la peculiarità del suo «realismo» e la elaborazione teorica che ne era a fondamento.

Oggetto del presente studio è esattamente la recezione di tale produzione in un ambito culturale che nel corso degli anni '70-'80 continuò, nonostante l'ampliarsi della scena nazionale, ed esercitare un'egemonia indiscussa e saldamente arroccata alla propria posizione di prestigio⁹; e che, nonostante il successivo, inevitabile ramificarsi di nuovi centri letterari (soprattutto negli anni '90)¹⁰, mantenne, se non più la supremazia, certamente l'impronta inconfondibile della propria ideologia.

Tra gli esponenti-tipo di una tale cultura, «letta» attraverso gli organi di stampa già menzionati, spiccano ovviamente Henry James e, nonostante la provenienza dall'Ohio, William Dean Howells: e non potrebbe essere altrimenti, data la parte di primo piano avuta da questi scrittori nel processo di rinnovamento della narrativa americana. Ai fini della nostra analisi, tuttavia, l'aspetto più rilevante del loro lungo sodalizio è dato dall'appartenenza allo stesso *humus* sociologico e dall'intrecciarsi della reciproca collaborazione con le vicende editoriali di «The Atlantic Monthly» (a cui Howells fu associato dal 1866 al 1881)¹¹, «The Nation»¹², «The North American Review»¹³; riviste che pubblicarono anche le recensioni sulla contemporanea letteratura europea di Thomas Sergeant Perry, legato ad entrambi dall'appassionato interesse per gli sviluppi della narrativa e dalla provenienza dallo stesso *background* socio-culturale¹⁴. Il nome di Perry ritorna insistentemente nel decen-

9. Si veda, a proposito del contrasto tra i «riformatori garbati» e i «politici», il capitolo 7° («Il destino del riformatore»), da R. Hofstadter, *Società e intellettuali in America*, Einaudi 1968, pp. 174-196.

10. Tra gli entusiasti fautori dello spostamento dei centri letterari, si può ricordare Garland, il cui saggio «Literary Emancipation of the West», *Forum*, xvi, ottobre 1893, pp. 156-166, è appunto diretto contro l'egemonia intellettuale del New England. Motivo poi ripreso in *Crumbling Idols* nel 1894: «Centres of art production are moving westward, that is to say, the literary supremacy of the East is passing away...». (Entrambi i riferimenti si trovano in Ahnebrink, *op. cit.*, p. 50 e pp. 13-14).

11. Dal 1866 al 1871 Howells fu *assistant in charge* di Fields. I suoi contributi, inoltre, erano sia di narrativa che di critica letteraria.

12. James ne divenne regolare *contributor* nel 1865, e Howells lavorò per la rivista prima di iniziare la sua attività per l'*Atlantic*.

13. James scrisse per la rivista la sua prima recensione, nel 1865; anche Howells ne fu collaboratore.

14. Perry, così come James e Howells, era appassionato lettore della contemporanea produzione francese, russa, inglese. Della sua affettuosa relazione con James, esplicitasi anche attraverso la corrispondenza, parla Virginia Harlowe in *Thomas Sergeant Perry: a Biography and Letters to Perry from William, Henry and Garth Wilkinson James*, Durham, 1950. L'autrice ricorda anche che Perry fu presentato a Howells da James, così come Howells dovette a Perry l'incontro con la letteratura russa (Perry fu tra i primi in America a leggere Turgenieff). La maggior parte delle sue recensioni apparve sulla *Nation* (1871-1878); collaborò per otto anni alla *North American Review* di cui fu anche direttore, grazie a Howells, per un breve periodo (cinque numeri, dal '73 al '74).

nio '70-'80 a proposito del realismo e naturalismo francese; e si può dire che l'impronta di quello che Van Wyck Brooks ha definito un «triumvirato»¹⁵ lascia il segno non solo nei reciproci scambi di informazione e l'inevitabile influenza l'uno sull'altro dei tre uomini di lettere, ma anche, entro certi limiti, sulle stesse modalità di recezione della letteratura francese in generale. La specificazione «entro certi limiti» è a mio parere necessaria perché anche nel decennio '50-'60 si possono trovare nelle riviste in questione delle valutazioni che, sia pure all'interno di una visione critica meno sofisticata, non differiscono sostanzialmente da quelle successive. Comunque, quando tra la fine degli anni '80 e l'inizio dei '90, Sophia Kirk subentra a Perry come collaboratrice di «The Atlantic Monthly», dedicando una serie di saggi alla narrativa francese, ciò avviene senza soluzione di continuità. Ma anche altri critici, come G. P. Lathrop, Harriet Waters Preston, Theodore Child, G. F. Parsons, Charles Dudley Warner, e lo stesso Oliver Wendell Holmes, per ricordare solo alcuni dei protagonisti del dibattito in questione, particolarmente vivo sulle pagine della rivista, insieme ad altri anonimi «contributors» degli altri organi di stampa nominati, rivelano la sostanziale affinità del loro punto di vista. Il Lathrop, in particolare, appare molto vicino, durante il decennio '70-'80, alle posizioni di Perry e Howells; anche se quest'ultimo, dalle pagine dello «Harper» (che diresse dal 1886 al 1891) seguirà poi un suo più personale percorso critico. Anche nel caso di Henry James, non si può non ravvisare una continuità di tradizione intellettuale che appare più esplicitamente nelle discussioni degli anni '70 (e fine '60) ma che costituisce anche in seguito un sostrato ineliminabile della sua estetica: sia pure nell'evolversi progressivo di una ben più duttile sottigliezza critica e apertura alla problematica della forma narrativa, e nella costante revisione o, per così dire, rimessa in discussione, delle valutazioni precedentemente espresse.

La definizione più nota della matrice ideologica comune a questi intellettuali che si proponevano di fungere da «operatori culturali», rimane ovviamente quella coniata da Santayana; e il concetto di «genteel tradition»¹⁶

In questa occasione James scrisse per la rivista, su sua richiesta, due articoli. Howells chiese poi a Perry di collaborare all'*Atlantic*; da 17 saggi nel 1873 si passa a 38 nel 1874. 15. Van Wyck Brooks, *op. cit.*, p. 237. Egli sottolinea anche che «Howells and Perry, acting together, kept *The Atlantic* well abreast of all the new developments in the world of letters» (*ibidem*).

16. Al concetto, improntato in particolare all'individuazione di due «mentalità» distinte ed inconciliabili (una timida e astrattamente intellettuale, l'altra volitiva ed aggressiva) e tuttavia coesistenti nell'atteggiamento americano nei confronti dell'esperienza concreta, si sono, tra gli altri, richiamati il Parrington, in *Main Currents in American Thought*, vol. 3°, Harcourt, Brace & World, New York, 1958, p. 50 («... a timid and uncreative culture that lays its inhibitions on every generation that is content to live upon the past»); Van Wyck Brooks, *America's Coming of Age*, Doubleday & Company, New York 1968, pp. 4-5 («... the transcendental current... producing the fastidious refinement and aloofness of the chief American writers...»); F. O. Matthiessen, *Theodore Dreiser*,

è a tutt'oggi utilizzabile per indicare una concezione idealistica ed extra-storica del rapporto arte/realità, che in America assume una speciale connotazione dati gli addentellati con un passato coloniale, puritano e trascendentalista.

In termini di poetica, tale concezione si traduce, nel trentennio in esame, nel relegare il campo dell'arte ad una sfera privilegiata e a se stante; nella affermazione di costanti morali perennemente sottostanti alla natura e all'esistenza umana (che un uso troppo limitante e ristretto del colore locale e del «*novel of manners*» è incapace di cogliere, al di là dei semplici «fatti» e delle circostanze contingenti di luogo e di momento storico); nel rifiuto di un «realismo fotografico» ed eccessivamente analitico, così come di una rappresentazione pessimistica di certe «fasi» di vita sociale e della mancanza di un adeguato principio selettivo; nella perorazione di un «realismo poetico» capace di cogliere il vero significato «of things in their true relations»¹⁷ e di assolvere così (sia pure indirettamente) ad una funzione educatrice e socialmente responsabile. Testimonianze della persistenza – perlomeno in un certo settore della nazione – della «genteel tradition» sono rintracciabili nella diffidenza (anni '70-'80) nei confronti di un colore locale nativo, che peraltro – si è osservato¹⁸ – si configurava piuttosto come sentimentale predilezione per il pittoresco ed il caratteristico; nella resistenza ad accettare

Greenwood Press, Westport, 1973, p. 62 («Among the legacies of a colonial culture is the habit of thinking of creative sources as somehow remote from itself, of escaping from the hardness and rawness of everyday surroundings into an idealized picture of civilized refinement...»).

17. Si vedano, a questo proposito, i saggi: *American Novels*, in «The North American Review», cxv, ottobre 1872, pp. 366-378, di T. S. Perry; *The Novel and its Future*, in «The Atlantic Monthly», settembre 1874, pp. 913-924, di G. P. Lathrop; *Modern Fiction*, in «The Atlantic Monthly», aprile 1883, pp. 464-474, di C. D. Warner. Il «vero» romanziere, osserva Perry, «must look at life, not as the statistician, not as the census-taker, nor yet as the newspaper reporter, but with an eye that sees, through temporary disguises, the animating principles, good or bad, that direct human existence; these he must set before us, to be sure, under probable conditions; but yet without mistaking the conditions for the principles. He must idealize. The idealizing novelist will be the real novelist. All truth does not lie in facts» (p. 378). E il Lathrop concorda: «But we must have more than any photograph can give us; with the accuracy of that, should be combined the aesthetic completeness of a picture and a poem in one – and always of a picture and a poem» (p. 324). Quanto al Warner, «Familiarity with vice and sordidness in fiction is a low entertainment, and of doubtful moral value, and their introduction is unbearable if it is not done with the idealizing touch of the artist» (pp. 469-470. Circa l'espressione citata, inserita nel contesto «... realism calls upon imagination to exercise its highest function, which is the conception of things in their true relations», essa è del Lathrop, *op. cit.*, p. 322. Per una discussione più dettagliata dei principi di poetica sottostanti alle recensioni: oggetto di questo studio, rimando comunque ad un mio più ampio lavoro in fase di elaborazione, di cui questo articolo costituisce un estratto.

18. Si veda Ahnebrink, *op. cit.*, pp. 12-13. Inoltre, Lazer Ziff osserva, in *The American 1890's*, The Viking Press, New York, p. 18, che il colore locale, inteso come ammissione di differenze geografiche, si era sviluppato ignorando totalmente le ben più profonde

il «realismo» degli stessi James e Howells¹⁹; nello scalpore suscitato all'apparire, dagli anni '90 in poi, di esempi di naturalismo americano.

Sulla base di questi presupposti – e anche di queste deduzioni, vista, come si è detto in precedenza, la necessità di un confronto con la produzione letteraria d'oltre oceano – i collaboratori delle riviste del New England affrontano dunque la letteratura francese.

L'impatto con un sistema letterario che a livello tematico ed ideologico appariva in stridente contrasto con le pregiudiziali e le istanze di una giovane democrazia, consapevole per di più dell'eccezionalità del processo di emergenza nazionale, fu indubbiamente violento. A ciò si deve aggiungere il rigetto dei valori residui associati al vecchio mondo nella sua globalità²⁰, in virtù del quale si stigmatizzava «the fallacy of thinking that the mere importation of a foreign example would bring such standards to the United States»²¹. In altre parole, la chiave di lettura degli scrittori francesi del romanticismo prima, e del realismo e naturalismo poi, è insistentemente la stessa, nel corso del trentennio (anche se ovviamente si assiste ad uno sviluppo della comprensione critica). Si apprezza il livello formale raggiunto, ma al tempo stesso non si comprende quanto era avvenuto e stava avvenendo in Francia sul piano della produzione letteraria e su quello più genericamente sociologico del rapporto tra artista e pubblico.

Operando così una scissione tra «valori» formali e «valori» contenutistici, si ignorano o si considerano irrilevanti i primi e si condannano i secondi, interpretandoli attraverso un processo di transcodificazione, di passaggio ad un ordine concettuale privilegiato che, nel momento in cui afferma la propria superiorità ed autonomia, afferma anche la visione universalizzante di una generica «natura umana», che estrapola dal loro contesto storico-sociale le opere ed i movimenti letterari in esame. Molto spesso al significante «francese» corrisponde non tanto un referente quanto un significato univoco

differenze sociali; e che, ad ogni modo, l'esistenza di una letteratura regionale in tono ed ambientazione non implicava che questa non fosse nazionale per l'ispirazione e la prospettiva generale.

19. Herbert Edwards, *The Controversy Over Realism in American Fiction*, in «American Literature», III, novembre 1931, p. 246, ricorda che negli anni '90 James fu accusato di assenza di «pathos and power», «passion and emotion» e «interest»; «immorality». «subtlety and circumlocution». Quanto a Howells, *The Nation* nel 1880 aveva affermato: «One feels... a lack of romantic imagination»; in seguito, in coincidenza della sua difesa del realismo del «commonplace» dalle pagine dell'*Editor's Study* (1886-1894) si sarebbe continuato a deprecarne la «vulgarity both of thought and expression» (*The Dial*, 1887), la tendenza a «to blight germs of spirituality» e la «trivial wordly wisdom» (*The Nation*, 1888). *Ibidem*, pp. 237-239.

20. Si veda il saggio, cui si farà riferimento anche in seguito, di Myra Jehlen, *New World Epics: the Novel and the Middle Class in America*, in «Salmagundi», inverno 1977, n. 36, p. 51.

21. Morton Dawen Zabel, introduzione a *Literary Criticism in America*, Harper & Brother, New York, 1951, p. 6.

e monovalente (immoralità); altre volte, invece, tale significato è polivalente, o perlomeno oscilla secondo una prospettiva ora etico-morale ora politico-sociale. Comunque sia, esso viene sempre rifiutato, in quanto estraneo alla realtà americana: identificando così, come sostiene giustamente Myra Jehlen, la nazionalità stessa con una specifica concezione della nazione e dello stato²². Alla luce di questa pregiudiziale, è facile capire che le due accezioni sopra indicate sono strettamente legate, se non addirittura intercambiabili, in quanto entrambe rapportabili allo stesso livello tematico-ideologico di destabilizzazione dell'ordine costituito.

A questo punto interviene, sulle linee di una visione tipicamente sette-ottocentesca, il problema del rapporto testo-lettore, che è determinato dall'adeguatezza mimetica del testo stesso²³. Se già agli inizi dello sviluppo del romanzo come genere letterario autonomo si impone, in Inghilterra, la necessità del controllo, da parte degli scrittori-critici, del fatto letterario come funzione sociale²⁴, una tale esigenza è altrettanto riconoscibile in queste recensioni americane: che si trovano a discutere, in condizioni di mutamento della infrastruttura (allargarsi del pubblico dei lettori – grazie anche all'aumentata circolazione delle riviste stesse e al diffondersi di biblioteche con libero accesso²⁵; sviluppo di nuove leggi del mercato e della produzione di cultura, ecc.), del rinnovamento di tale genere sia in sede locale che in senso lato²⁶.

Il pericolo del possibile contagio di fronte al modello francese (che, d'altra parte, va tenuto presente per l'originalità delle sperimentazioni) viene per così dire scongiurato attraverso il ricorso ad un sistema di interdizioni

22. Myra Jehlen, *op. cit.*, p. 51.

23. Si veda John Halperin, introduzione a *The Theory of the Novel*, Oxford University Press, Londra, 1974, p. 6 e *passim*.

24. Cfr. Paola Colaiacomo, *Vite e avventure del romanzo del settecento ovvero riflessioni serie sul realismo narrativo*, in «Calibano», Savelli, Roma 1977, p. 6 e *passim*.

25. Si veda il capitolo 49 («The Education of Everyman») della *LHUS*, Mac Millan, New York, 1966, p. 805 e *passim*.

26. Il Lathrop, *op. cit.*, p. 313, esprime appunto il convincimento che il romanzo costituisce la forma artistica più vitale e più atta ad esprimere la realtà contemporanea, e si assume il compito di discuterne la natura e definirne i confini: «... the novel is still the more subtle, penetrative, and universal agent for the transmission of thought from poet to people... It embraces a wide range of subjects... It is, further, especially adapted to the various and complex inner life of the modern world».

Anche il Warner, *op. cit.*, p. 472, sostiene: «This is preeminently the age of the novel... The prejudice against novel-reading is quite broken down, since fiction has taken all fields for its province; everybody reads novels. Three quarters of the books taken from the circulating libraries are stories; they make up half the library of the Sunday-schools... The result of this universal demand for fiction is necessarily an enormous supply... It seems impossible to check the flow of them, now that so much capital is invested in this industry...».

che sono indifferentemente di carattere morale ed estetico, cosicché nel crollo delle barriere tra questi due codici (osservazione che è stata fatta per James, ma che è valida anche in questo contesto) si esprimono condanne morali in termini estetici²⁷. La battaglia per una ridefinizione del romanzo in opposizione sia al romanticismo che al realismo-naturalismo francesi si combatte dunque su diversi fronti: non ultimo, ma anzi fondamentale, quello del codice del decoro e dell'appropriatezza, che funge appunto da intermediario tra i due appena ricordati. Il concetto di «immoralità» viene così, gradualmente, prima accostato e poi assorbito da quello di «improprietà», «indecenza», «mancanza di buon gusto», con uno slittamento da un ordine categoriale etico ad uno più propriamente socio-culturale. Ma nel momento in cui si registra questa apparente evoluzione, l'interdizione si manifesta a livello di poetica, attraverso il concetto di probabilità narrativa, di «verosimile» contrapposto a «vero», di «vero» contrapposto a «reale», ecc.

Quando la letteratura francese, o certe sue manifestazioni, non vengono condannate, subiscono una «naturalizzazione» che, riportando lo «strano» e il «deviante» nell'ambito di un ordine discorsivo considerato appunto «naturale», impone le proprie categorie ideologiche come indiscutibili. Sarà questo il caso, come vedremo meglio, di *Madame Bovary*, che, unica tra le opere di Flaubert, è generalmente apprezzata per il suo valore «didattico»; o di Zola, il quale, nel pieno infuriare della polemica sul suo conto, è accusato di «malattia mentale»; o che, alla morte, è visto da Howells come un romantico che, in quanto tale, aveva contraddetto la teorizzazione stessa della scientificità e oggettività del metodo sperimentale.

Per entrare adesso più dettagliatamente nel merito delle recensioni, i punti nodali della discussione si possono raggruppare secondo due direttive. La prima, la cui chiave di lettura è politico-sociale, riguarda soprattutto scrittori del romanticismo francese come Hugo e Sue; o della generazione successiva, come Dumas e Gautier. I primi tre sono visti come esponenti di un «miserabilismo» che, nel suo interesse per le classi lavoratrici e «pericolose», poteva costituire un esempio nocivo per il lettore²⁸. Questa interpretazione verrà poi ripresa a proposito di Zola e di Maupassant. Quanto a

27. Barbara e Giorgio Melchiori, *Il gusto di Henry James*, Einaudi, Torino 1974, p. VIII. Ad esemplificazione di ciò, e tralasciando per il momento il richiamo a James, ricorderò, tra gli altri, il caso del Warner, *op. cit.*, p. 470, il quale, pur affermando che «the indispensable condition of the novel is that it shall entertain», e sostenendo, inoltre, in contrapposizione all'analisi psicologica jamesiana, che la «storia» è l'elemento determinante nella struttura narrativa (anticipando quel *revival* del *romance* che avrà luogo in America nel corso degli anni '90), scrive che «bad art in literature is bad morals» (*Ibidem*, p. 472).

28. Anche se, nel caso di Hugo, il giudizio critico oscilla, negli anni '70, tra il riconoscimento delle sue capacità artistiche e la condanna delle sue «confuse» idee politiche e filosofiche. Per una esemplificazione di tale atteggiamento, rimando alla mia più ampia esposizione nel lavoro sopra accennato.

Gautier, la sua «amoralità» è assunta a paradigma delle differenze socio-politico-culturali tra le due nazioni, e come elemento caratterizzante l'artista europeo («artista letterario») in confronto a quello americano («uomo democratico», espressione del «common sentiment of the American mind») ²⁹. La figura di George Sand è interpretata, perlomeno nel corso degli anni '70, alla luce del modulo politico-sociale ed etico-morale (per aver istillato idee estremamente pericolose e «depravate» sul disprezzo dei doveri domestici) ³⁰. Essa costituisce così un tramite tra la prima e la seconda direttiva, che è quella dell'appropriatezza e verosimiglianza narrativa e accomuna la lettura degli scrittori del realismo e del naturalismo. Questi due momenti, infatti, molto spesso non vengono distinti l'uno dall'altro e sono invece accomunati dall'accusa di fredda impersonalità e non scientifica deformazione del reale. Ai naturalisti, in particolare, si rimprovera la chiusura e la superficialità dello sperimentalismo, visto come completamente avulso da un rapporto concreto con il mondo esterno, e l'applicazione in campo letterario dei metodi di un sistema (la scienza) non compatibile con esso ³¹. Quando i due momenti vengono separati, ciò avviene soprattutto attraverso la contrapposizione tra il romanzo «alla Zola» e il romanzo «alla Balzac».

29. Eugène Benson, autore della recensione *T. Gautier. A Literary Artist*, in «The Atlantic Monthly», giugno 1868, pp. 665-71, pittore e critico, collaboratore di «The Galaxy», ammiratore della Francia e *leader* dell'opposizione al puritanesimo americano, fu a sua volta accusato, dalla direzione stessa della rivista, di «attack on reserve and decency». Tornando a Gautier, comunque, James si sarebbe dimostrato più indulgente nei confronti di quella che definirà «pagan bonhomie» e «almost Homeric simplicity» con cui lo scrittore aveva dimostrato di apprezzare «the great spectacle of nature and art» (*Review of théâtre de T. Gautier*, in «The North American Review», 1873, ripubblicato come *Théophile Gautier*, in *French Poets and Novelists*, New York 1964, p. 33). Grazie a ciò, dirà poi James, l'unica opera in cui si può ravvisare una nota spiacevole, *Mademoiselle de Maupin*, è «a tremendous monument of juvenile salubrity... in which the attempt to seem vicious is like a pair of burnt-cork *mustaches* smirched over lips still redolent of mother's milk» (*Gautier's Posthumous Works*, in «The North American Review», ottobre 1874; ripubblicato in «Literary Reviews and Essays», Grove Press, New York 1957, p. 97). James scrisse un'altra recensione su Gautier: *Gautier's Tableau de Siège*, in «The Nation», xiv, gennaio 1872, pp. 61-62: già qui ne apprezza la bellezza formale, pur sottolineandone la superficialità intellettuale con un' enfasi che in seguito passerà in secondo piano rispetto ai pregi del suo «unequalled apparatus for aesthetic perception and verbal portraiture» (*Gautier's...*, cit., p. 96). Per quanto riguarda i rapporti tra la narrativa jamesiana e il movimento de «L'art pour l'Art», si veda Philip Grover, *Henry James and the French Novel*, Londra, 1973, pp. 111-115: studio da tenere presente, in questa prospettiva, anche nel caso degli altri scrittori francesi recensiti da James.

30. Questo fu detto nel 1859; e se, dalla fine degli anni '70 in poi, l'autrice avrebbe riscosso un favore quasi senza riserve, si deve ricordare, tuttavia, che non erano prima mancati i commenti sulla sua «immoralità» tipicamente «francese». Anche questo argomento è trattato più in dettaglio in altra sede.

31. Si veda, ad esempio, come ancora nel 1890 O. W. Holmes avrebbe affermato che «... when the poet or the story-teller invades the province of the man of science, he is

Balzac, infatti, sembra essere l'unico autore francese che abbia riscosso maggiore unanimità di consensi. Fin dall'inizio se ne sottolineano la genialità e la grandezza: anche se a un tale riconoscimento si accompagnano a volte delle riserve, sostanzialmente ripetitive, sia di carattere formale che relative all'atteggiamento dell'autore nei confronti del proprio soggetto. Rispetto ad alcune recensioni apparse in precedenza³², la critica del trentennio si distingue per una maggiore elasticità e duttilità di valutazione: si corregge l'accusa di immoralità *tout court*, si ridimensiona quella di una cinica rappresentazione della società³³. Nel corso degli anni '70 si superano gradualmente, dunque, certi atteggiamenti cautelativi nei confronti di un autore, per dirla con Genette, «troppo originale per essere ancora trasparente al suo pubblico»³⁴: per i quali la relazione romanzo storico / «scene della vita privata» si presenta come sconcertante se non scioccante addirittura. E nell'avvertire la novità e pericolosità di una tale «indiscrezione» romanzesca, ci si trincerava dietro all'accusa di freddo distacco dalle vicende rappresentate e cinismo – il che viene poi a coincidere con l'accusa di immoralità o amoralità.

Si tende così a dimostrare l'assenza della necessaria educazione del gusto, secondo quell'intercambiabilità tra codice etico ed estetico cui si è accennato; assenza alla quale si attribuiscono, inoltre, le manchevolezze strutturali o stilistiche rilevate anche dai commenti più favorevoli. Ma, con un significativo capovolgimento di valori, alla fine degli anni '80 e nel corso degli anni '90, si ammette che proprio grazie ad una tale mancanza Balzac aveva potuto raggiungere una completa ed imparziale riflessualità³⁵.

Sembra evidente che Balzac *doveva* essere difeso, non solo e non tanto per il fascino della sua personalità (messo in luce dalla pubblicazione della corrispondenza e di studi biografici sul suo conto); e non solo per l'ovvio ampliarsi, nell'arco degli anni, della prospettiva sulla sua produzione in generale; ma soprattutto perché il *suo* «realismo» si veniva sempre più chiaramente delineando come esemplificazione vigorosamente positiva di una formula letteraria che era invece «degenerata» ad opera dei successori³⁶. La

on dangerous ground», in quanto la modestia, il fine didattico o il linguaggio «casto» dello scienziato non avrebbero niente da spartire con la ricerca di effetti artistici dello scrittore di narrativa (*Over the Teacups*, in «The Atlantic Monthly», aprile 1880, pp. 555-557).

32. Nel 1847, ad esempio, «The North American Review» gli dedica un lungo saggio, ricco peraltro di spunti interessanti, con la precisazione finale, però, di non avere alcuna intenzione di caldeggiarne la circolazione in America (*The Novels of Balzac*, in «The North American Review», vol. LXV, luglio 1847, pp. 85-108).

33. Come, ad esempio, nel 1859: «The upper ranks of society learned to analyze, and despise, themselves in the cynical productions of Balzac» (*Contemporary French Literature*, in «The North American Review», CLXXXII, gennaio 1859, p. 211).

34. Gérard Genette, *Figure II*, Einaudi, Torino, 1972, p. 50.

35. Anche nel 1905, in *Honoré de Balzac*, in «The Nation», vol. 80, maggio 1905, p. 420, si dice che Balzac non è responsabile «for the travesties of his theory of life with which the so called naturalistic school has shocked the timorous».

36. Già nel 1877, al ritorno dal soggiorno parigino, Henry James decantava l'immensa

«naturalizzazione» dello scrittore si realizza attraverso un processo di estrapolazione dell'artista dal suo contesto storico, che ne fa «the great master of French fiction» in assoluto. Si ravvisa in lui, certamente, lo storiografo, l'attento analista delle differenze tipologiche riscontrabili nella società contemporanea; ma si sottolinea che l'osservazione scientifica coesiste colla creatività artistica, che l'individualità dei pur tipici personaggi non è mai sacrificata per imporre forzatamente uno schema ideologico; che il fascino dell'autore sta nella multiforme rappresentatività della *Comédie* e nella fedele riproduzione della «natura umana».

Nell'universalizzare così la consapevole operazione storicistica dello scrittore di *Les Études des Mœurs*, è sintomatico che passi quasi inosservato un'aspetto fondamentale della «mitologia realistica» balzacchiana: l'atteggiamento di rigetto nei confronti del capitale e del «reale» da questo prodotto, cosicché, sotto la denominazione generica di «passioni umane», si dissolvono – nella spontaneità del vissuto – i rapporti tra singoli individui e condizioni economico-sociali³⁷. (Ed altrettanto sintomatico è che uno dei pochi ad avvertire, ma negativamente, la presenza di una tale problematica, sia proprio James, la cui finissima sensibilità esprime, in alcuni saggi agli inizi del '900, il rifiuto più netto di fronte a questa ingombrante «corporeità»; per concludere però, nell'ultimo di questi³⁸, che le stesse condizioni economiche costituiscono parte integrante della caratterizzazione dei personaggi – anche se un tale riconoscimento è attuato su un livello tecnico-formale piuttosto che tematico-ideologico.)

Un altro tipo di «naturalizzazione» si ha nel conferire valore educativo – sia pure con opportune riserve quanto al pubblico virtualmente capace di recepire un tale messaggio – alla rappresentazione «imparziale» del «vizio» e della «virtù»³⁹. Si rileva (contrapponendo «vero» a «verosimile») che il

«naturalità» dello scrittore, che da sola – affermava – bastava a redimere gli aspetti meno positivi dell'opera.

37. Aspetto, questo, che non era invece sfuggito a realisti e conservatori francesi, sia prima che dopo la grande alleanza del '48, i quali vedevano in Balzac il rivoluzionario, il diffamatore delle classi dirigenti. Thureau-Dangin si era espresso così: «A le croire, pas d'autre lois que l'égoïsme, d'autre morale que le succès, d'autre autorité que la force, d'autre but que la satisfaction des appétits et surtout la possession de cet argent. On cherche vainement quelle imprécation ouvertement et dogmatiquement socialiste eût été plus irritante et plus dangereuse» (citato da Pierre Barbéris, *Balzac*, Librairie Larousse, 1971, p. 240).

38. I saggi in questione sono: *Honoré de Balzac*, in *Selected Literary Criticism*, Peregrine Books, 1968, pp. 228-251, apparso come introduzione a *The Two Young Brides*, 1902, ripubblicato in *Notes on Novelists*, Scribner, New York, 1914; *The Lesson of Balzac*, in «The Atlantic Monthly», agosto 1905, ripubblicato in *The House of Fiction*, Londra, 1957, pp. 60-85; *Honoré de Balzac*, in «Times Literary Supplement», giugno 1903, ripubblicato in *Notes on Novelists*, cit., pp. 113-126.

39. Si vedano i saggi di T. S. Perry, *Some French Novels*, in «The Atlantic Monthly», settembre 1878, pp. 296-304; *Honoré de Balzac*, in «The Atlantic Monthly», giugno

primo, pur trionfando (secondo una mimesi di riflesso del reale) è reso narrativamente possibile (secondo una mimesi di reale del riflesso) appunto perché affiancato alla seconda. Comparato ai naturalisti, dunque, Balzac appare più vicino alla «verità»: uno scrittore la cui opera rispecchia la vita così come essa è (o dovrebbe essere), non ne nega gli aspetti più cupi e corrotti, ma tramite la scrittura li neutralizza perché li inserisce in una più ampia prospettiva, li rende «veri», vale a dire elementi di un naturabile rappresentabile perché tradotto in termini di poetica.

Non tutti i critici, comunque, concordano sull'oggettività dell'analisi balzacchiana. Lo stesso James, nel corso dei vari saggi dedicati allo scrittore, oscilla tra l'apprezzamento della «scientificità» e delle qualità di «storico» della sua età, e l'ammirazione di ordine più specificamente tecnico per la lezione di *craftmanship* del maestro dell'arte «della completa rappresentazione». Così, a metà degli anni '70⁴⁰, egli lamenta la presenza di un gusto per il pittoresco fine a se stesso, di carattere estetico più che morale, con delle considerazioni più o meno simili a quelle espresse da un critico della «North American Review» trent'anni prima⁴¹. Anche per Perry, Balzac è incline a pericolose scivolate nel fantastico, che non ottemperano dunque alla convenzione della probabilità narrativa (*Some French Novels*, 1878), e il Lathrop gli si affianca nell'esprimere delle riserve sull'accuratezza dello studio sulla «natura umana» condotto dallo scrittore. Quanto ad Howells, il suo attacco al romanticismo *in toto*, ed una concezione evolucionistica dello sviluppo della letteratura, lo portano a ravvisare, nel primo «realista», la presenza di una deformazione romantica, di un ricorso eccessivo a passioni melodrammatiche che, per quanto attribuibili al momento storico in cui

1886, pp. 835-850; *Barrière's Balzac*, in «The Nation», vol. 50, aprile 1890, pp. 294-295.

40. *Honoré de Balzac*, in «The Galaxy», dicembre 1875, ripubblicato in *French Poets and Novelists*, New York, 1964, pp. 72-118.

41. In *The Novels of Balzac*, cit., si sottolineava infatti che i pregi dello scrittore erano strettamente correlati ai suoi difetti, nel senso che entrambi dipendevano da due tendenze definite «micrology» e «neology», vale a dire una fedele capacità descrittiva a volte però esercitata su mere banalità, e un multiforme apparato ideologico, sostanzialmente usato per soddisfare il gusto per il pittoresco e lo scioccante. E James rileva che «A magnificent action with him is not an action which is remarkable for its high motive... the presumption is that it will be a magnificent lie, a magnificent murder or a magnificent adultery» (*Honoré de Balzac*, cit., p. 195). Per quanto riguarda la «lezione di Balzac» sul James romanziere, si veda Philip Grover, *op. cit.*, che dimostra anche come questa venga integrata dall'esempio della ricerca stilistica flaubertiana. Questo studio, che prende in considerazione l'intera carriera jamesiana, si distingue da quello di Cornelia Kelly, *The Early Development of Henry James*, Urbana, Illinois 1930, che aveva indicato gli influssi di Mérimée, Balzac e Gautier, sulle opere iniziali dello scrittore (fino a *The Portrait of a Lady*). Anche Agostino Lombardo, introduzione a *Le Prefazioni*, Neri Pozza, Venezia 1956, pp. xiv-xxxvii, e Alberta Fabris, *Henry James e la Francia*, Roma, 1969, pp. 164-165, accennano all'influsso balzacchiano su James, sottolineando però (più il Lombardo che la Fabris) la personale rielaborazione del suo realismo in «realismo della coscienza».

Balzac scriveva, rappresentano tuttavia una sorta di peso morto non più ammissibile. Per il fautore di una narrativa del «commonplace», quanto mai attento al problema delle modalità di fruizione del romanzo, la falsità nei confronti della «vita» è falsità anche nei confronti dell'arte: e con questo entimema che implica il sillogismo tipico dell'illusione realista [l'Arte è (rispecchia) la vita, la Vita vera, l'Arte è vera] e nega così l'esistenza di una convenzione letteraria del reale, Howells introduce al tempo stesso un'argomentazione di ordine logico (e ideologico) perché si richiama al concetto di probabilità (o motivazione) narrativa.

Comunque, l'insistenza con cui si obietta al «pittresco» e «fantastico» in Balzac, è indicativa di quella tendenza extra-storica caratterizzante la visione del mondo degli intellettuali del New England, cui si accennava prima. Basti pensare alla lettura di Baudelaire, che nel 1850, in un articolo apparso su «L'Artiste», mette in rilievo la modernità e il carattere scientifico della *Comédie* esattamente perché considera l'ardore vitale (la passione) espresso dal suo autore un valore positivo e di centrale rilievo nell'ambito di un universo «moderno», variegato e volitivo⁴².

Un'ultima considerazione riguarda gli appunti mossi alla minuzia descrittiva, analitica e classificatoria dello scrittore⁴³. Anche in questo caso è utile richiamare le osservazioni di Genette, per quanto concerne la dilatazione del discorso nel romanzo balzacchiano, determinata dalla necessità di far apparire la cornice ideologica indispensabile alla comprensione della *Comédie*; ma responsabile, altresì, dell'affiorare di un «verosimile artificiale» che, invece di nascondere, rende più evidente l'arbitrarietà del racconto stesso. Le critiche al proposito, infatti, o sostengono esplicitamente che l'eccesso di

42. «Bref, chacun, chez Balzac, même les portières, a du génie. Toutes les âmes sont des armes chargées de volonté jusqu'à la gueule. C'est bien Balzac lui-même. Et comme tous les êtres du monde extérieur s'offraient à l'oeil de son esprit avec un relief puissant et une grimace saisissante, il a fait se convulser ses figures...». Barbéris, *op. cit.*, p. 243. D'altro canto, le interpretazioni novecentesche di Auerbach (sul «dinamico-romantico» e «magico-romantico e demoniaco» dell'opera balzacchiana e sull'analisi enfatica della riscoperta della «serietà» della vita) e di Lukács (sull'appropriarsi da parte dello scrittore di un'ideologia romantica, pur mirandone al superamento) non possono prescindere dalle affermazioni stesse di Balzac, che riteneva inevitabile l'introduzione nella letteratura «moderna» «dell'elemento drammatico, dell'immagine, del quadro, della descrizione, del dialogo» (*Scritti critici*, Feltrinelli, Milano 1958, p. 8). Balzac, inoltre, si considerava esponente dell'«Ecclettismo letterario», concepito come una fusione della letteratura delle idee (Illuminismo) e della letteratura delle immagini (Romanticismo): come dichiara nel saggio su *La Certosa di Parma*, in *Scritti critici*, cit., pp. 3-68.

43. Per il Lathrop, *op. cit.*, p. 322, Balzac «depends too much upon exact descriptions both of mental processes and physical appearances», cosicché «it is plan-drawing rather than the painting of a picture». Si veda anche Howells: «When realism becomes false to itself, when it heaps fact merely, and maps life instead of picturing it, realism will perish too» (si noti l'affinità con le teorie jamesiane). *The Duchesse de Langeais*, in «Harper's New Monthly Magazine», maggio 1886, p. 973.

analisi distrugge l'illusione della finzione (*Modern Fiction*), impedendo che i personaggi vivano di vita propria⁴⁴, o lamentano – sulla base di un'identica motivazione – la limitazione della partecipazione attiva (cioè immedesimazione) del lettore alle vicende narrate (*The Novel and its Future*). Condizioni, queste, entrambe indispensabili all'estetica rappresentazionale ottocentesca e ad una teoria letteraria convinta del valore socialmente e moralmente educativo dell'*exemplum*. È ovvio inoltre che, per quanto riguarda in particolare la minuzia descrittiva, sfugge ai critici il senso di quel «realismo atmosferico» di cui parla l'Auerbach; inteso come penetrazione di ogni spazio (anche interno) e delle situazioni in cui si muovono i protagonisti, di una stessa atmosfera assunta a metafora della totalità del reale.

Ben più vistosamente, gli autori delle recensioni sui francesi hanno ignorato l'intrecciarsi delle condizioni politiche e sociali del tempo all'azione narrativa nell'opera dello scrittore che, assieme a Balzac, ha contribuito alla creazione del romanzo francese moderno: Stendhal. Non solo, ma la figura letteraria stessa di Henry Beyle non ha suscitato particolare attenzione; quando ciò si è verificato, essa è stata decisamente osteggiata. Sembra chiaro che la teorizzazione di un'ideologia materialista ed «egotista» deve esser parsa inammissibile ai critici in questione; così come, sempre in sede teorica, la ben nota analogia del romanzo con «a mirror on the road», che riflette tutto quanto in esso si rispecchi, non deve avere incontrato il loro consenso. Ma sarebbe forse troppo semplificante giustificare così una tale indifferenza. Certamente è solo alla luce della poetica moderna che il «fenomeno» Stendhal può essere letto come un complesso caso di sovrapposizione ed intreccio delle tradizionali nozioni della critica classica (l'uomo e l'opera) in cui, sotto le specie dell'egotismo, si annulla il Beyle che non ancora era diventato «Stendhal»⁴⁵. Ma è non di meno strano che se questa opacità, questa elusività dell'io Stendhaliano non poteva essere avvertita a livello linguistico (di rapporto discorso/racconto, autore/narratore), neanche su un piano extra-testuale abbia offerto lo spunto per un esame più approfondito. Nel liquidare lo scrittore (come risulta dalle poche recensioni reperibili)⁴⁶ come «immorale» e dilettantesco cultore della propria sensibilità, non si è messo in discussione il perché della sua concezione materialista e sensualista, né si è individuata la posizione di isolamento rispetto alla società del tem-

44. César Birotteau, in «Harper's New Monthly Magazine», giugno 1886, pp. 156-157 (di Howells, che contrappone a ciò la capacità dei romanzieri russi di «withold the weakly recurring descriptive and caressing epithets, to let the characters suffice for themselves»).

45. Genette, *op. cit.*, pp. 121-155.

46. *L'Art et la Vie de Stendhal*, in «The Galaxy», gennaio 1870, pp. 138-141; Henry Beyle, in «The Nation», settembre 1874 (il saggio, di James, è stato ripubblicato in *Literary Reviews and Essays*, cit., pp. 155-157); *Recent French Essays*, in «The Atlantic Monthly», marzo 1892, pp. 406-407 (di Sophia Kirk); *Stendhal. A Study*, in «The North American Review», DLXXVIII, gennaio 1905, pp. 829-841.

po⁴⁷; né ci si è chiesti la ragione della tragica fine dei suoi eroi e della loro idealizzazione romantica⁴⁸.

La presenza di questo contrasto tra individuo e società sembrerebbe, allora, la causa di un'avversione non altrimenti giustificabile. Il conflitto – per dirla con Hegel – della poesia del cuore con la prosa contrastante dei rapporti e l'accidentalità delle circostanze esterne⁴⁹, e l'affermazione (dialetticamente positiva) dell'autonomia interiore dei protagonisti, nonostante (o meglio, tramite) l'isolamento e la sconfitta, non potevano forse trovare alcuna giustificazione né naturalizzazione all'interno di una cultura egemonica convinta dell'identità di interessi tra io e società. Cultura in cui – sostiene Myra Jehlen – il conflitto consiste, semmai, nella difficoltà dell'individuo a conformarsi ad uno *status quo* concepito come naturale; al di fuori del quale esiste solo la negazione della società e, nell'assumere così il carattere di una trasgressione – su un piano metafisico ed astratto – esso è visto come impossibile se non, addirittura, inconcepibile⁵⁰.

Per quanto riguarda la recezione dello scrittore che più ha lottato per liberarsi da quei residui romantici presenti nell'opera di Balzac, e che per primo ha tradotto in termini stilistici la ricerca di un'impersonale oggettività, vale a dire Flaubert, si possono registrare due momenti distinti. Fino al 1886 circa la lettura americana si dimostra prevalentemente ostile ed estranea, nella negatività del giudizio, alle motivazioni interne della sua opera; e solo nel periodo indicato tale atteggiamento viene a modificarsi notevolmente.

Le critiche si articolano, molto più nettamente che in precedenza, secondo le coordinate di quella che il Macherey ha definito «illusione normativa»⁵¹: nonostante Flaubert stesso avesse recisamente negato l'etichetta di «realista», egli viene ripetutamente accusato di «falso» realismo, come se la sua produzione rivelasse il fallimento di un'intenzione non ancora concretata. Gli si rimproverano, così, la fredda impersonalità della scrittura, la preminenza assegnata ai valori formali e, di conseguenza, l'eccessiva importanza attribuita a dettagli esteriori e secondari; difetti – si dice – che vanno a tutto detrimento dell'interesse drammatico e della «verità poetica» sia degli eventi narrati che dei personaggi.

Da questa condanna, presente sia in Perry che in James, si salva la sola *Madame Bovary*; ma, come si è già accennato, tale ricupero viene attuato attraverso una «naturalizzazione» che conferisce valore didattico al romanzo e fa del suo autore un moralista. L'opera è vista come l'unica in cui Flaubert non lascia trasparire il travaglio e lo sforzo dell'esercitazione stilistica; do-

47. Auerbach, *Mimesis*, Einaudi, 1975, pp. 220-235.

48. G. Lukács, *Saggi sul realismo*, Einaudi, 1950, pp. 90-114.

49. Hegel, *Estetica*, Einaudi, 1972, p. 1223.

50. Myra Jehlen, *op. cit.*, *passim*.

ve la mancanza di una presa di posizione da parte dello scrittore è funzionale a rendere più manifesta la lezione morale del messaggio⁵².

È evidente, dunque, la difficoltà di cogliere la reale «portata» di Flaubert, il significato dell'eclissarsi dell'autore rispetto al racconto e della appassionata ricerca del *mot juste*. Se le valutazioni americane al riguardo richiamano molte di quelle espresse dagli stessi critici francesi vent'anni prima, ancora una volta, tuttavia, l'aspetto più appariscente in esse è dato dalla mancanza di una dimensione storicizzante, che invece era ben presente ai compatrioti del romanziere⁵³. A *Madame Bovary* si attribuisce un extra-storico valore di *exemplum*, ma non si coglie la stretta connessione della vicenda personale di Emma con la contemporanea realtà sociale, la rappresentazione (attuata anche tramite i personaggi non protagonisti) del «falso idealismo» di un'epoca. Questo atteggiamento si ripete nel caso dell'*Éducation Sentimentale*. Anche quest'opera viene giudicata in base a presupposti ideologici che, attraverso un processo riduttivo dei vari livelli di significato del testo, ne fanno l'esemplificazione – ad opera di un moralista – della nemesi che inevitabilmente conclude la storia della «degradazione morale» di un uomo⁵⁴. Si ignora completamente il realismo storico del romanzo, che si esplica attraverso le corrispondenze e i parallelismi tra il processo di disillusione di Moreau (la sua «educazione sentimentale») e la grande disillusione della nazione dopo la rivoluzione di febbraio; così come si avverte appena, nel rilevare la mancanza strutturale di episodi significativi, che essa rappresenta un elemento portante del metodo compositivo di Flaubert. Lo stesso James lamenta la «contrazione» compositiva di quella che definisce una «epic of the usual»,

51. Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, Parigi 1966, pp. 25-30.

52. Si vedano *Flaubert's Temptation of St. Anthony*, in «The Nation», giugno 1871, ripubblicato in *Literary Reviews and Essays*, cit., pp. 145-150 (James); *L'Éducation Sentimentale*, in «The Nation», vol. XIII, agosto 1871, p. 95 (Perry); *Charles de Bernard and Gustave Flaubert*, in «The Galaxy», febbraio 1876, poi ripubblicato in *French Poets and Novelists*, cit., pp. 188-209 (James); *A Note on Flaubert*, in «The Atlantic Monthly», agosto 1882, pp. 271-274 (T. Child); *Flaubert's Correspondance*, in «The Atlantic Monthly», novembre 1891, pp. 695-701 (S. Kirk); introduzione a *Madame Bovary*, 1902, pp. v-XLIII, di James, poi ripubblicata in *Notes on Novelists*, cit., e, come *Gustave Flaubert*, in *Selected Literary Criticism*, cit., pp. 252-281.

53. Emile Faguet, per esempio, in *Flaubert*, Parigi 1899, pp. 106-107, osservava che «Trouver le moyen d'exhaler à la fois toutes les haines du romantisme contre le bourgeois et toutes les rancunes du bourgeois contre le romantisme, il y avait du ragout» (citato da Myra Jehlen, *op. cit.*).

54. «... it is the moralist's view of what is called a life of pleasure», *L'Éducation Sentimentale*, cit., p. 95 (T. S. Perry).

55. A proposito di *Un Coeur Simple* si dice: «As a piece of writing it is very remarkable, and as a conception of human existence its truth, spiritualized by its tenderness, and its tenderness, invigorated by its truth, render it a masterpiece» (*The Shorter Pieces of Flaubert*, in «The Nation», vol. 42, febbraio 1886, pp. 107-108).

senza rendersi conto che proprio in quanto tale il romanzo costituisce un'efficacissima critica del romanticismo sentimentale, dell'idealismo politico e di ogni forma di mistificazione – esercitata sugli altri o auto-indotta (*L'Éducation Sentimentale*, in «The Galaxy», sett. 1870, pp. 418-420).

Quando le modalità di recezione vengono a modificarsi, si assiste ad un capovolgimento delle accuse relative alla *impassibilité* dello scrittore, il quale (almeno in un caso) è apprezzato per la calda partecipazione alle vicende narrate⁵⁵. Ma soprattutto, forse, più che la figura del romanziere sembra essere rivalutata quella dell'uomo: evidentemente perché certi lati oscuri della personalità vengono chiariti dalla pubblicazione della corrispondenza (*Flaubert's Correspondance*, in «The Nation», maggio 1887, pp. 385-386⁵⁶). Si comprende allora – anche se non se ne approfondiscono le ragioni – la complessa problematica dell'artista in contrasto colla propria epoca, il proprio ambiente e se stesso; ci si rende conto della convulsa attività (il lavoro) sottostante alla elaborazione stilistica, della difficoltà di «dire à la fois simplement et proprement des choses vulgaires». Grazie a queste chiarificazioni, probabilmente, si arriva ad apprezzare anche quello stile in precedenza biasimato: si comincia a capirne l'essenziale funzione espressiva di conferimento del senso al testo (*The Shorter Pieces of Flaubert*, 1886).

La posizione di James merita una considerazione a parte, perché essa si delinea secondo delle direttive personali ben precise. Se negli anni '70, infatti, egli esprime delle riserve in sintonia con gli altri critici (e, si è visto, con Perry), fin dall'inizio collega in modo molto più esplicito fredda impersonalità e ristrettezza di visione morale, educazione del gusto puramente sensoriale ed inutilmente raffinata, e superficialità intellettuale (*Flaubert's Temptation of St. Anthony*, 1871). La lettura della corrispondenza conferma e chiarifica il giudizio espresso nell'immediatezza delle prime impressioni: ecco allora che Flaubert rappresenta per lui l'artista non solo disinteressato ma anche disumanizzato, l'esemplificazione più vistosa del fallimento di un enorme sforzo creativo che non è riuscito a percepire nella sua interezza il privilegio assoluto dell'arte (*Gustave Flaubert*, in «Macmillan's Magazine», LXVII, marzo 1893, pp. 322-343⁵⁷). La permanenza di pregiudiziali di ordine estetico-morale (che mostrano il retaggio incancellabile della tradizione culturale di cui James faceva pur sempre parte) accompagna l'evoluzione dello scrittore-critico; il quale gradualmente, ma senza soluzione di continuità, compie un salto qualitativo decisamente isolato e peculiare. Basti pensare alle valutazioni su *Madame Bovary*: da un'affermazione, in sintonia con altri recensori, del carattere didattico dell'opera (*Flaubert's Temptation...*), e da una distinzione (vent'anni dopo) ancora troppo rigida tra forma e contenuto⁵⁸, egli arriva – nell'ultimo saggio dedicato allo scrittore – a sottolineare

56. Si veda anche *Flaubert's Correspondance*, cit.

57. Ripubblicato in *Selected Literary Criticism*, cit., pp. 172-189.

58. James sostiene, infatti, che l'essersi concentrato con tanto accanimento sugli aspetti

la lezione tecnica di «the novelist's novelist», e ad attribuire il successo del romanzo non più alla sua tipicità morale ma alla sua perfezione formale – sulle linee di un'estetica organicistica che riconosce in Emma un elemento strutturale indispensabile alla fusione di tutti gli elementi della composizione⁵⁹. D'altro canto, rimane fino all'ultimo il «sospetto» che l'assenza, in tutta la produzione di Flaubert, di un «reale» complesso, psicologicamente più elevato, e la dedizione totale a problemi di perfezione formale, stiano ad indicare l'inadeguatezza della «mente del produttore» ad affrontare una topica dello spirito⁶⁰. Anche a James, allora, sfugge il pathos insito nella «tecnica» del suo *confrère*; l'assunzione dello stile a metafora del ripudio della società borghese, il conferimento ad esso di chiara, limpida, autonoma espressione del proprio isolamento di artista. Gli sfugge altresì il realismo inerente alla scelta di tipi – a suo parere – così «atipici» quali Emma e Moreau: pur realizzando che con essi l'autore si era proposto di rappresentare la «bêtise humaine» e gli effetti nocivi di un romanticismo senza speranza, non ne può accettare la «banalità», la semplificante assenza di profondità.

formali della narrativa era andato molto spesso a scapito del contenuto (*Gustave Flaubert*, cit., 1893).

59. Introduzione a *Madame Bovary*, cit. D'altro canto, già nel primo commento su *MB* James aveva puntualizzato ben più precisamente degli altri recensori i problemi tecnici presenti nel romanzo. Emma Bovary era stata infatti definita un «tipo», concetto-chiave, questo, dell'estetica realista. Era presente anche, in quella sede, una certa sensibilità per lo sfondo storico-sociale del romanzo – anche se ciò traspare da un brevissimo accenno alla rappresentazione (centrale all'opera) della piccola borghesia rurale.

60. Non è questa la sede per dilungarsi sul rapporto James-Flaubert, che ovviamente richiederebbe una ben più lunga discussione, ed esulerebbe dall'angolazione scelta per il presente lavoro. Del resto lo studio del Grover, *op. cit.*, e quello di Lyall H. Powers, *Henry James and the Naturalist Movement*, East Lansing, Mich., 1971, coprono esaurientemente questo aspetto. Vorrei qui sottolineare, comunque, come la differenza del *background* ideologico-culturale tra i due scrittori traspaia anche al livello di enunciazione dei loro postulati estetici. Se James era convinto fautore, al pari di Flaubert, del «metodo oggettivo», dell'assenza dell'«omniscient author» dalla struttura narrativa, e della necessità di un «punto di vista» alla luce del quale presentare la «storia»; se anch'egli credeva, per usare una sua espressione, nella «fertilization of subject by form, penetration of the sense, ever, by the expression», il suo interesse non era tanto rivolto alla ricerca del *mot juste* quanto alla *giusta* distribuzione delle funzioni narrative, determinata dalla «underlying moral unity of what is called a purpose». Mentre lo scrittore francese, dunque, credeva nella «verità» del linguaggio artistico (richiamando in ciò le teorie della tradizione classica francese), James era convinto (sulle linee di un organicismo trascendentalista) della «verità» della struttura narrativa; per Flaubert l'*achievement* letterario era, in quanto tale, morale, per James «it was not for art to be moral: it was for morality, since it cared so much about the matter, to be artful». (Le tre citazioni sono tratte da 1. *Gustave Flaubert, S.L.C.*, cit., p. 278; 2. *Flaubert's Temptation...*, cit., p. 149) *Ivan Turgenieff*, in «The Atlantic Monthly», gennaio 1884, p. 47.

La grazia perduta

(In occasione di una rappresentazione italiana di *Der zerbrochene Krug* di Heinrich von Kleist)¹

Kleist autore comico? Proprio il poeta in cui Wieland vedeva il continuatore tedesco di Eschilo, Sofocle e Shakespeare, è anche l'autore di una delle poche commedie cui si richiami gloriandosene la letteratura tedesca. Comicità del tutto particolare, naturalmente, di cui si avverte subito il tono concitato, ambiguo, quasi soffocato quando, come nel caso dell'*Amphitryon* (*Anfitrione*), la si possa confrontare, scena per scena, battuta per battuta, con un modello straniero. Ma già per *Der zerbrochene Krug* le opinioni del pubblico e dei critici erano state assai discordanti e non solo Goethe, stando alle cronache del tempo, si era inesorabilmente annoiato durante la rappresentazione a Weimar. Le reazioni, sempre più di gusto che di riflessione, concordano nel disagio per un genere tradito, ossia per un'aspettativa delusa: i confini rassicuranti della commedia (tanto più nella versione di Weimar, poi abbreviata dall'autore stesso) venivano valicati ed il primo intento quasi dimenticato in nome di una tematica che, se era «segno dei tempi», non cessava per questo di essere preoccupante. Il gioco prevedibile della commedia settecentesca e tardo-settecentesca con il suo cauto mettere in luce i non troppo gravi difetti di una classe sociale per additare ad un pubblico fondamentalmente tollerante il modo migliore di eliminarli, rimaneva valido naturalmente anche qui, come struttura portante della comicità. Ma questa comicità, pur ricomponendosi (come si deve) nel finale lieto, nasceva e profittava di un disagio che traspariva continuamente fra le trame del ridicolo e non si lasciava del tutto assopire quando, calando il sipario, i conti sembravano tornare. L'ammonimento goethiano agli autori di teatro a realizzare, senza sbavature e rimpianti, la forma rotonda e integra della vita sulle tavole del palcoscenico («hic Rhodus, hic salta!»), viene trascurato da un'intenzionalità che corrode dall'interno la plasticità dell'opera per l'intervento non più delimitabile dell'individuo-poeta, che al rapporto forma/contenuto dà una sua personalissima, individualistica, irriproponibile soluzione. Se anche la società esistente alla fine viene riconfermata, qui come in tante altre commedie del Settecento, e pur nelle complicazioni dell'intrigo non si perde la fede nella luce di cui è infallibilmente investita l'autorità più alta (la Prussia come mito kleistiano!), le vie della riaffermazione passano per luoghi oscuri, anime turbate, coscienze incerte. L'esistenza della versione più lunga, pre-

1. Teatro Stabile di Trieste, Regia di Giorgio Pressburger.

cedente e per giunta fatta devotamente pervenire a Goethe massimo giudice, ma poi abbandonata di fronte all'insuccesso, testimonia della stessa incertezza nel suo autore, incertezza che si ripresenta all'interprete di oggi, critico o regista che sia.

Come per altri autori a cavallo fra classicismo illuministico e integralismo romantico, un cordone ombelicale, più o meno contorto, lega autore ed opera: di qui la fortuna e la sfortuna, l'approvazione più incondizionata ed il rifiuto più viscerale che accompagnano la storia dell'opera di Kleist. Al centro della discussione, certo, vi è l'idea di forma, tanto più autorevolmente affermata quanto più grande era l'opera e l'autorità di quel Goethe che dell'espulsione dell'informe (del soggettivo, patologico, velleitario, sperimentale) aveva fatto la sua missione. In Kleist (già in *Der zerbrochene Krug* e poi soprattutto in *Penthesilea*) Goethe aveva scorto un inquietante apparire di personaggi che rifiutavano di iscriversi nel fulgido regno della forma monumentale e che come luogo della loro possibile conciliazione con il mondo indicavano invece un punto in cui la finzione dell'arte e la memoria delle opere della classicità s'incontravano con l'inesorabile sguardo dell'individuo in se stesso. Uno sguardo che quanto più spasmodicamente si concentrava sui propri inesplorati segreti, tanto più metteva in questione quel concetto di individuo e di organismo su cui il classicismo weimariano fondava le sue certezze.

Lo spunto da cui Kleist muove per questa commedia gli venne, come si sa, da un'incisione settecentesca sul motivo di genere della brocca rotta, con le sue non lievi allusioni all'illibatezza di una fanciulla. Motivo certo lontano dalla mentalità affatto frivola di Kleist, così come lontano gli sarà, poco tempo dopo, il motivo del marito gabbato nell'*Amphitryon*. Ma per Kleist è un momento relativamente felice, la compagnia degli amici è allegra, sparita è l'ossessione di educare la fidanzata, la Svizzera e poi Dresda lo distraggono talvolta dai pensieri di morte. Le opere degli altri che parteciparono alla gara non hanno alcun rilievo rispetto a quanto da quell'incisione trasse Kleist, il confronto serve solo a capire lo scarto. Zschokke, che con il figlio di Wieland ed il figlio di Gessner era della compagnia, sulla brocca che la fanciulla teneva in mano vide il motivo più ovvio e più ovviamente collegato al genere, ossia il Paradiso terrestre, il luogo dell'innocenza dell'uomo, mentre l'invenzione narrativa non si distacca dalle più viete storie di scherzi e lamenti d'amore. Il genio di Kleist ribalta l'ovvietà dell'invenzione e dell'interpretazione e distrugge il richiamo ad un luogo d'idillio incontaminato. Adamo ed Eva hanno lasciato per sempre l'incanto dell'Eden («il Paradiso ha la porta sbarrata e il cherubino è alle nostre spalle, dobbiamo fare il giro intorno al mondo e vedere se forse da dietro la porta ci venga di nuovo aperta», è detto nel *Saggio sul teatro delle marionette*) e sono finiti, come un'improbabile, grottesca coppia, in un mondo di incertezza e di inganno. Sulla brocca non il Paradiso viene sublimato, ma un episodio della storia dei Paesi Bassi. L'invenzione è geniale, per molti motivi, e dà alla commedia il suo vero

senso, turbandone l'apparente divertimento. Il nome di Adamo richiama (nella prospettiva di una commedia che sempre più si scosta dall'aneddoto piccante per diventare teatro del mondo) quello di Eva, suggerendo una complicità o un'alternativa. Le funzioni qui sono capovolte: ora tocca ad Adamo ed all'inganno della lettera di lui corrompere – per un momento e senza conseguenze – l'innocenza di Eva, ma l'uno e l'altra agiscono dentro un mondo in cui ogni parola pronunciata può essere male intesa, ogni prova apparentemente solida può risultare ingannevole. Il processo, che è lo schema non solo di questa commedia di Kleist, è un tentativo di cercare e trovare la verità fra testimonianze diverse, opinioni contrastanti, prove false ed alibi veridici. Naturalmente la verità viene a galla (ché almeno questo ci vuole affinché la commedia abbia ancor diritto a chiamarsi tale) e lo spettatore fin dall'inizio è guidato a saperne di più del personaggio e quindi a ridere dei suoi errori (e anche questa scienza rientra nelle prerogative della commedia). Ma il disagio rimane. Se è proprio della struttura del mondo questo groviglio di verità ed errore, la comicità di Adamo ed anche la sua vitalità è tutta nel tentativo di approfittarne a proprio vantaggio. Proprio il fatto che di un tentativo si tratti, cioè di un uso imperfetto e spesso incauto, fa sì che il personaggio risulti simpatico segnando un momento davvero raro di comprensione umana nell'assolutismo morale di Kleist. Per contro l'autore non poteva limitarsi alla simpatia ed alla comprensione, ed Eve, che pure (per amore) ha voluto anche lei approfittare dell'inganno del mondo («astuzia per astuzia»), diviene colei che pone l'alternativa all'inganno della parola con il proprio ostinato silenzio su quanto è veramente accaduto nella sua stanza. Nella versione di Weimar fa di più: una volta restaurata l'incondizionata fiducia fra sé ed il fidanzato in nome di un patto una volta contratto e valido per sempre, restaura anche la fiducia fra sé e lo stato per la stessa forza di un patto inviolabile. Alla fine dunque la conciliazione fra individuo e società avviene, ma per una via irripetibile e personalissima come è lo sguardo di Ruprecht nel cuore di Eve e quello di Eve nel cuore di Walter.

Ma la brocca non si riaggiusta, nonostante il lieto fine, e Frau Marthe, pur senza speranza, ricorre in appello. Dalla prospettiva della scena finale la descrizione della brocca da parte di Marthe ribadisce la propria importanza, che già si faceva valere per l'eloquenza di quei versi: forse solo per la baldanza popolarisca di chi li pronunciava essi potevano serbare un alone di parodia della descrizione dello scettro di Agamennone nell'*Iliade* o del calice di Praga nel *Wallenstein*. L'accento posto sul bel vaso che rimane inesorabilmente infranto, che per quanto accuratamente descritto non si può più vedere («Vedete la brocca, signori illustrissimi? La vedete?... Niente vedete, i cocci vedete...») fa intendere quale sia la vera frattura che attraversa da capo a fondo questa commedia riportandola (non solo per l'accento all'*Edipo*) dalla sfera della comicità a quella della tragicità che è propria di Kleist. L'intersecarsi della plasticità della forma classica con l'impavido sguardo negli

abissi insondati dell'individuo (le sue sconfitte, le sue vittorie) fa sì che l'opera anticlassica commenti l'istanza classica, ne faccia – quasi – la parodia, rivelando con le sue immagini e con le sue invenzioni l'incongruenza e l'antinomia là dove la classicità pretendeva e mostrava un armonioso convivere. È illuminante il fatto che sulla brocca sia dipinta una festa di sovrani e principi e non, come forse ci si aspetterebbe trattandosi dei Paesi Bassi, un episodio di quelle guerre contro la Spagna che avevano entusiasmato Goethe e Schiller. La rappresentazione invece è aulica, sontuosa, un universo di bellezza che non è certo il Paradiso terrestre, ma un ricordo perfetto che il piccolo mondo ciabattone dei villaggi ha di se stesso. L'*Erkenntnis*, la conoscenza del mondo e la consapevolezza di sé, la libertà dell'io nella propria moralità e nella propria storia, è il portato benefico ed angosciante dei tempi nuovi, inesorabile nelle sue vittime e nei suoi splendori. E poiché questa è la posta anche di questa commedia, pare assurdo chiedere che essa, in questo sconquasso, porti i segni della grazia, come se non si sapesse «quali disordini nella naturale grazia degli uomini operi la coscienza».

Verviano: *verv'*?

Nell'opera di Costantino Porfirogenito (905-959) *De administrando imperio* – come venne intitolata agl'inizi del Seicento dal suo primo editore –, c'è un famoso capitolo IX «Sui Rhos che dalla Rhosia, con le loro imbarcazioni monoxile, arrivano a Constantinopoli» (Περὶ τῶν ἀπὸ Ῥωσίας ἐρχομένων Ῥῶς μετὰ τῶν μονοξύλων ἐν Κωνσταντινουπόλει)¹. Lo chiude il racconto della «dura esistenza» invernale dei Rhos. Al sopraggiungere di novembre i principi dei Rhos, insieme a tutti i loro uomini, abbandonano Kiev e intraprendono i *polydia*², i «giri»: si dirigono cioè «nelle terre slave dei Verviano, dei Druguvitai, dei Krivitzoi, dei Severioi e degli Slavi tributari dei Rhos». Nelle «schiavonie» si fanno mantenere per tutto l'inverno, fino ad aprile, quando il Dnepr sgela, ed essi lo ridiscendono alla volta di Kiev, per tornare alle fortunate navigazioni in piroga verso Bisanzio³.

I Rhos di Costantino – le notizie che il suo trattato ci fornisce non lasciano dubbi in proposito – sono degli Scandinavi, dei Variaghi. Ai Druguvitai, ai Krivitzoi ed ai Severioi corrispondono i Dregovičiči, i Krivičiči e i Severjane della *Povest' vremennych let*, il *corpus* cronachistico slavo-orientale che venne compilato al principio del XII secolo ma che ingloba materiali assai più antichi. Quanto a «Verviano» (Βερβιάνου), si suole vedervi una

1. C. Porphyrogenitus, *De administrando imperio*, a cura di Gy. Moravcsik, Budapest 1949, pp. 57-63. Questo capitolo è anche riprodotto, dall'edizione di Moravcsik, in *Wybór tekstów do historii języka rosyjskiego*, a cura di T. Lehr Spławiński e W. Witkowski, Warszawa 1965, pp. 20-22.

2. Sul carattere slavo (o meglio, antico-russo) di *polydia*, v. in particolare M. Vasmer, *Ėtimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, vol. III, Moskva 1971, pp. 321-322. In realtà, il *poljudie* era un tributo raccolto andando «fra la gente», «in mezzo alla popolazione» (*po ljud'ch*). Il testo greco sembra dunque voler precisare il significato «etimologico» della parola, lasciandone sottinteso il valore reale di «tributo».

3. «Ἡ δὲ χειμέριος τῶν αὐτῶν Ῥῶς καὶ σκληρὰ διαγωγή ἐστὶν αὕτη. Ἡνίκα ὁ Νοέμβριος μὴν εἰσέλθῃ, εὐθέως οἱ αὐτῶν ἐξέρχονται ἄρχοντες μετὰ πάντων τῶν Ῥῶς ἀπὸ τὸν Κίαβον, καὶ ἀπέρχονται εἰς τὰ πολύδια, ὃ λέγεται γύρα, ἤγουν εἰς τὰς Σκλαβηνίας τῶν τε Βερβιάνων καὶ τῶν Δρουγουβιτῶν καὶ Κριβιτζῶν καὶ τῶν Σεβεριῶν καὶ λοιπῶν Σκλάβων, οἵτινές εἰσιν πακτιῶται τῶν Ῥῶς. Δι' ὅλου δὲ τοῦ χειμῶνος ἐκεῖσε διατρεφόμενοι, πάλιν ἀπὸ μηνὸς Ἀπριλίου, διαλυομένου τοῦ πάγου τοῦ Δανάπρεως ποταμοῦ, κατέρχονται πρὸς τὸν Κίαβον. Καὶ εἰδ' οὕτως ἀπολαμβάνονται τὰ αὐτῶν μονόξυλα, [...] καὶ ἐξοπλίζονται, καὶ πρὸς Ῥωμανίαν κατέρχονται».

corruzione di «*Derviano» (*Δερβιάνοι) e identificarlo con l'etnonimo «Drevljane» della *Povest'*.

Un possibile accostamento di «Verviano» al termine antico-russo *v'r-/verv'* ha forse, per un istante, suggestionato più di un lettore slavista del passo costantiniano; ed è un'ipotesi che può anche valer la pena di affrontare. In un suo scritto di alcuni anni fa, Irène Sorlin trovava quest'ultima interpretazione addirittura «più soddisfacente» dell'altra: «ne pourrait-on pas voir dans ce nom [«Verviano»] la forme adjectivale du vieux-russe *verv'* (*vervina, vervenyj, vervinyj*) qui désignait l'ancienne communauté agraire de forme tribale, c'est-à-dire le territoire exploité par une même famille tribale? Il est certain que cette communauté constituait une unité fiscale au XII^e siècle»; e in una nota a piè di pagina la Sorlin aggiungeva che il termine *v'rv/verv'* «a dans les documents juridiques du XII^e siècle un sens nettement fiscal: il désigne la commune rurale responsable devant l'impôt»⁴. Come andrebbe letta allora la frase di Costantino? Non è difficile intuirlo: all'approssimarsi dell'inverno i Rhos si sparpagliavano per «le terre slave» a raccogliere i tributi nelle *vervi* dei Druguvitai, dei Krivitzoi ecc. Ma la Sorlin, a dir il vero, parla di «une forme adjectivale» che si celerebbe dietro «Verviano»; e, d'altra parte, essa non dà a *verv'* un significato univoco: una cosa è «commune rurale» o «communauté agraire» (che cosa significa però, esattamente, la precisazione «de forme tribale»?), una cosa diversa (parrebbe) è «territoire exploité par une même famille tribale», anche se l'espressione «famille tribale» resta alquanto nebulosa.

Il fatto è che i tentennamenti della Sorlin riflettono le contrastanti interpretazioni e, in definitiva, le incertezze degli studiosi che hanno cercato di precisare la semantica di *verv'*. Il termine, in quanto designazione di un determinato gruppo sociale e del suo territorio, compare a varie riprese nella *Russkaja Pravda* (e solo nella *Russkaja Pravda*, per quanto riguarda l'area slavo-orientale)⁵, la cui versione più antica – cosiddetta «redazione breve» –, risale agl'inizi del secolo XII, se non alla seconda metà dell'XI. Quella prima raccolta di norme giuridiche del Medioevo russo prevede casi nei quali, a pagar l'ammenda per un omicidio (*vira*) o per un reato minore (*prodažja*), è la *verv'*, «in solido» (*voobč'i*): la *verv'* in cui giace o viene trovato il corpo dell'ucciso (*v'' č'ei že v'rv'i golova ležit'*; *v'' nei že viri* [recte *v'rv'i/vervi*] *golova načnet' ležati*), se non si scopre l'assassino; la *verv'* a cui appartiene l'autore di un omicidio compiuto sotto gli occhi di tutti, ma durante una rissa o durante un banchetto, in stato di ubriachezza⁶

4. I. Sorlin, *Le témoignage de Constantin VII Porphyrogénète sur l'état ethnique et politique de la Russie au début du X^e siècle*, in «Cahiers du Monde Russe et Soviétique», VI, 2, 1965, p. 177.

5. Fuori di quell'area, come si sa, una *vrv'* di significato affine alla *v'rv'/verv'* della *Russkaja Pravda* è attestata in Dalmazia, dal quattrocentesco Statuto della Poglizza.

6. Così interpretava già I. Boltin, alla fine del Settecento: «*eželi ubijstvo učinitsja v ssore ili v p'janstve pri ljudjach*».

(*ili v' svadě ili v' piru javleno*); la *verv'* di cui è membro, a giudicare dagli indizi, l'ignoto responsabile di un danneggiamento o di un furto.

Per un folto gruppo di studiosi, specialmente russi e sovietici, che in questo dopoguerra ha avuto il suo rappresentante più battagliero nello storico V. D. Grekov, la *verv'* è la «comunità di villaggio»: il *mir* (di cui fa già menzione, come si vedrà, la stessa *Russkaja Pravda*), l'*obščina*. Per un altro gruppo, nel quale rientra il Sovietico S. V. Juškov, la *verv'* è la «grande famiglia» del tipo di quella incarnata nella *zadruga* slavo-meridionale, magari in via di trasformarsi in *soseckaja obščina*⁷, in una comunità che si regge sull'alleanza e la solidarietà di un gruppo di «vicini». Anche il Polacco Andrzej Poppe, tornando recentemente a esaminare l'intera questione, ammette la sostanziale «fondatezza» della tesi secondo cui la *verv'* possiede il carattere di un'unità territoriale connessa a un «vicinato» (*sosecksko-territorial'nyj charakter*)⁸.

Riferendosi a un articolo della *Russkaja Pravda* – «Se qualcuno uccide un uomo del principe in una rissa e non viene trovato l'uccisore, pagherà il quidrigildo la *verv'* nella quale giace il corpo dell'ucciso» –, Evel Gasparini osserva che qui «il legislatore [...] parla di *v'rv'* come se il corpo dell'ucciso potesse essere rinvenuto in una *v'rv'* anziché in un'altra, come (cioè) se in un villaggio esistessero più comunità o gruppi di *rod* e come se, di conseguenza, il debito verso il principe fosse di quella comunità o gruppo di *rod* (cioè di quella frazione di villaggio) in cui era avvenuta l'uccisione»⁹. Ma una ragione forse anche più valida per contrapporre la *verv'* («frazione di villaggio») all'intera comunità di villaggio sembra fornircela proprio la «redazione breve» della *Russkaja Pravda*, quando all'articolo 13 afferma il diritto, per chi abbia subito un furto, di riprendersi i suoi beni se li riconosce entro i confini della propria comunità (*v svoem' miru*); e poi, all'articolo 20, impone il pagamento del guidrigildo non al *mir*, bensì alla *verv'* «nella quale giace il corpo dell'ucciso»¹⁰.

7. Cfr., per esempio, B. D. Grekov, *Krest'jane na Rusi*, vol. I, Moskva 1952, pp. 68 ss.

8. A. Poppe, *K izučeniju drevnerusskoj vervi. Tezisy*, in *Pol'sa i Rus'. Čerty obščnosti i svoeobrazija v istoričeskom razvitii Rusi i Pol'si XII-XIV vv.*, a cura di B. A. Rybakov, Moskva 1974, p. 297.

9. E. Gasparini, *Il matriarcato slavo. Antropologia culturale dei Protoslavi*, Firenze 1973, pp. 311, 313. – Questo «gruppo di *rod*» (di nuclei parentali) forma una «comunità»-vicinato che, secondo Gasparini (*op. cit.*, p. 315), corrisponderebbe alla *sib* degli antropologi anglosassoni.

10. Per quanto riguarda la suddivisione in «articoli» della *Russkaja Pravda*, mi attengo al fasc. I dei *Pamjatniki russkogo prava*, a cura di S. V. Juškov: *Pamjatniki prava Kievskogo gosudarstva. X-XII vv.*, a cura di A. A. Zimin, Moskva 1952. – La compresenza dei termini *verv'* e *mir*, nella «redazione breve» della *Russkaja Pravda*, fa apparire assai discutibile anche la tesi di N. S. Deržavin (*Slavjane v drevnosti*, Moskva 1945, p. 64) che essi fossero in uso – con l'identico valore di «comunità» – l'uno (*verv'*) nell'antico Sud russo, l'altro nel Nord.

Del resto, già V. I. Dal', nel suo *Tolkovyj slovar' živago velikoruskago jazyka*, definiva l'antica *verv'* «una frazione, un settore della comunità di villaggio» (*podrazdelenie obščiny*), ed elencava, tra i significati di *verv'* nei dialetti russi dell'Ottocento, quello di «metà di un *posad*» (e *posad*, in Dal', vale tra l'altro «(doppia) fila di isbe, di case») ¹¹. Così Gasparini non esita a credere che nel *mir* dell'antica Russia le *vervi* «fossero originariamente due e non meno di due» ¹², adombrando già l'universo dicotomico dei villaggi binari (suddivisi in *poloviny, storony, koncy, kraja...*), che era destinato a caratterizzare, ancora in età moderna, l'ambiente contadino slavo e, soprattutto, russo ¹³.

In ogni caso (tornando all'ipotesi di un nesso *Verviano* : *verv'*), si stenta un po' a credere che un'allusione sia pure indiretta alla *verv'* ¹⁴ fosse contenuta nella fonte di cui s'era valso Costantino Porfirogenito: con ogni probabilità, «notices rédigées sous la dictée de marchands ou de voyageurs étrangers» ¹⁵. Tanto più che da nessun documento noto risulta che la *verv'* costituisse «une unité fiscale» in senso stretto. «In base alla *verv'*» (*po v'rvj/vervi*), si pagavano delle ammende, non si versavano tributi. Questi – stando alle annotazioni della *Povest' vremennyh let* distribuite nell'arco di tempo che va dalla metà del secolo IX alla fine del X – erano riscossi «per persona» («una martora nera, uno *ščel'jag* [= *skillingr*?] a testa» [*po černě kuně; po šč'ljagu/ščel'jagu*]), «per casa-cortile» (*ot'' dvora*), «per focolare» (*ot'' dyma*) ¹⁶, «per aratro» (*ot'' rala; ot'' pluga*).

11. V. Dal', *Tolkovyj slovar' živago velikoruskago jazyka*, vol. I, Sankt-Peterburg-Moskva 1880, p. 179; vol. III, Sankt-Peterburg-Moskva 1882, p. 328. Cfr. anche E. Gasparini, *op. cit.*, p. 313-314.

12. E. Gasparini, *op. cit.*, p. 314.

13. Come pure l'ambiente contadino che aveva subito una forte influenza slava: ad esempio, quello rumeno (cfr. la mia recensione a H. H. Stahl, *La comunità di villaggio. Tra feudalesimo e capitalismo nei principati danubiani*, Milano 1976, in «Le Scienze», n. 118, giugno 1978, p. 130).

14. Tra le parole derivate da *verv'*, la Sorlin, come s'è visto, cita *vervina*. Questo termine è inteso, ad esempio nel fasc. 2 dello *Slovar' russkogo jazyka XI-XVII vv.*, a cura di S. G. Barchudarov e G. A. Bogatova, Moskva 1975, pp. 81-82, come «responsabilità collettiva della *verv'*». Ma esso ci è pervenuto in un'espressione della «redazione estesa» della *Russkaja Pravda*, «*emu platiti po vervi(ny)ně*», che giustamente è anche interpretata «*emu platiti po vervi nyně*», ossia «pagherà adesso in base alla *verv'*» (e non «pagherà in base alla *vervina*»).

15. I. Sorlin, *op. cit.*, p. 151.

16. La voce *dym* («fumo»), nel senso di «focolare, casa, isba», si è conservato, perlomeno fino all'Ottocento, in ambito dialettale: v. *Opyt oblastnago velikoruskago jazyka*, Sankt-Peterburg 1852; V. Dal', *Tolkovyj slovar'...*, vol. I, cit., p. 506; A. S. L'vov, *Leksika «Povesti vremennyh let»*, Moskva 1975, p. 108. Dal' registra pure un altro significato della parola *dym* – quello di famiglia come unità fiscale, per l'imposizione di tasse, tributi, *corvées* –, analogo al valore che la parola *fumo* ha talvolta nel Medioevo italiano: «gabella de' fumi» e simili. Del resto, l'italiano medievale conosce anche un aggettivo sostantivato *fumante/fomante* che significa «focolare domestico, abitazione»; così, ad

A conti fatti, ciò che rende perplessa Irène Sorlin è soprattutto, parrebbe, la difficoltà di conciliare «Vervianoî.*Dervianoî» con «Dervlenenoî», il nome assegnato ai «Drevljane» della *Povest'* nel capitolo xxxvii del trattato di Costantino (eppure la studiosa accetta la coesistenza, all'interno di uno stesso capitolo di quell'opera, il ix appunto, di due versioni greche assai differenti dell'etnonimo antico-russo «Kriviči»: «Krivitzoi» e «Krivetaienoî!»). Molto più difficile, a mio parere, è pretendere che un concetto e un istituto della *verv'*, quali traspaiono dalla *Russkaja Pravda*, di certo radicati nelle profondità della cultura slava¹⁷, abbiano trovato riconoscimento e sanzione in una Rus' kieviana che non fosse quella ormai «slavizzata» del gran principe Jaroslav e dei suoi figli.

esempio, nel *Milione* di Marco Polo (volgarizzamento trecentesco dell'«ottimo») si legge: «in questa città ha centosessanta mila di 'tomani' di fumanti, cioè di case».

17. Su tutta la gamma dei significati di *verv'* e su una serie di loro possibili implicazioni culturali, di loro ipotetici nessi fuori dell'orizzonte slavo, v. tra l'altro V. N. Toporov, *O dvuch praslavjanskich terminach iz oblasti drevnego prava v svjazi s indoevropskimi sootvetstvijami*, in *Strukturno-tipologičeskie issledovanija v oblasti grammatiki slavjanskich jazykov*, Moskva 1973, pp. 119-133.

G. Lukàcs «lettore» di Goethe

Un esame del posto occupato da Goethe, nell'ambito della vastissima e varia produzione lukacsiana, può essere illuminante per approfondire, con gli inevitabili limiti impliciti al seguire un unico filone nello studio di un autore, taluni aspetti del critico ungherese.

È nota la formazione di Lukàcs e il suo interesse specifico nei confronti della cultura tedesca dei secoli XVIII e XIX¹: in questo ambito, e non in questo soltanto, Goethe viene anche ad assumere un carattere di esemplarità delle categorie filosofiche e storiografiche del critico, consentendogli al tempo stesso di sviluppare considerazioni che vanno molto al di là delle valutazioni estetiche.

Nell'*Introduzione* alla raccolta di saggi *Goethe e il suo tempo*² che costituisce senza dubbio il suo più importante contributo critico al poeta, Lukàcs mette in rilievo come la sua ambizione sarebbe stata quella di poter presentare una «monografia dedicata tutta solo a Goethe»: «Per lunghi anni ho pensato ad un lavoro del genere e preparato il materiale necessario, che purtroppo è andato perduto in un momento disgraziato dell'ultima guerra. E quindi sono costretto a rinunciare al lavoro progettato. Offro dunque al lettore i presenti saggi non senza una certa rassegnazione.»

Tale «rassegnazione» appare oggi soprattutto un tentativo per giustificare un libro non scritto e che invece dovrebbe «esistere» nella produzione del

1. Cfr. in questa direzione, *Az újabb német irodalom rövid története*, Budapest 1946, trad. it., *Breve storia della letteratura tedesca dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 1956; *Der junge Hegel. Über die Beziehung von Dialektik und Ökonomie*, Zurigo e Vienna 1948, trad. it., *Il giovane Hegel e i problemi della società capitalistica*, Torino, Einaudi, 1960; *Thomas Mann*, Berlino 1949, trad. it., *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna*, Milano, Feltrinelli, 1956; *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berlino 1951, trad. it., *Realisti tedeschi del XIX secolo*, Milano, Feltrinelli, 1965.

2. *Goethe und seine Zeit*, Berna 1947 trad. it., *Goethe e il suo tempo*, Firenze, La nuova Italia, 1974. Questo volume raccoglie cinque saggi scritti tra il 1930 ed il 1939 (*I dolori del giovane Werther*, *Gli anni di noviziato di W. Meister*, *Il carteggio fra Goethe e Schiller*, *La teoria di Schiller sulla letteratura moderna*, *L'«Iperione» di Hölderlin*) e cinque studi sul *Faust* (*Sulla genesi del Faust*, *Il dramma del genere umano*, *Faust e Mefistofele*, *La tragedia di Margherita*, *Questione di stile: la fine del «periodo dell'arte»*), i quali, come avverte lo stesso autore, furono terminati nel 1940. I saggi apparvero per la prima volta in traduzione italiana nel 1949 (Milano, Mondadori).

critico ungherese, e ciò emergerà pressoché in tutti i suoi scritti attinenti la critica letteraria, dove Lukàcs completa e talora varia quanto esposto in questi saggi, e comunque assume in più occasioni il poeta come «asse» di confronto e di verifica³. L'intenzione del presente studio non è quindi quella di ricucire le infinite tracce goethiane sparse in tutta l'opera di Lukàcs, per abbozzarne un ipotetico libro «in potenza», ma solo di documentare la presenza del poeta in quanto continuo e necessario passaggio di ogni discorso critico.

Il processo critico tipico del filosofo ungherese investe costantemente, come è noto, la tematica culturale connessa con l'ascesa della borghesia, la fine della funzione progressista di essa e l'avvento della decadenza sia nell'ideologia sia nella letteratura, e, infine, l'affermarsi del socialismo, il quale sul piano estetico significa il ritorno al realismo e la lotta alla decadenza⁴. In tale contesto Goethe è considerato da Lukàcs non solo come l'ultimo rappresentante della borghesia progressista, l'ultimo «classico», ma anche colui che già sa intravedere gli aspetti negativi del capitalismo in ascesa e che quindi lotta anche contro il proprio tempo⁵. Attorno a Goethe e alle sue opere si intresecano discorsi diversi e, le valutazioni espresse dal critico permettono non soltanto una rilettura senza dubbio ancora attuale del grande poeta tedesco, ma anche un ulteriore chiarimento del metodo critico di Lukàcs⁶. In particolare va sottolineato il legarsi spesso a proposito di Goethe del concetto di «natura». L'arte come espressione della natura, come «appello alla vita» è infatti il tema entro il quale Lukàcs muove la sua indagine attorno alla critica goethiana della società borghese. Il concetto di natura come espressione della vera arte costituisce infatti uno degli approcci attraverso i quali Lukàcs matura la critica della potenzialità distruttrici del capitalismo, di qui l'insistenza sulla difesa operata da Goethe, della bellezza del mondo, trovando anche su questo terreno un momento di singolare coinci-

3. A questo proposito, soprattutto per quanto concerne le opere giovanili del critico, ed in particolare per *Die Seele und die Formen*, Berlino 1911, trad. it., *L'anima e le forme*, Milano, Sugar, 1963, A. Asor Rosa osserva che il ruolo di Goethe è quello di recitare la parte «del dio olimpico, a cui tutto si confronta, ma che resta un po' sullo sfondo o dietro le quinte». A. Asor Rosa, *Il giovane Lukàcs teorico dell'arte borghese*, in «Contropiano», 1/1968.

4. Cfr. a questo proposito l'introduzione di C. Cases a *Il Marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 7-12.

5. In tal senso Vacatello rileva che «Goethe, Balzac, Stendhal, Dickens e Tolstoj sono per Lukàcs scrittori che narrano un processo, quello della società borghese che si sta consolidando attraverso varie crisi, a cui essi hanno preso parte attiva, mentre Flaubert e Zola vivono e scrivono in un periodo in cui la società borghese si è già consolidata in modo definitivo ed essi non vi partecipano né hanno intenzione di parteciparvi». (M. Vacatello, *Lukàcs*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 76).

6. Lo stesso Fortini, nell'*Introduzione al Faust* (J. W. Goethe, *Faust*, Introduzione, traduzione e note di F. Fortini, Torino, Einaudi, 1976, p. xxxi) dichiara che per quest'opera il nucleo interpretativo di L. continua ad essere tra i più validi e seguiti.

denza col poeta. Il rapporto conoscitivo con la natura si lega con il riconoscimento dell'autentico materialismo goethiano, e non solo seguendo il poeta sul terreno delle sue ricerche e scoperte naturalistiche, ma ribadendo l'assenza reale di ogni trascendenza nella sua dimensione culturale ed umana⁷.

A questo proposito la formulazione forse più completa, destinata a restare come esempio talora riproposto in altre opere, è presente in *Goethe e il suo tempo*. In tale contesto è possibile ritrovare di là d'ogni forzatura ideologica il punto di coincidenza tra il filosofo ungherese e il poeta tedesco. Altre «affinità» emergeranno oltre, ma mai come a proposito di questa categoria Lukàcs sembra sospendere ogni schema metodologico, per identificarsi con il discorso goethiano: «La concezione della natura in Goethe si fonda sull'indipendenza della natura dall'uomo, dalle sue opinioni etiche e di altro genere. Ma dal fatto che la natura così concepita risulta benefica, ... non si deve concludere che questa di Goethe sia una concezione idilliaca. La conclusione di tutta la tragedia sta piuttosto in una lotta violenta e varia tra l'uomo e le forze naturali. E quando alla fine Mefistofele vede la possibilità che tutta l'opera di Faust sia distrutta dalle forze della natura egli non fa che esprimere – con una esagerazione sarcastica, ma esatta – un lato della natura e la concezione goethiana della natura. Goethe stesso afferma che proprio scrivendo le sue ballate si sentì spinto a riprendere il lavoro intorno al *Faust*. Bisogna pensare a qualche ballata, per esempio al *Re degli elfi*, per capire come Goethe vedesse anche il lato non idillico, misteriosamente bello, affascinante e minaccioso della natura, forza distruttiva, e gli desse forma poetica del tutto adeguata. Naturalmente queste ballate di Goethe non rappresentano soltanto la natura in sé, ma anche le influenze interne ed esterne che si manifestano tra la natura e l'uomo e viceversa. E in Goethe la lotta per giungere al dominio sulla natura è sempre molto importante; sono sempre di importanza essenziale quei conflitti tragici e tragicomici che scoppiano dallo scatenamento di forze che si rivelano distruttive, se l'uomo non conosce il loro intimo segreto e le loro leggi. (*Il mago novizio*)»⁸.

A distanza di due anni, in *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna*,

7. Cfr. tra l'altro *Die Zerstörung der Vernunft*, Berlino 1955, trad. it., *La distruzione della ragione*, Torino, Einaudi, 1959, p. 124: ««Si deve ancora osservare... che le riserve di Goethe verso i suoi illustri contemporanei nel campo della filosofia si fondano, da un lato, sul fatto che egli si avvicinava molto più di loro al materialismo filosofico (non ha importanza che egli abbia chiamato il suo – mai del tutto conseguente – materialismo col termine di ilozoismo o altrimenti) e, d'altra parte, che egli non volle mai lasciar rinchiudere i risultati delle sue ricerche nei limiti di un sistema idealistico». E, ne *Il giovane Hegel*, cit., p. 227, L. afferma che «Goethe sovraneamente ignora i problemi metodologici dell'etica idealistica e perviene dalla sua saggezza di vita spontaneamente materialistica, a un umanesimo della poesia e del pensiero».

8. G. Lukàcs, *Goethe e il suo tempo*, cit., pp. 271-272.

Lukàcs troverà una definizione che riassume e ferma questa dimensione di Goethe. Il poeta è infatti accostato ad Omero ed è colui che riesce ad armonizzare il sentimento primordiale della natura con la consapevolezza storica del proprio ruolo sociale: «Goethe è ingenuo, ma socialmente necessario, non più di una ingenuità ovvia e aproblematica come Omero, bensì di una ingenuità che è al tempo stesso innata e faticosamente elaborata, di una ingenuità che determina il primo avvicinamento artistico all'oggetto e il compiacimento definitivo della forma, e nel processo intermedio tuttavia lascia che tutta la pienezza sconcertante del sentimentale confluisca nell'opera»⁹.

Il richiamo alla natura torna a proposito di Goethe in altre opere¹⁰ ed è presente anche nell'*Estetica*; Goethe sarà accostato anche al giovane Schelling come iniziatore di quell'evoluzionismo che si opponeva decisamente alla teoria statica della natura di Linneo e di Cuvier¹¹, ma sostanzialmente il punto di interesse resta, come già si è accennato, il taglio nuovo che l'impostazione lukàcsiana assume a questo proposito. Goethe è sempre dunque un'occasione per confronti e dimostrazioni, per agganci e ritorni su tesi già enunciate, secondo lo stile di Lukàcs, che riprende costantemente il nucleo centrale della sua argomentazione e, pur nella diversità di esperienze filosofiche attraversate dal pensatore ungherese, assistiamo ad una minima variazione della metodologia della sua estetica, particolarmente se analizzata nelle applicazioni critiche nei confronti di Goethe.

Così il *Werther* apre anche ad una nuova angolazione del problema sociale come conflitto complesso tra individuo e società non identificabile al solo esame degli ostacoli che la società pone allo sviluppo dell'individuo. Ma si interseca con le considerazioni sulla borghesia, che caratterizza la riflessione di Lukàcs ben prima del suo approdo al marxismo, nel senso che Goethe, come sottolinea il critico, riconosce forse per primo in termini reali che la società borghese ha posto in primo piano il discorso della personalità individuale, pur ostacolandone al tempo stesso lo sviluppo¹². E la grandezza più volte sottolineata dal critico, del poeta tedesco consiste anche nell'aver rappresentato le contraddizioni della coscienza borghese nella loro insolubilità, senza nessun mascheramento o attenuazione. Goethe insomma è per Lukàcs

9. G. Lukàcs, *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna*, cit., p. 23.

10. Così ad esempio ne *Il giovane Hegel*, cit., p. 219, il critico mette in luce come Goethe si sia sempre pronunciato contro «l'oppressione della natura ad opera della concezione kantiana», e nella *Ästhetik I. Die Eigenart des Ästhetischen*, trad. it., *Estetica*, Torino 1970, sottolineando «la complessa oggettività della natura» torna a legare il proprio discorso a Goethe.

11. G. Lukàcs, *La distruzione della ragione*, cit., p. 178.

12. G. Lukàcs, *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna*, cit., cfr. anche a p. 34: «Goethe rappresentava in tutte le questioni essenziali una concezione del mondo progressiva, mentre il destino di Thomas Mann era quello di essere nato in un'epoca di decadenza, con il pathos a lui proprio di superarla, spingendo all'estremo, nella rappresentazione letteraria, le ultime conseguenze morali di essa».

un «tribuno», che partecipa e narra e non un semplice osservatore che descrive, egli vive la sua realtà, per questo è in grado anche di superarla¹³.

Questo saper guardare al proprio tempo in modo obbiettivo, andando anche contro le tendenze dell'epoca appare come uno dei tratti più notevoli della personalità di Goethe al critico ungherese che nella *Distruzione della ragione* lanciava un «monito ad ogni intellettuale onesto». «Onesto» sicuramente gli doveva apparire Goethe, soprattutto se si tien conto che per lui non è possibile alcuna «presa di posizione innocente» e tanto più nella Germania dei secoli XIX e XX, che costituisce tra due grandi rivoluzioni, quella del 1789 e quella del 1848, la terra classica di quell'irrazionalismo, contenente sempre «la possibilità di una ideologia fascista aggressiva e reazionaria»¹⁴. Goethe può costituire in questo senso un modello di intellettuale veramente completo nel proprio tempo, una mente chiara che non solo guarda e sa capire, ma soprattutto sa narrare.

Così il tema fondamentale del *Wilhelm Meister*, oltre la narrazione, è per il critico «il contrasto tra l'uomo vivo e sviluppato in più direzioni e l'uomo – nella società borghese – deformato in automa del rapporto di merci, e umiliato a 'specialista' unilaterale di una determinata, ristretta funzione della divisione capitalistica del lavoro»¹⁵ e quindi «rispecchia» nella creazione artistica la realtà nella sua integrità e totalità.

Il *Werther*, il *Meister*, l'*Ermanno e Dorothea* e soprattutto il *Faust*, il quale ultimo, Lukàcs, a differenza di quanto ebbe a sostenere il Croce¹⁶ mostra di conoscere profondamente e di anteporre alle altre opere, sono i ca-

13. La concezione del «vero» scrittore la troviamo formulata forse con efficacia mai più raggiunta in una celebre pagina di *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, Berlino 1948, trad. it., *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 270-73, dove appunto L. illustra la diversità tra «tribuno» e «burocrate» in senso artistico proponendo un'analisi di due passi, entrambi che descrivono una corsa di cavalli: *Nanà* di Zola e *Anna Karenina* di Tolstoj. Egli mostra con efficacia come nel primo caso si raggiunga un effetto di pura dettagliatissima descrizione, mentre nel secondo caso lo scrittore coinvolge e racconta. Nello stesso saggio (*Narrare o descrivere?*) L. afferma che Goethe scrive partecipando attivamente.

14. G. Lukàcs, *La distruzione della ragione*, cit., pp. 32-33.

15. G. Lukàcs, *Il giovane Hegel*, cit., p. 173.

16. B. Croce in «Quaderni della Critica», luglio 1949, recensisce il volume di Lukàcs, *Goethe e il suo tempo*, cit. Il tipo di critica può forse essere compreso soltanto se si tiene conto della data di questa aspra recensione. Croce attacca infatti, senza alcuna mediazione, il «signor Lukàcs» «insigne ripetitore del Marx» sostenendo che del *Faust* egli non può capire nulla «non passandogli neppur per la mente che, oltre le faccende e i contatti sociali, c'è qualcosa al mondo che si chiama poesia»; dopo aver forzatamente fatto sostenere al critico ungherese che Goethe anticiperebbe la soluzione «proletaria e avveniristica» e procedendo con toni sarcastici, Croce conclude di aver rinunciato «a leggere il libro intero del signor Lukàcs che è uno dei soliti nei quali ora si rinnova indefessamente l'attentato di istupidire il lettore, recitandogli monotamente sempre le stesse formule e raccontandogli fatti che non sono mai accaduti; forse si spera così non potendo convincer le menti e infervorare gli animi, di vincerli meccanicamente».

polavori che più ricorrono nelle pagine dedicate a Goethe, e attraverso di esse viene a precisarsi un discorso critico che assume connotazioni filosofiche. Come infatti sottolineerà nella *Distruzione della ragione*, Goethe e Schiller hanno concepito l'arte e la conoscenza come «due forme importanti, fra loro coordinate, della comprensione del mondo»¹⁷, quindi un esame di Goethe dovrà necessariamente impegnare sul complessivo piano del sapere.

Di Goethe viene messa in risalto anche la completezza di uomo e la sempre rilevante componente pedagogica delle sue opere. Così non saranno più soltanto le caratteristiche artistiche ad essere messe in primo piano (a questo proposito si dilungherà soprattutto nel capitolo dell'opera *Goethe e il suo tempo* dedicato al carteggio Schiller-Goethe), ma anche la possibilità di riconoscersi e di riproporre in un diverso contesto gli stessi valori. Questo appare possibile al critico soprattutto in quanto Goethe vive e racconta realisticamente, come è già stato detto, tutti i conflitti di un'epoca, le contraddizioni dell'amore borghese, la realtà economica e sociale, i contrasti tra la personalità umana e la società del tempo.

Gli ideali umanistici che scaturiscono dalle opere di Goethe, i quali provengono dal Rinascimento e domineranno tutto l'Illuminismo, possono anche apparire come tentativo da parte del critico di riproposta di quegli stessi valori. Sulla «teoria dell'anima bella», intesa come «unione armonica di consapevolezza e spontaneità, di attività esteriore e vita interna, armonicamente conseguita» Lukàcs si soffermerà a lungo. La possibilità, propria dell'uomo, sostenuta da Goethe, di raggiungere la perfezione attraverso il massimo sviluppo delle proprie capacità e l'interiore armonia delle stesse è certo uno dei punti di massima identificazione tra il critico e il proprio autore: «L'Eterno Elemento Femminile ci trae verso l'alto' —: non per niente è questa l'ultima parola non solo del *Faust*, ma del poeta. Egli riconosce infine che è possibile la perfezione *terrena* dell'uomo, dell'uomo come persona fisico-spirituale; una perfezione cioè basata sul dominio del mondo esteriore, sulla elevazione della propria natura fino allo spirito, fino alla cultura e all'armonia, senza con ciò eliminare il carattere naturale. Dopo il *Convito* di Platone e dopo la Beatrice di Dante mai l'amore ha avuto tale importanza nel mondo di un grande spirito. Ma l'amore di Platone e di Dante è essenzialmente ultraterreno e ascetico. Goethe, contemporaneo di quelle tendenze che divennero le 'tre fonti del marxismo', è invece essenzialmente terreno, completamente di questo mondo. La forma cattolico-estetizzante della fine del *Faust* può indurre in errore soltanto qualche romantico-reazionario o qualche testa di legno liberale»¹⁸.

Quest'ultimo accenno alle interpretazioni romantiche del poeta è un altro aspetto sul quale Lukàcs si soffermerà spesso in diversi contesti. Egli sottolinea infatti più volte l'assurdità di chi traccia a partire da Goethe una linea

17. G. Lukàcs, *La distruzione della ragione*, cit., p. 232.

18. *Goethe e il suo tempo*, cit., pp. 315-316.

che porta a Schopenhauer a Wagner a Nietzsche, per rinviare a Hitler, quando lo stesso artista si era schierato contro le tendenze romantiche, difendendo appunto quegli ideali dell'umanesimo che venivano sempre più contraddetti dalla società capitalistica. Goethe è inoltre colui il quale «considera la rinuncia come la grande legge fondamentale per gli uomini di sentimenti elevati, per gli uomini veramente nobili, che vogliono servire la società. Il sottotitolo del suo ultimo romanzo, *Gli anni di peregrinazione di Wilhelm Meister*, è *die Entsagenden* (Coloro che rinunciano)»¹⁹. I piani del discorso lukàcsiano attorno a Goethe sono dunque almeno due: da un lato Lukàcs tratta l'artista Goethe seguendone la genesi dell'opera d'arte, dall'altro assume questo scrittore anche come esempio per una riproposta di valori alimentati e nello stesso tempo compressi dalla società borghese, i quali debbono però anche costituire l'espressione più autentica dell'«uomo nuovo» in una società liberata dallo sfruttamento.

A questo proposito potrebbe essere significativa la conclusione del saggio *Gli anni di noviziato di Guglielmo Meister*, dove queste due componenti appaiono contemporaneamente: «Questa arte di Goethe, che nella sua grandezza non è stata mai raggiunta dal romanzo moderno, anche se sotto parecchi altri aspetti Goethe è stato superato da alcuni grandi romanzieri, costituisce per noi un'eredità indimenticabile. E si tratta di un'eredità molto attuale perché proprio la rappresentazione pacatamente armoniosa, eppure viva e immediata, degli sviluppi più importanti per lo spirito e per l'anima è uno dei grandi compiti che il realismo socialista dovrà risolvere»²⁰.

L'accurata descrizione e il frequente ritorno al topos dell'«isola» propugnata da Goethe come nucleo incorruttibile di una società, lo stesso tentativo di forzare in positivo la posizione di Engels su Goethe²¹ confermano

19. G. Lukàcs, *Essays über Realismus*, Berlino 1948, trad. it., *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 41-42.

20. G. Lukàcs, *Goethe e il suo tempo*, cit., p. 75. Cfr. anche *Breve storia della letteratura tedesca*, cit., pp. 69-70: «Dietro agli appelli di Goethe e Meyer contro l'arte patriottica tedesco-cristiana e di Voss contro i tentativi di 'romantizzare' e quindi barbarizzare l'antichità, si cela il presentimento (per lo più, certo, soltanto il presentimento) dei pericoli che minacciano il futuro della Germania ad opera delle posizioni romantiche».

21. F. Engels negli *Scritti sull'arte* (K. Marx, F. Engels, *Scritti sull'arte*, a cura di C. Salinari, Bari, Laterza, 1967, pp. 113-140) parla di Goethe, ma soprattutto come occasione per un attacco a Karl Grun, il quale aveva pubblicato a Darmstad nel 1846 un volume dal titolo *Su Goethe dal punto di vista umano*. L'atteggiamento di Engels nei confronti di Goethe può essere riassunto da queste righe: «Goethe è quindi, ora sconfinatamente grande, ora meschino, ora un genio baldanzoso e beffardo sprezzatore del mondo, ora un filisteo gretto, pieno di circospezione, di facile contentatura» (*ibid.* p. 118). Lukàcs tiene, ovviamente, presente questa valutazione, ma al tempo stesso accentua il lato «positivo» della critica engelsiana, che in tal modo pare quasi «autorizzare» la meno sfumata esaltazione lukacsiana: «La tragicità del genio di Goethe viene dunque concepita da Engels come una vittoria della miseria tedesca sul più grande dei tedeschi...» «L'atteggiamento di Engels verso Goethe è notoriamente improntato alla critica. Ma

non solo l'importanza che il critico attribuisce al poeta, ma anche la particolare ricostruzione in funzione, per così dire, goethiana, della stessa tradizione critica marxista. Goethe è di preferenza accostato ai grandi del passato, storicizzati in un ideale e progressivo cammino dell'umanità: «I Greci, Dante, Schakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoj sono tutti egualmente espressioni adeguate alle singole grandi tappe dell'evoluzione umana, e 'guide e modelli' nella lotta ideologica per la formazione dell'uomo 'totale'»²².

Goethe fa parte dunque di quegli scrittori i quali «nell'operosità della loro vita hanno ubbidito, anche contro la loro epoca, al comando di Amleto: tenere davanti al mondo uno specchio e, con l'aiuto dell'immagine rispecchiata, promuovere l'evoluzione dell'umanità e il successo del principio umanistico in una società di carattere così contraddittorio, che, mentre da un lato crea l'ideale della totalità dell'uomo, dall'altro lo distrugge nella pratica.»²³ e oltre a questo si presta anche ad esempio di una delle teorie più care al critico. La stessa notissima argomentazione su Balzac anche questa sviluppata da un nucleo di Engels²⁴, se pure si presta perfettamente ad illustrare la teoria del «rispecchiamento» sembra non essere altrettanto efficace. Goethe resta, tra i numerosi artisti che si incontrano nelle pagine del critico ungherese, il riferimento esemplare: «In Balzac abbiamo il preludio fantastico al romanzo moderno nel quale trova espressione il lato reale-immaginario della vita capitalistica. In Goethe abbiamo un fantastico accordo finale dell'ultimo periodo della perfezione formale nella letteratura borghese. Goethe e Balzac «vivono» entrambi il dilagare della nuova vita e vedono le dighe delle vecchie forme crollare travolte dalla marea violenta. Balzac cerca di riconoscere le linee interne della forza di questa marea, per dare origine ad una nuova forma epica; Goethe cerca di regolare le acque per mezzo di forme rinnovate»²⁵.

Ne sono conferma inoltre gli studi sul *Faust*, che occupano la seconda sezione di *Goethe e il suo tempo*. Emerge da queste pagine l'appassionato accoglimento del genio goethiano e, sulle considerazioni ideologiche, sempre presenti in Lukàcs, in alcuni momenti anche in modo forzato, prevale l'ammirazione incondizionata sul capolavoro. La posizione «politica» del grande scrittore viene «superata» dal suo genio: Goethe è fondamentalmente l'uomo, il quale, pur non condividendo l'idea della rivoluzione in generale e di quella democratica in particolare, rimane sempre un osservatore critico e onesto del proprio tempo, e questo lo pone al di là di ogni possibile pregiu-

egli distingue con la massima precisione questa critica da quella angusta e piccolo-borghese dei rimpicciolitori di Goethe, e in particolare dalle critiche di W. Menzel e di Börne, assai efficaci in quel periodo.». (*Marxismo e critica letteraria*, cit., pp. 125-26).

22. G. Lukàcs, *Saggi sul realismo*, cit., p. 14.

23. G. Lukàcs, *Saggi sul realismo*, cit., p. 24.

24. F. Engels, *Scritti sull'arte*, cit., pp. 159-163.

25. G. Lukàcs, *Goethe e il suo tempo*, cit., p. 206.

dizio: «Era impossibile che Goethe seguisse la via della rivoluzione democratica, ma pure si cercherebbe invano nelle sue opere principali uno spunto reazionario liberale contro di essa. La via geniale che egli trova e che naturalmente non può essere priva di elementi utopistici è quella dello sviluppo delle forze produttive attraverso il capitalismo.»²⁶.

Il *Faust*, che il critico segue nella genesi e nel compimento finale resta per Lukàcs una delle vette più alte della poesia di tutti i tempi, e nelle pagine dedicate a questa opera, soprattutto a proposito di Faust e Mefistofele, egli stesso lascia i momenti forse più belli e convinti di tutta la sua argomentazione attorno al poeta.

In tali pagine ritorna la centralità di quel «nucleo incorruttibile» tante volte ripreso, e questa volta formulato a proposito della leggenda di Faust: in Goethe la leggenda è resa inferiore in quanto rappresenta la lotta per la conservazione e lo sviluppo del «nucleo» umano contro le possibilità diaboliche, sataniche dell'uomo stesso»²⁷.

Dal punto di vista della periodizzazione storica, Goethe viene costantemente accostato ad Hegel; soprattutto sono messe in relazione le due opere fondamentali, il *Faust* e la *Fenomenologia dello spirito*, che Lukàcs considera unitamente come «i massimi prodotti artistici e concettuali del periodo classico tedesco»²⁸.

Trattando della «posizione filosofica» del *Faust*, il critico sottolinea come Goethe si trovi lontano sia dalla «falsa profondità, dal pessimismo unilaterale» del secolo XIX, sia «dall'ottimismo piatto della letteratura e della filosofia liberale della stessa epoca «il quale ultimo atteggiamento si poneva come una negazione del tragico, e conclude: «Goethe e Hegel vedono proprio qui il problema della specie e dell'individuo. Il cammino della specie non è tragico, ma passa attraverso infinite tragedie individuali, oggettivamente necessarie»²⁹.

Ma al di là di un legittimo accostamento tra due personalità che per vie diverse costituirono indubbiamente i capisaldi di una nuova cultura e furono in grado di indirizzarla con la loro impronta, il collegamento di Goethe con Hegel può apparire funzionale ad una ricostruzione storica perfettamente dialettica.

Da questo accostamento «obbligato» scaturiscono infatti considerazioni metodologicamente predeterminate; c'è in Lukàcs il tentativo di individuare una dialettica interna all'opera goethiana, la cui «operatività» appare indipendente ed autonoma dall'operazione critica che la istituisce: «Questa dialettica è il fondamento della fede incrollabile di Goethe nell'avvenire dell'umanità: dalla lotta tra il bene e il male sorge lo sviluppo verso il progresso;

26. G. Lukàcs, *Goethe e il suo tempo*, cit., p. 256.

27. G. Lukàcs, *Goethe e il suo tempo*, cit., p. 263.

28. *Ibid.*, p. 233.

29. *Ibid.*, p. 239.

anche il male può portare al progresso oggettivo. Le parole di Mefistofele 'sono una parte di quella forza, che vuole sempre il male e crea sempre il bene' non è che una espressione pregnante di questa visione goethiana del mondo... Goethe eleva il relativismo etico-sociale rendendolo poeticamente un momento della dialettica generale, come Hegel fece filosoficamente»³⁰.

Si tratta dunque di una sorta di dialettica della poesia in sintonia con la dialettica filosofica di Hegel, e su questo tema Lukàcs tornerà spesso. Resta significativa comunque la chiusa de *Il giovane Hegel*, nella quale il critico sembra voler sospendere ogni ulteriore giudizio o inquadramento, per mettere in risalto, al di là di ogni dubbio questa volta, solamente la «forza» storica dei due personaggi: «Sarebbe ridicolo e pedantesco tracciare tra le grandi opere di Goethe e la filosofia di Hegel, paralleli meccanici e particolari. Ma la via lungo la quale Goethe trova il *Wilhelm Meister* o il *Faust*, è, in grande senso storico, la stessa che lo spirito percorre nella Fenomenologia hegeliana.»³¹.

L'aspetto più volte ripreso e seguito da Lukàcs rimane comunque il riferimento all'etica goethiana. Il critico sottolinea la grandezza del poeta nel saper ritrarre l'uomo quale veramente esiste e su questa base soltanto indicare le vie di un possibile rinnovamento: Lukàcs distanzia enormemente l'atteggiamento morale di Goethe dai facili moralismi o dalla morale rigorosa e inibitoria che non tien conto della realtà dell'uomo.

Il critico sa far affiorare in contesti differenti i passi più significativi del poeta su questo terreno, e l'ampiezza delle sue argomentazioni, talora ripetute o riprese aiuta a comprendere l'interpretazione che abbiamo cercato di chiarire.

Così, ad esempio, riferendosi all'etica di Goethe, Lukàcs mette in risalto come per il poeta padroneggiare le passioni non significhi non possederne o doverle spegnere forzatamente, proprio perché la passione costituisce la molla del progresso: «... senza passioni non è possibile il progresso della cultura, ma insieme neanche i pericoli, le distruzioni della cultura e la trasformazione in caos e barbarie della stessa. Padroneggiare le passioni, nobilitarle, avviarle verso mete veramente grandi della specie umana: ecco l'etica di Goethe! Goethe non è mai amorale, come l'hanno voluto rappresentare i borghesucci kantiani; e ancor meno asociale, come affermano alcuni filistei radicali. La sua morale cerca la via per la quale ogni passione possa sfogarsi, svilupparsi»³².

30. G. Lukàcs, *Goethe e il suo tempo*, cit., pp. 264, 265.

31. Cfr. anche in *Il Marxismo e la critica letteraria*, cit., p. 453 dove Lukàcs riporta i versi del *Divano orientale-occidentale* di Goethe («Finché tu non sarai riuscito a questo / che ti dice 'muori e rivivi' / sarai soltanto un tetro ospite / sulla terra buia») e li commenta sostenendo che essi potrebbero «fungere da epigrafe alla *Fenomenologia dello Spirito*» di Hegel.

32. G. Lukàcs, *Goethe e il suo tempo*, cit., p. 273.

La stessa antitesi tra i due personaggi Faust e Mefistofele non è vista come un'opposizione tra ascesi e piacere, bensì come una «dialettica concreta e reale dell'umano e del diabolico nell'ambito del godimento sensuale della vita»³³.

Anche per quanto riguarda le «passioni d'amore», Lukàcs riconosce in Goethe la grandezza del grande pensatore materialista. L'amore che il poeta racconta è infatti l'amore degli uomini come esiste e come realmente è vissuto. Anche questo è riconducibile al livello etico di Goethe, proprio perché la passione d'amore eleva l'uomo «fino al punto più alto raggiungibile» e il completamento della personalità «è impossibile senza l'amore o è possibile solo fino ad un certo punto»³⁴. E, rileva il critico, non c'è idealismo in tutto questo, i personaggi femminili di Goethe conservano la loro tipicità, che li rende semmai ancora più autentici. Lotte, Marianna, Mignon, Melina, Filina... sono tutte persone vere che l'amore non altera nella loro dimensione umana³⁵.

La stessa Margherita rimane una tipica ragazza borghese del ceto basso, la cui dote migliore, accanto ai pregiudizi, è la fermezza del carattere. Gli «ideali» vengono così valutati nella loro realizzabilità, per opera della vita, e quindi con la garanzia della vita. In tal senso Faust cammina verso la vita pratica e la perfezione a cui aspira è la perfezione terrena dell'uomo come persona fisico-spirituale.

Lukàcs osserva inoltre, in un'altra pagina del *Romanzo storico* come nella descrizione della passione amorosa Goethe, Shakespeare e lo stesso Balzac non abbiano mai fatto prevalere sulla raffigurazione della passione gli aspetti fisico-sessuali, e aggiunge: «L'indirizzarsi della letteratura moderna verso questo aspetto della rappresentazione dell'amore deriva, da un lato, dall'imbarbarimento crescente dei sentimenti amorosi reali nella vita, e, dall'altro,

33. *Ibid.*, p. 278.

34. *Ibid.*, pp. 296, 298.

35. Basti, a questo proposito, pensare a Dorothea. In una pagina de *Il Romanzo storico* (cit., pp. 56-57) Lukàcs esamina il personaggio goethiano in rapporto alla nota figura femminile Jeanie Deans creata da Walter Scott in *The Heart of Midlothian*. Entrambi, a parere del critico, «non vollero presentare creature eccezionali, né qualità eminenti, che sorte dal popolo, diventassero guida di un movimento popolare» (questa operazione fu semmai svolta da W. Scott con i personaggi di Robin Hood e Rob Roy), ma «essi vollero invece dimostrare che le possibilità di un simile slancio umano, di un tale eroismo sono in grande misura presenti nelle masse popolari e che moltissimi uomini del popolo vivono tutta la loro esistenza senza slancio eroico solo perché non si presenta alcuna occasione che determini la tensione delle loro energie». E comunque, secondo Lukàcs, è già avvertibile una differenza quando W. Scott descrive il rientro della sua eroina dopo l'azione, dettagliatamente, in modo un po' «filisteo», mentre Goethe, «il quale mira alla bellezza del disegno e alla perfezione classica, si accontenta di notare che la vita eroica di Dorothea è passata e anche per lei comincia la ricaduta nella vita ordinaria». Anche in questo senso, rileva il critico, è avvertibile tutta la distanza del poeta da quelle deformazioni critiche che volevano fare di lui il primo romantico.

ha per conseguenza che gli scrittori, per non cadere nella monotonia, sono costretti a presentare casi sempre più strani, anormali e perversi»³⁶.

Un'ultima considerazione va fatta sulla netta distinzione che Lukàcs sottolinea tra il «giovane» Goethe e il «vecchio» Goethe. Il «giovane» Goethe è accomunato di preferenza a Schiller, a Spinoza e al primo Schelling, e rappresenta un ultimo culmine dell'illuminismo prerivoluzionario. Il «vecchio» Goethe è invece il poeta più completo della sua epoca e sfugge ad ogni definizione, ma storicamente Lukàcs lo accomuna solamente a Hegel, come si è già ripetuto.

Ma oltre ogni distinzione ed ogni periodizzazione, Goethe resta per Lukàcs il «grande spirito», che nella storia dell'umanità ha costituito una tappa necessaria. A conclusione dell'intero discorso lukàcsiano su questo poeta ci sembra significativo riportare un passo de *L'Anima e le Forme*, il quale, letto dopo il breve *excursus* attraverso la produzione di questo studioso, ci appare nella dimensione di un primo nucleo di comprensione e forse anche di «affinità» con Goethe.

Ed è interessante che nella lunga strada percorsa dal critico, nelle diverse tappe della evoluzione del suo pensiero e della sua collocazione ideologica e politica spesso contrastata e a tutt'oggi discussa, egli sia rimasto fedele a quella prima intuizione del genio goethiano. Riletta oggi questa pagina può apparire ancora imprecisa e in certi passaggi retorica, ma essa contiene già tutti gli elementi che fino all'ultima *Estetica* si preciseranno e assumeranno la completezza critica definitiva: «Soltanto Goethe riuscì a riportare l'ordine. In questo mare di individualismi ombrosi e indomiti il suo culto dell'io, tirannicamente consapevole, è un'isola di stupenda vegetazione. Attorno a lui l'individualismo cominciò a decomorsi, divenne anarchia degli istinti, particolarismo che si perde in dettagli e stati d'animo, pietosa rinuncia; egli solo poté trovare per sé un ordine. Egli aveva la forza di aspettare con calma finché la fortuna l'avrebbe esaudito, ma anche la forza di respingere tutte le minacce di pericolo con la stessa olimpicità. Egli sapeva combattere senza mai mettere in gioco tutta la sua sostanza d'uomo, di cui però non fece merce di scambio nel concludere armistizi o compromessi. Le sue conquiste erano tali che appena il suo sguardo scopriva lande deserte esse diventavano giardini e quando faceva una rinuncia, la perdita non faceva che accrescere la forza e la coerenza del possesso.

Eppure tutte le potenze scatenate dell'epoca si agitavano anche in lui, i suoi fulmini domavano in lui Titani forse più rabbiosi di quelli che erano stati risucchiati nelle voragini del Tartaro per loro propria indisciplina. Affrontò tutti i pericoli e li superò tutti, soffersse tutti i dolori della solitudine, ma perciò si dispose a resistere sempre da solo.

Ogni risonanza era per lui un acquisto sorprendente, un caso fortunato e

36. G. Lukàcs, *Il Romanzo storico*, cit., p. 259.

37. G. Lukàcs, *L'anima e le forme*, cit., p. 100.

felice, ma in totale la sua virtù fu una grande, terribile necessità, ricca di gloria, dove ogni rinuncia doveva produrre un arricchimento uguale a quello di ogni acquisizione.

Certo si potrebbe dire lo stesso, con maggior fondamento, dei primi romantici ed esporre particolareggiatamente ciò che per ognuno di essi significò Goethe in ogni momento della loro vita. Si vedrebbero allora esultanti vittorie e mute tragedie, slanci possenti, temerarie avventure e peregrinazioni e si udrebbero simultaneamente confusi in un solo incitamento i due gridi di battaglia: verso di lui e oltre di lui»³⁷.

Henry David Thoreau: The Maine Woods, Cape Cod and A Yankee in Canada, ovvero Il viaggio della conoscenza

The Maine Woods, *Cape Cod* e *A Yankee in Canada* costituiscono una parte importante della produzione minore – o, per meglio dire, poco conosciuta – di H. D. Thoreau¹.

Anche se *Walden* è la testimonianza più viva del suo costante impegno di uomo e scrittore trascendentalista, queste tre relazioni di altrettanti viaggi – compiuti in epoche e luoghi diversi – offrono momenti di grande interesse per chi volesse capire uno scrittore difficile e spesso oscuro come Thoreau. I libri non hanno in realtà motivi in comune: se la passione per gli Indiani predomina incontrastata in *The Maine Woods*, è l'Oceano e il simbolismo ad esso collegato che caratterizzano *Cape Cod*. Non possono essere, d'altronde, considerati dei capolavori, ma solo relazioni di viaggi, i cui motivi unitari sono da ricercarsi non tanto nei temi e nell'argomento, ma piut-

1. *The Maine Woods* fu pubblicato dall'amico Ellery Channing nel 1864. Il testo deriva da due articoli pubblicati separatamente: il primo, *Ktaadn and the Maine Woods*, apparso nell'«Union Magazine» dal Luglio al Novembre del 1848, e l'altro, *Chesuncook*, dal Giugno all'Agosto del 1858.

Cape Cod fu pubblicato da Ellery Channing e dalla sorella di Thoreau, Sophie, nel 1864. Alcune parti erano già apparse nel *Putnam's Monthly Magazine*, nel Giugno, Luglio e Agosto del 1855. poco prima della pubblicazione del libro, furono pubblicati due capitoli nell'«Atlantic Monthly» dell'Ottobre e Novembre del 1864.

A Yankee in Canada fu pubblicato nel 1866 insieme ad alcuni saggi politici in un volume che recava il titolo di *A Yankee in Canada, with Anti-Slavery and Reform Papers*. Una parte di esso apparve nel gennaio del 1853 sul *Putnam's Magazine*.

Il resoconto del viaggio in Maine è il risultato di numerosi viaggi, in realtà: il primo fu nell'Agosto e Settembre del 1846 insieme al cugino G. Thatcher, due amici di Bangor e due barcaioli; il secondo nel Settembre del 1853 col cugino Thatcher e l'ultimo con Edwar Hoar nel Luglio e Agosto del 1857. L'itinerario seguito da Thoreau fu il seguente: Mt. Ktaadn, i laghi di Penobscot, Moosehead e Chesuncook passando attraverso il fiume Penobscot. Il punto di partenza fu sempre la cittadina di Bangor. A Cape Cod egli andò quattro volte, ma solo le prime tre escursioni diventarono materiale utile al suo libro. La prima volta fu nell'Ottobre del 1849, con l'amico Channing, la seconda nel Giugno del 1850, da solo, e la terza nel Luglio del 1855, insieme a Channing. L'itinerario seguito fu scelto con l'evidente intento di coprire tutto il territorio di Cape Cod: evitò, per quanto possibile i paesi, eccettuato Provincetown, e percorse tutta la Costa della penisola, da Yarmouth a Highland Light. Il viaggio in Canada iniziò il 25 Settembre del 1850 e terminò il 4 Ottobre. Anche questa volta, E. Channing accompagnò lo scrittore. Essi visitarono Quebec, Montreal, Montmorency, le rive del fiume St. Lawrence fino alle cascate di St. Anne.

tosto nel complessivo significato artistico delle tre opere che sono sottilmente legate l'una all'altra, non solo formalmente, ma anche moralmente. Thoreau ci appare in veste nuova e, quasi, alternativa: colui che aveva fatto di Concord il proprio «universo» e aveva negato l'utilità del viaggiare, è ora attento osservatore, interessato a tutto ciò che vede e chiaramente intenzionato a seguire un piano di ricerca e di studio.

Di quest'ultimo possiamo evidenziare sei punti corrispondenti ad altrettanti interessi: la verifica del «fatto» storico e del «fatto» geografico, la determinazione delle origini dei nomi di luogo; la determinazione dell'influenza della flora e della fauna sulla vita degli uomini e l'uso che di entrambe era stato fatto nel corso degli anni; la determinazione dei contorni esatti del modello di vita che gli uomini si erano dati; ed, infine, la scoperta dell'incidenza del pittoresco e dell'eroico nella breve storia del continente Nord-americano, con particolare attenzione al rapporto uomo bianco-Indiano. Questi sei interessi primari possono essere riassunti in unico *leit motiv* dell'opera thoreauviana: lo scopo principale di Thoreau è di scoprire, attraverso le molteplici evidenze messe in luce da un'osservazione costante, che la natura e l'uomo possono vivere in perfetta armonia e che, così facendo, egli obbedisce alla legge divina e ne dimostra la perfezione. Già a Walden Pond Thoreau aveva cercato di cogliere i momenti più significativi del dialogo uomo-natura, seppure in chiave individualista, ma ora, allargando l'orizzonte dei propri interessi, egli tenta di dare una dimensione universale al proprio pensiero.

I

I libri si presentano come semplici relazioni di viaggi, ricche di osservazioni naturalistiche e di cenni storici secondo un modello tipico del secolo scorso. Una lettura più attenta rivela i pregi artistici di quest'opere, la cui scarsa vivacità viene compensata da una profonda serietà d'intenti. Linguaggio e struttura, in *The Maine Woods* e *Cape Cod*, si legano strettamente in un ritmo preciso, in un'interdipendenza costante: i due libri sono da considerarsi i più riusciti e completi dal punto di vista letterario.

La teoria del linguaggio emersoniano che gli permette di arrivare ad una compenetrazione così perfetta fra i due elementi, è anche alla base dell'attento studio riservato alla parola, considerata *symbol of the spiritual* e che giustifica l'interesse di Thoreau per il linguaggio indiano. L'amore per i vecchi detti popolari e per il *rural slang* fu, forse, una delle poche motivazioni che spinsero Thoreau ad avvicinarsi alla popolazione canadese durante il suo viaggio descritto appunto in *A Yankee in Canada*. La lingua francese lo affascinava per il suono poetico e per la novità: l'attaccamento al proprio «mestiere di scrittore» lo porta a riconoscere che un simile linguaggio doveva necessariamente aver trovato origine e fonte in una popolazione più no-

bile di quanto si potesse giudicare all'apparenza, come annota a p. 32: «They suggested that some simple, and, perchance, heroic human life have transpired there»².

Una parola, anche la più semplice, porta la vita in se stessa, testimonia l'esistenza della «cosa». Nulla è più spirituale e poetico della vita stessa, e quindi quanto più vicina alla «cosa» e «originale» è la parola, tanto più ricca di vita e di poesia essa risuonerà all'orecchio attento di chi sa ascoltare, rivelando la storia e il carattere di chi parla e della razza o nazione cui appartiene. In *The Main Woods*, per esempio, egli scopre che gli Indiani non amano parlare avvicinando concetti astratti, ma usano parole «concrete», sostantivi che indicano oggetti o fenomeni naturali, da cui poi ricavare un concetto di carattere astratto. Ciò, osserva Thoreau, è dovuto alla costante vicinanza con la natura: tutto si riferisce al mondo naturale e da esso trae origine e verifica. Albert Keiser, riferendosi al linguaggio dell'Indiano, condivide la posizione di Thoreau, affermando:

His language, unaltered and unchanged from the time of the discovery of America, is a tongue mainly dealing with concrete things. As such it is wonderfully copious, much more than that of civilized man, who stands in much less intimate relation with nature³.

La precisione concreta delle descrizioni di Joe Polis passa nella prosa di Thoreau che, dopo questa «gita» in Maine, muta la sua scrittura, aggiungendo proprio quella qualità di *concreteness* che ricercava da sempre e che finalmente forniva al linguaggio trascendentalista quella maggiore aderenza al reale – e, per ciò stesso, anche allo spirituale – auspicata da Emerson nei suoi saggi. Lo stile di *Cape Cod* è dominato dall'oceano, la cui presenza non solo segna vita ed abitudini delle popolazioni locali, ma pure ne determina carattere e temperamento. Tutto ciò non sfugge all'occhio attento di Thoreau che si appropria di questa qualità particolare per trasferire sulla pagina un nuovo linguaggio che perfettamente si integra, da un lato, con l'ambiente di Cape Cod e, dall'altro, con il contenuto del libro stesso. Splendida prova di integrazione forma-contenuto di memoria romantica, ma ancor più dimostrazione della teoria trascendentalista sul linguaggio e sull'arte dello scrivere: la parola è più che mai espressione di un fatto naturale e simbolo dello Spirito. La passione dello scrittore per l'elemento acqua non è certo cosa nuova: inutile ricordare *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* e, soprattutto, il laghetto di Walden sulle cui rive egli tentò il «grande esperimento». Poco conosciute, ma non per questo meno significative, le numerose passeggiate lungo il Boston Harbour, luogo amato fin dalla prima giovinezza. Il suo vocabolario è ricco di migliaia di espressioni marinare: i pra-

2. H. D. Thoreau, *A Yankee in Canada*, Montreal, Harvest House, 1961, p. 32.

3. A. Keiser, *The Indian in American Literature*, New York, Oxford University Press, 1933, p. 230.

ti di Concord sono *meadows flooded into lakes*, e il ripetuto paragone fra Concord e il mare hanno abituato il lettore, fin dalle prime pubblicazioni, ad un costante tentativo dello scrittore di allargare i propri ristretti confini terrestri fino all'infinito che solo il vasto oceano può debitamente suggerire. Il fascino esercitato dall'acqua su Thoreau trova ragion d'essere nella sua filosofia e nella sua costante aspirazione a superare la realtà contingente. La ricerca dello Spirituale e del significato trascendente delle cose trova, nell'oceano e nell'acqua, elementi di enorme suggestione. Ecco perché egli ama ricorrere a *nautical expressions* anche quando l'argomento non lo suggerisce. Durante le sue passeggiate nei boschi di Concord, ama parlare di *sailing toward my inland ocean*; la capanna di Walden è un quieto *harbor* e la vita *a stream flowing to eternity*⁴. Thoreau era un marinaio appassionato: durante i suoi viaggi a New York o nel Maine egli si serviva sempre di *steamers* o, comunque, di imbarcazioni di vario genere, come appare non solo dai *Travel Books*, ma anche dal *Journal*. Da quest'ultimo, basti ricordare passi come: «Sailing is much like flying, and from the birth of our race men have been charmed by it,»⁵ e:

No wonder men love to be sailors, to be blown about the world sitting at the helm, to shave the capes and see the islands disappear under our sterns – gubernators to a piece of wood. It disposes to contemplation and is to me instead of smoking⁶.

Rileviamo, perciò, quali fossero gli aspetti del *sailing* importanti agli occhi di Thoreau: l'eccitazione della navigazione, una piacevole sensazione di potere e un *philosophic drift of mind* che gli forniva spontaneamente analogie trascendentaliste. La funzionalità espressiva di un tale linguaggio è ancor più evidenziata dalla struttura ritmica che regge la frase. Vi è, in questi libri, una compenetrazione perfetta tra struttura linguistica e contenuto che raggiunge, in alcuni punti, momenti di chiarissima evidenza. Mi riferisco, soprattutto, alle esperienze «mistiche» sul Monte Ktaadn e a Cape Cod, il cui valore è da mettere direttamente in relazione alle teorie trascendentaliste della corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo, tra *inner life* ed *outer world*.

Le leggi fisiche corrispondono alle leggi della mente: le funzioni di entrambe sono influenzate e regolate vicendevolmente. La visione maestosa del Mt. Ktaadn diventa così un emblema di *self-knowledge*, l'ascensione diventa *inner exploration*, il linguaggio usato per descriverla un'«espressione spirituale e le leggi della natura, essendo le medesime della ragione umana,

4. Anche Emerson riconobbe questa caratteristica della scrittura di Thoreau, ma ne diede una particolare interpretazione: «To him there was no such thing as size. The pond was a small ocean; the Atlantic Ocean a large Walden Pond.» R. W. Emerson, *The Centenary Edition of E.'s*, Boston, Houghton Mifflin, 1904, vol. x, p. 480.

5. H. D. Thoreau, *Journal*, Boston, Houghton Mifflin, 1949, vol. VIII, p. 317.

6. *Ibidem*, p. 404, vol. v.

insegneranno allo scrittore *the perfect writing*. Questa teoria è espressa in un articolo, in verità più tardi rinnegato, scritto molti anni prima, ma che può ugualmente offrire una valida risposta al problema. *The Service*, pubblicato nel 1840, nella sezione mediana intitolata *What Music Shall I Have?*, presenta alcune immagini metaforiche ricorrenti nei suoi lavori seguenti ed indica che a «man's life should be a stately march to an unheard music»⁷. Profonda aderenza al ritmo della natura: ecco la relazione esistente tra la vita dello scrittore e la sua scrittura, e che si potrà cogliere unicamente raggiungendo un'organica armonia tra corpo e spirito. Sul Mt. Ktaadn Thoreau ebbe l'improvvisa rivelazione della vastità e della *wildness* della natura: una visione pura, che lo avvicina come non mai, allo Spirito:

Think of our life in nature – daily to be shown matter, to come in contact with it – rocks, trees, wind on our cheeks! «the solid earth» the *actual* world! the *common sense*! *Contact! Contact! Who are we? Where we are?*⁸

Il ritmo della frase è ascendente e le parole-rivelazione – *actual, contact, who* e *where we are?* – si rincorrono in una perfetta armonia ed economia di sostantivi. Il ritmo dell'oceano, sempre uguale, suggerisce alla frase ripetitività in un tono discorsivo e pacato:

There I had got the Cape under me, as much as if I were riding it bare-backed. It was not as on the map, or seen from the stage-coach; but there I found it all out of doors; huge and real, *Cape Cod!* as it cannot be represented on a map, color it as you will; the thing itself, than which there is nothing more like it, no truer picture or account which you cannot go farther and see. I cannot remember what I thought before that it was. (...) But I wished to see that seashore where man's works are wrecks; to put up at the true Atlantic House, where the Ocean is land-lord as well as sea-lord, and comes ashore without a wharf for the landing; where the crumbling land is the invalid, or at least is but dry land, and that is all you can say of it⁹.

Per meglio cogliere la differenza strutturale e ritmica tra la prosa di *The Maine Woods* e *Cape Cod*, basti accostare questo brano a quello corrispondente sul Mt. Ktaadn, entrambi considerati momenti di rivelazione mistica. Il momento di «contatto» con l'oceano e la conseguente rivelazione del suo significato spirituale presentano un tono completamente diverso: la calma suggerita dal movimento sempre uguale delle onde che si frangono sulla sabbia è il simbolo di un'eternità e di un non-contrasto tra elementi diversi – mare e terra – opposti che sono attributi unici di Dio. Ecco perché l'oceano è

7. F. O. Matthiessen, *American Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1948, p. 84.

8. H. D. Thoreau, *Cape Cod*, New York, Apollo Editions, 1966, p. 93.

sea-lord e land-lord: in esso gli opposti si placano e l'armonia perfetta è raggiunta.

II

A questo punto sarà utile analizzare i temi principali dei singoli libri che costituiscono i punti di contatto e di contrasto attraverso i quali è, pure, possibile risalire alla formazione culturale dell'autore, assai varia e altamente caratterizzante. Il *Canadian Notebook*, manoscritto custodito alla Pierpoint Morgan Library di New York, schedato MA 595 e mai pubblicato, è stato oggetto di vari studi (come, per esempio, *Thoreau* di Henry S. Canby e *Thoreau in Canada* di Edmund G. Berry in «The Dalhousie Review», 1943) sebbene ultimamente Lawrence Willson tenda a dimostrare che fu compilato dopo il 1850 per riunire tutto il materiale riferentesi al Canada, è tuttavia interessante notare l'enorme quantità di libri, mappe e relazioni di viaggio consultate da Thoreau¹⁰. Egli consultò libri ad Harvard sulla storia e i costumi del Canada, soprattutto relazioni di lunghi soggiorni (per esempio, *Three Year's Residence in Canada* di T. R. Preston, Londra 1840, o *The History of E. Montague* di Frances Brooke, Londra 1796), e moltissimi studi topografici che testimoniano la sua passione per la cartografia: dalle molte edizioni di *Theatrum Orbis Terrarum* del 1584, alle opere di Champlain e Cartier, Cralevoix e, soprattutto, *A Memoir of Sebastian Cabot, with a Review of the History of Maritime Discovery* di Richard Biddle. Per di più, Thoreau disegnò lui stesso le mappe del Maine, di Cape Cod e della zona canadese, arricchendole di precisazioni¹¹ e correggendo nomi di luoghi e distanze. Si servì di libri come *Forest Life and Forest Trees* di John Springer e dei numerosi *reports* di Jackson sulle foreste del Maine; lesse, inoltre, accuratamente tutto ciò che poté trovare su Cape Cod, da John Smith alle relazioni dei Pilgrim Fathers.

R. F. Fleck puntualizza, in *Thoreau and the Mystic Lore of Cape Cod*¹², come Thoreau fosse a conoscenza delle molte leggende esistenti su quella striscia di sabbia conosciuta fin dai tempi più remoti, secondo quanto testimonia la mitologia nordica dall'autore consultata¹³. B. J. Atkinson nota che egli conosceva, più degli stessi abitanti, la natura di quei luoghi. Anche *The*

10. L'elenco completo delle mappe usate da Thoreau in Canada è analizzato ed ampiamente descritto in Lawrence Willson, *Thoreau's Canadian Notebook*, in *Huntington Library Quarterly*, xxii, (1959), pp. 179-200.

11. Per la raccolta delle mappe usate o rifatte da Thoreau, si rimanda a Robert Stowell, *A Thoreau Gazetteer*, Princeton and London, Princeton University Press, 1970, pp. 56.

12. Richard Fleck, *Thoreau and the Mystic Lore of Cape Cod*, in *The Concord Saunterer*, Suppl. N. 1, March 1973, pp. 1-8.

13. Thoreau ebbe occasione di leggere le versioni inglesi di *Heimaskringla*, *Prose Edda*, *Antiquitates Americanae*, di Rafn e *Sagas of the Norse Kings*, di Samuel Laing.

Maine Woods contribuisce a confermare questo interesse dell'autore: porta, infatti, un'appendice unica nell'opera Thoreau, dedicata ai vari tipi di piante e fiori da lui osservati. Se l'ambiente naturale del Maine affascinò Thoreau, così fu pure per Cape Cod dove egli si recò «... wishing to get a better view than I had yet had of the ocean»¹⁴.

Ciò che lo attrasse fu la stretta e primitiva vicinanza dell'uomo con l'oceano. Emerge, così, un altro interesse primario in Thoreau: l'uomo e la società. Se egli non fu sicuramente uno scienziato, in quanto le sue osservazioni scientifiche non sono esenti da errori, egli fu senz'altro un «moralista». Il suo vivo e costante interesse per l'uomo, sia esso l'Indiano o il pescatore o il cacciatore canadese, è rilevato da H. M. Jones in *Thoreau as Moralist*, cui si deve questa importante puntualizzazione. Jones sostiene che il termine moralista va inteso nel senso che i Francesi gli danno:

When we read Rochefoucauld or Pascal we know that we are in the hands of some one who has profound observations to make about human nature¹⁵.

Essi usarono epigrammi e *sententiae* per definire e bollare il comportamento umano e, se noi analizziamo le opere di Thoreau, dal *Journal* ai *Travel Books*, scopriamo una miriade di osservazioni, a volte sarcastiche a volte temperate, sulla vita della Chiesa del New England, sui politici, sulla famiglia, sulla struttura e i mali della società: in una parola, sull'uomo e sulla relazione uomo-natura:

We ought to restore this surveyor of Concord to his rightful place as a shrewd and candid observer of the motives and behaviour of men. He observed humanity quite as objectively as he did the muskrat and the loon. The moralist does not have to be tied to a system. It is enough that he gaze back and forth between his fellow beings and himself. Thoreau, I repeat, is, in the French sense, one of the great moralists of the Western world¹⁶.

Il suo amore per la natura era legato alla ricerca della verità, la verità dell'uomo. Thoreau riteneva che solo una vicinanza assidua con la natura permetteva allo scrittore, al *poet* di Emerson, di meglio capire l'uomo. In essa, egli è più vero e spontaneo perché per essa fu creato: soltanto vivendo a stretto contatto con la natura, egli riscopre i propri destini e la propria ragione d'essere. Non sono, i suoi personaggi, figure d'intellettuale, ma veri uomini, analizzati e studiati con l'amore di chi vuole migliorare la razza umana.

A Yankee in Canada, caratterizzato da toni aspramente polemici nei confronti degli Inglesi e dei Canadesi, è un'opera altamente umanitaria: è l'e-

14. H. D. Thoreau, *Cape Cod*, p. 5.

15. H. M. Jones, *Thoreau as Moralist*, in *History and the Contemporary: Essays in Nineteenth-Century Literature*, Madison, Wisconsin University, 1964, p. 136.

16. *Ibidem*, p. 144.

saltazione, attraverso la descrizione di ciò che è negativo nella vita civile dei Canadesi, del rispetto dell'uomo per l'uomo, dell'assoluta integrità intellettuale e del non-asservimento.

Thoreau lamenta la *Americanization* di Montreal, paragonata a New York per il senso di commercialismo e di attività frenetica, le strade congestionate dal traffico di *caleches, cabs, charettes and similar vehicles*¹⁷. Come già in *Walden*, contesta il diritto di recintare parti di territori *which should in every sense belong to mankind*¹⁸. Ritornando da Quebec, Thoreau cerca di scoprire l'epoca di un antico mulino, ma trova un vecchio avaro disposto a parlare solo dietro compenso e che egli non esita a bollare: «This was the utmost incivility we met in Canada»¹⁹.

Persino gli Indiani, così amati da Thoreau e per i quali egli intraprese le sue numerose gite nel Maine, non sono che *squalid sellers of baskets*. Ma ciò che più di ogni altra cosa turbò l'animo di Thoreau fu il tipo di governo di cui egli poté constatare gli influssi e lo strapotere. Colui che in *Civil Disobedience* aveva proclamato l'assoluto diritto del cittadino di dissociarsi dal governo in qualsivoglia momento, si trova di fronte ad uno stato militarista la cui funzione sembra voler essere quella di eliminare ogni traccia di individualità nei cittadini. I soldati gli danno l'impressione «... not of many individuals, but of one vast centipede of a man»²⁰. Riflettendo su tale vasto potenziale umano così miseramente sprecato, l'autore si chiede:

If men could combine thus earnestly, and patiently, and harmoniously to some really worthy end, what might not accomplish²¹?

Proseguendo nella sua aspra disanima di tutto ciò che offende la dignità dell'uomo, egli si lancia in un'aspra requisitoria contro la popolazione, colpevole di non sentire il peso di tale governo, di vivere in pace, quasi contenta, di non avere ambizione, di non essere libera e di non rendersene conto. Si ha, dovunque, un senso di *backwardness* sia materiale che mentale. L'unico aspetto positivo del Cattolicesimo che egli scopre a Montreal è la tranquilla e dolcissima atmosfera religiosa di Notre Dame, così impressionante che egli arriva a proclamare:

I think that I might go to church myself sometimes some Monday, if I lived in a city where there was such or one to go²².

Affermazione che, comunque, non lo allontana dalla convinzione trascendentalista, condivisa da Emerson e dalla Dickinson, che «... the forests are such a church, far grander and more sacred»²³.

17. H. D. Thoreau, *A Yankee in Canada*, p. 43.

18. *Ibidem*, p. 20.

21. *Ibidem*, p. 89.

19. *Ibidem*, p. 81.

22. *Ibidem*, pp. 25-6.

20. *Ibidem*, p. 57.

23. *Ibidem*, p. 68.

Gli abitanti sembrano combattere tra due fuochi – i soldati, presenti dovunque, e il clero, che non esita a definire con frasi epigrammatiche e assai dure. I preti gli danno una triste impressione di *effeminacy* e le suore addirittura «... insult the daylight by their presence, having taken an oath not to smile»²⁴.

Tranne alcune piacevoli vedute di St. Anne e delle cascate del Niagara, nulla di buono ha trovato in Canada, tranne che, ora, ama di più l'America ed i suoi abitanti che trova senz'altro migliori. Lo *Yankee* è profondamente diverso dal Canadese:

... though undisciplined, he had this advantage at least, that he especially is a man who, everywhere and under all circumstances, is fully resolved to better his condition essentially, and therefore he could afford to be beaten at first; while the virtue of the Irishman, and to a great extent the Englishman consists in merely maintaining his ground or condition²⁵.

I Canadesi gli appaiono come *a rather poor-looking race*, ancora legati al Medio Evo e all'Europa, *because of a certain rust of antiquity* ed i meritevoli di ben poche cose, data la loro completa sottomissione: «Their government is even too good for them»²⁶.

Persino il governo americano diventa migliore: governa di meno ed è meno «costantemente» presente. Il libro, dedicato ad un'analisi sociologica di vita canadese, diventa un esempio di critica costruttiva: non fu certamente solo un raffreddore ciò che Thoreau riportò dal suo viaggio. Il libro brucia di un ardore a malapena soffocato dalla prosa lucida e dalla razionalizzazione delle immagini: è l'ardore di chi cerca, sempre e comunque, la verità e di chi ha un profondo rispetto per l'integrità e la libertà individuale.

L'atteggiamento morale verso la natura è mantenuto anche in *Cape Cod* ove il costante raffronto tra gli abitanti e l'oceano porta alla creazione di miti eterni. La terra stessa, ricca di ricordi del passato, suggerisce la creazione di una mitologia paragonabile a quella greca, per importanza e fama. Thoreau, come ha sottolineato H. W. Mabie, fu il primo a guardare a Cape Cod con occhio poetico, e a creare «... a Greek atmosphere for a land that has no claim to mythology in its substance»²⁷. L'aspetto spoglio delle spiagge, unitamente ai gravi ricordi di pericoli e naufragi avrebbe senz'altro avvicinato Cape Cod a Scilla e Cariddi, se qualcuno si fosse preso la briga di scriverne. Gli Americani non sono senza radici, come *folk-tales* e leggende nordiche dimostrano. Numerose sono le citazioni e i richiami al passato: gli emigranti irlandesi del brigantino St. John, naufragati lungo quelle coste sono paragonati a Colombo e ai Padri Pellegrini, Vichinghi ed Argonauti

24. *Ibidem*, p. 65.

25. *Ibidem*, p. 21.

26. *Ibidem*, p. 65.

27. H. W. Mabie, *A Theocritus of Cape Cod*, in «Atlantic Monthly», CX, Aug. 1912, pp. 207-8.

suggeriscono un parallelo tra i marinai di Cape Cod ed i Greci perché entrambi combattono e lottano sul mare. È l'oceano che *equally wild and unfathomable* unisce paesi e terre lontane: diventa il simbolo di un legame, di un ritmo costante che unifica civiltà ed esperienze: La teoria trascendentalista delle corrispondenze crea una serie d'immagini felicissime:

The Ocean is a wilderness reaching round the globe, wilder than a Bengala jungle, and fuller of monsters, washing the very wharves of our cities and the gardens of our sea-side residences²⁸.

Gli abitanti di Cape Cod sono veri e propri Argonauti: nei tempi antichi le loro gesta avrebbero oscurato le mitiche spedizioni di Argo e avrebbero creato miti ancor più fantastici. Evidente, quindi, l'enorme influsso letterario della cultura classica e del Trascendentalismo. Si tratta di un libro ricco di amore per la natura e per gli uomini, di una testimonianza della vastità degli interessi di Thoreau e della varietà della sua prosa, ma anche di quanto egli credesse nei libri e nel passato. Tutto ciò sembra contraddire i dettami del Trascendentalismo emersoniano: ed, in parte, è così.

Thoreau non credeva nella sottomessa reverenza con cui molti si avvicinano alla cultura ufficiale, ma credeva in tutto ciò che può aiutare l'uomo a formare liberamente il proprio carattere. Il rispetto profondo verso la letteratura greca scaturisce dall'aver scoperto in essa quella qualità di *concreteness* che riteneva utilissima al miglioramento del linguaggio suggerito da Emerson.

III

L'analisi fin qui condotta non sarebbe completa se non ponessimo particolare accento sul vero protagonista della propria opera, la cui figura emerge, ora, più completa e definita. Thoreau fu considerato, di volta in volta, uno scienziato, un filosofo, un militarista, un rivoluzionario: come ebbe a sostenere J. W. Krutch:

Thoreau's principal achievement was not the creation of a system but the creation of himself, and his principal literary work was, therefore, the presentation of that self in the form of a self-portrait²⁹.

In *The Maine Woods* egli è l'appassionato amante della natura, l'osservatore attento e, pure, il filosofo che nell'Indiano trova l'esempio di una perfetta armonia tra uomo e natura. Incontrò Joe Polis e McCauslin: essi erano la risposta vivente ai problemi della industrializzazione e della urbanizzazione. Erano immagini di vita naturale, in armonia col cosmo intero di cui, inconsapevolmente, seguivano il ritmo. Atteggiamento poetico, dunque:

28. H. D. Thoreau, *Cape Cod*, p. 219-20.

29. J. D. Krutch, *H. D. Thoreau*, New York, Methuen Edition, 1948, p. 11.

Thoreau non è né un rivoluzionario né un riformatore sociale, non organizza un sistema di vita perché su tale premesse nessun sistema potrebbe sopravvivere. L'uomo deve vivere nei boschi o in riva all'oceano, lavorando la terra, ma senza intaccare la bellezza della natura, che è indispensabile a poeti, artisti e a tutti gli uomini. Anche di fronte all'oceano, è ancora il poeta che ritroviamo: affascinato come un bambino, in uno stato di *wise passiveness*, guarda con *a sauntering eye* fino a cogliere il legame tra *Pilgrim Fathers* e *Vikings* e cerca di cogliere ovunque corrispondenze esistenziali che provassero la realtà della sua filosofia trascendentalista. Solo con l'ultimo libro Thoreau acquista una dimensione più definita: l'interesse per le descrizioni naturali scema per lasciare il posto al fustigatore aspro ed al critico acuto.

Sottili ma evidenti appaiono le differenze di carattere e abitudini tra Francesi, Inglesi, Indiani ed Americani: i primi *follow the customs of the Indians* – come afferma Kalm. Gli Inglesi, al contrario, non hanno mai saputo convivere con essi perché mai hanno rispettato gli Indiani *as a separate and independent people*. Interessante è la genesi psicologica dei motivi che caratterizzarono e differenziarono la colonizzazione inglese e francese. Ancora una volta il torto è dalla parte di coloro che fanno mercato della terra e delle sue risorse e, che privi di quel senso d'avventura che spinse i Francesi fino ai Grandi Laghi e gli Spagnoli al Sud lungo il Mississippi, si fermarono sul nuovo continente solo il tempo necessario per svolgere le proprie lucrose attività. La curiosità dei Francesi ha, come Thoreau sostiene, permesso allo Yankee di scoprire il West la validità delle interpretazioni storiche di Thoreau non ci interessa: ancora una volta significativo appare il metodo di procedere nella narrazione e nei giudizi.

Temperamento, inclinazione, attitudini psicologiche, pigrizia o intraprendenza vengono riconosciute cause primarie di eventi storici, ponendo l'uomo quale arbitro del proprio destino e padrone della realtà circostante. Si può dire, a conclusione di questa breve analisi dei temi principali di *A Yankee in Canada*, che l'affermazione con cui si apre, quasi polemicamente, il libro è veritiera solo in parte: il Canada non entusiasmò Thoreau, né motivi particolari avevano attirato la sua attenzione; ma egli vi trovò qualcosa di più di un semplice raffreddore. Vi scoprì la validità del senso sociale: osservando i soldati canadesi marciare insieme, pensò al valore «of people's working together to a noble purpose». Il senso della comunione sociale entra nella sua mente, anche se mai scalzerà l'individualismo e la libertà personale dai suoi piedistalli:

I men could combine thus earnestly, and patiently, and harmoniously to some really worthy end, what might they not accomplish³⁰?

La simpatia verso i Francesi – che Thoreau riconosce fantasiosi e generosi amanti della natura, a differenza dei *Pilgrims*, e che già si era manife-

30. H. D. Thoreau, *A Yankee in Canada*, p. 63.

stata nell'incontro col *woodchopper* francese a Walden Pond, – è qui messa in risalto da continue annotazioni e ricordi. Le cronache francesi sono piene di un senso di meraviglioso stupore, i loro *reports* accurati, sia dal punto di vista geografico che naturalistico, il rispetto verso gli Indiani – unici *Americans* del continente, essendo alla base della loro civilizzazione, li rende moderni ed attuali. F. B. Sanborn sostiene che, sebbene solo in parte, Thoreau non può dimenticare la propria lontana origine francese: «he had inherited a French mind and mode of writing»³¹.

Forse, come molti altri scrittori del New England, egli cercava di minimizzare la forte preponderanza del carattere sassone che egli sentiva dentro di sé, insistendo sulla parte francese, come Salt felicemente sintetizzò:

The preponderance of the Saxon, the maternal element in Henry's character, was a matter of observation and comment among his townsmen.³²

IV

Attraverso gli elementi emersi dall'analisi, siamo ora in grado di affermare che, pur trattando argomenti e soggetti diversi, i *Travel Books* sono tra loro intimamente legati. Thoreau dà un senso più completo al viaggiare, inserendolo quale momento di verifica nel rapporto tra uomo e natura e investendolo di significato morale. Il suo iniziale atteggiamento verso l'utilità dei viaggi è chiaramente illustrato da ciò che ebbe occasione di annotare nel *Journal*:

Why avoid my friends and live among strangers? Why not reside in my native country?³³

e qualche anno più tardi:

I am afraid to travel much or to famous places, lest it might completely dissipate my mind. Then I am sure that what we observe at home, if we observe anything, is of more importance than what we observe in traveling abroad. The far-fetched is of the least value. What we observe in traveling are to some extent the accidents of the body, but what we observe when sitting at home are, in the same proportion, the phenomena of the mind itself³⁴.

Thoreau ritiene, quindi, che sia la mente il giusto mezzo per arrivare alla verità, e, che non ci sia alcun bisogno di muoversi: egli ha sempre avuto la

31. F. B. Sanborn, *Henry David Thoreau*, Boston, Houghton Mifflin, 1882, p. 300.

32. Henry Salt, *The Life of H. D. Thoreau*, London, Richard Bentley Editions, 1890, p. 21.

33. H. D. Thoreau, *Journal*, vol. I, p. 471.

34. *Ibidem*, p. 255, vol. III.

35. I *local travel accounts* sembrano solo apparentemente riflettere la sua insularità: dopo un breve esame, scopriamo un'enorme quantità di riferimenti ed allusioni a tutte le parti del mondo. Impressionante è la sensazione di intima familiarità con luoghi stranieri che questi riferimenti sanno suggerire.

possibilità di viaggiare senza per questo abbandonare Concord³⁵. Ciò che mutò l'atteggiamento dello scrittore negli anni seguenti e che lo convinse a varcare i confini del «suo universo» è affidato forse più ad un consapevole processo di maturazione che ai vari motivi occasionali di cui egli stesso ci parla. Era uomo nato al sapere: voleva conoscere e vedere di più. Era sempre alla ricerca di una risposta e questo caratterizzò tutta la sua vita. Non si ritenne mai soddisfatto di quello che altri dicevano, ma volle constatare e verificare di persona la corrispondenza degli elementi. Alla domanda che rivolgeva a se stesso nel *Journal*: «... who was the traveler? How did he travel? how genuine an experience did he get?»³⁶ ora siamo pronti a dare una risposta. Dai *Travel Books* emerge una nuova figura di *good traveler*: uno scienziato sufficientemente preparato per capire e distinguere fra loro i diversi fenomeni naturali, un filosofo-poeta aperto alle realtà umane e sociali e pronto a cogliere, oltre le apparenze, il significato del mondo.

Alla fine di *A Yankee in Canada* si legge:

I wished to go a little way behind that word *Canadense*, of which naturalists make such frequent use; and I should like still right well to make a longer excursion of foot through the wilder parts of Canada, which perhaps might be called *Iter Canadense*³⁷.

Il viaggiare di Thoreau aveva uno scopo e un significato morali: l'esperienza doveva servire «to communicate its intimacy in truth and moderation», per verificare se stesso e la propria filosofia, cosicché esso diveniva un nuovo metodo di conoscere, non di agire o di fare. Considerando, ora, la teoria delle corrispondenze, il viaggio di Thoreau si riveste di un valore ancora più profondo: anche le più insignificanti manifestazioni naturali sono il risvolto di un comportamento spirituale. I simboli, eredità puritana, sono la base non solo del conoscere, ma del vivere: «I thank God that he made this pond deep and pure for a symbol»³⁸.

Le sue passeggiate nei boschi di Concord o lungo le rive dell'oceano diventano tappe di un pellegrinaggio interiore. La sua mente segue il corso dei fiumi non come un distratto turista può fare, ma come un trascendentalista fa sempre alla ricerca di nuove forme di corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo. L'apertura del *self* al mondo circostante – per mondo circostante s'intende sempre quello naturale – è una tappa obbligatoria per il raggiungimento della rivelazione finale:

I cannot see to the bottom of the sky, because I cannot see to the bottom of myself. It is the symbol of my own infinity³⁹.

36. H. D. Thoreau, *Journal*, vol. III, p. 183.

37. H. D. Thoreau, *A Yankee in Canada*, p. 126.

38. H. D. Thoreau, *Journal*, vol. III, p. 232.

39. H. D. Thoreau, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, New York, Holt Rinehart, 1963, p. 67.

RECENSIONI

ROBIN THURSTON, *Believed Dangerous: 58 Poems*, St. Lucia, University of Queensland Press (Paperback Poets Series), 1975, pp. 68.

Sin dal 1969, Robin Thurston (nato a Feilding, Nuova Zelanda, nel 1945) è stato nelle carceri di Parramatta e Boggo Road, per scontare varie condanne per rapine ad istituti bancari...: la prigione è il luogo fisico in cui la sua poesia è cresciuta (e, infatti, parte della sua produzione ha raggiunto i lettori nell'antologia *Poems from Prison*, curata da Rodney Hall, in cui figurano anche Jack Murray, Max Williams ed Eric MacKenzie), ma la rapina ha anche suggerito all'autore una sorprendente dichiarazione di poetica in cui esprime il proprio funambolismo paragonando il fare poetico al furto: «È un tale esempio di sfrontatezza, una poesia! È quindi l'acrobazia improvvisata, cieca, equilibristica, che persegua (all'origine solipsistica, ma in fin dei conti civica; per niente dissimile da un furto in banca)» – dichiarazione con cui il poeta ha voluto che la propria esperienza individuale si mostrasse emblematica di una più oggettiva condizione esistenziale.

Che la prigione possa contribuire a produrre notevoli opere letterarie è ormai un dato di fatto (per il quale la nostra epoca pare mirare ad un primato, grazie ai gulag sovietici, alle prigioni africane, a quelle euro-

pee di ieri e di oggi...). Tuttavia il caso di Thurston si fa notare per le motivazioni della condanna, inflitta non per crimini politici, né per attentati alla morale, ma per quello che può sembrare un atto «vilmente» criminale... Però, almeno da un secolo in qua, la banca è assurta a simbolo del potere e la rapina è entrata a far parte di un'epopea popolare, soprattutto attraverso il cinema e alcuni *best-seller* da edicola in cui il rapinatore è rappresentato in termini eroici, come una nuova figura prometeica. Ed è su un mito di tal sorta che Thurston costruisce le sue simbologie.

Come prevedibile, in queste poesie, la voce parlante è alquanto singolare: il tono è familiare e sfrontato al tempo stesso, cerca di suscitare la nostra simpatia ma contemporaneamente insiste sull'isolamento alticcioso e, in un certo modo, la superiorità di chi parla (o «recita», tenendo conto della drammaticità di molti componimenti). Così, a volte sentiamo un commento secco («*Forgive the simplification: courage / deserts in small quantities, unnoticed*», *And the next move is...*), mentre in altri casi la rivolta è urlata tutt'attorno («*I have declared war unsmilingly & the war is in its third / day with no clear advantage to either side / but I have right on mine /.../ O undergod god let / me snatch victory from the jaws let me / carry the*

*goldenfleece back to mum / singing
& people waving from porches»,
They will have to knock me down
& drag me out).* Questa voce pare a
volte levarsi in strana sintonia con
quella oltreoceanica di Sylvia Plath:
una rabbia tutta emozione che cari-
ca il linguaggio ad una straordinaria
intensità.

Ma in realtà la caratteristica che
ancor più sorprende nei versi di
Thurston è la tendenza ad una pa-
rossistica sperimentazione che risul-
ta a volte in colorati fuochi d'arti-
ficio dello stile. In particolare, la cu-
ra per il tessuto fonetico produce
molto spesso orchestrazioni sonore
ricchissime, come, per esempio, nel-
la stanza che chiude Joplin («*The
buttock-sweat grunt and the bump /
of bike on the grift, careering / on
down, toad grating at boats, / dying
in bits, sweat in the navel, / voice
grinding no finer than gravel / coked
and lump-broken, / cool and then
cold in the bucket*») o nella quartina
«incuneata» tra le sestine di *Leitmo-
tiv* (« - *Drawn to the warp, a tent
of pure georgette / burns scarlet,
ragged, lit for a bet / and burning,
curls, and curling, burns; / my son's
aged head gently blurs*»). Quest'ulti-
ma poesia esemplifica altre raffinate
scelte stilistiche: l'uso della sestina
(ABABCC) chiusa da rime imperfette
non è di per sé una novità, non tan-
to almeno quanto l'*incuneare* una
quartina tra la II e la III sestina.
Questo espediente del *cuneo* appare
ancor più funzionale in *Utility. Util-
ity* consiste in due strofe di cinque
versi (con numerose consonanze -
se non proprio rime) che contrasta-
no un fucile e una ragazza: il contra-
sto suggerisce ferocemente una som-
iglianza fra i due (fucile e ragazza,
legati, in inglese, anche dall'allitte-
razione *gun/girl*); il parallelismo in

cui il contrasto sfuma è evidenziato
dal breve *cuneo* di tre versi (che de-
scrivono *apparentemente* il fucile)
nei versi che descrivono la ragazza.
Un tale *gioco* con forme chiuse (o
pseudo-chiuse) e forme aperte (o
pseudo-aperte: in realtà nessuna for-
ma è completamente chiusa o com-
pletamente aperta) sembra partico-
larmente pregnante in questa ed al-
tre poesie. E si noti che esso ripro-
duce stilisticamente la preoccupazio-
ne fondamentale di Thurston per le
celle e gli spazi liberi. L'ossessione
per lo spazio libero e per l'evasione
dal chiuso (ossessione tipicamente
manierista - che conferma, se ce ne
fosse bisogno, la dichiarazione ma-
nierista dell'autore) e l'uso di pri-
gioni come immagini atte a gettar
luce sulla propria poetica (*Poetry of
enclosures; Consider a fat man in
jail*) - con il corollario della parola-
messaggio che altro non è se non il
gesso che scrive sui muri della cella
(*Fugitive*) - , rientrano entrambi in
una «poetica della rabbia» chiara-
mente messa a nudo in *Tired* e *I
want to write a book about AN-
GER*.

In alcune poesie, tale gioco tra re-
clusioni-convenzioni (= forme chiu-
se) e libertà (= forme aperte) si ri-
propone in uno schema raffinatissi-
mo di rime (*The inhospitable na-
ture*) o di quasi-rime (*Visitor*), o in
ricche modulazioni di consonanze
(*Let down*).

Le preoccupazioni formali sono
poi particolarmente evidenti in alcu-
ni espedienti rettorici largamente im-
piegati, quali l'anafora e l'anadiplosi
spasmodiche di *Collected speeches*
(«*We have seen the face of the
enemy and it works. / We have
worked to see the face of the enemy.
/ We have enemy work to be seen
and faced. / We have faced the ene-*

my work and seen», che così continua per 14 versi). Altra caratteristica dello stile di Thurston è l'abbondanza di ritmi spezzati e di costruzioni dalla sintassi ellittica. Entrambi gli stilemi riproducono senz'altro l'ansiosa ricerca di un messaggio secco, ripulito di parole superflue o cadenze palliative. Un esempio (da manuale) di ritmo spezzato lo si trova in *Mining*:

is tonnage
 (on grubby
 millsheets) mining
 is output (steam issuing from pipes)
 stuns with steel [mining
 shouts
 (shouts)
 stuttering
 bouts of air
 compressor
 minings is light (?) light (?)
 light ()
 photoing huddled shapes

Qui, oltre all'uso espressivo della ripetizione, della parentesi e della punteggiatura, la spaziatura si carica di particolare funzionalità: ad esempio, la terza ricorrenza di *light*, isolata e non più seguita dall'ambiguo punto interrogativo, acquista una fredda e amara pregnanza.

Quanto ad esempi di costruzioni frammentate ed ellittiche, che pur datano Thurston negli anni Settanta (e nel periodo della neo-avanguardia formalista), se ne ritrovano in tutta la raccolta. Ne è un esempio la terza strofa di *Bridge*:

One unbelievable leap
 icarus revenged
 challenge hurled and answered
 concerto in bright steel
 a single immutable
 there
 truss spar strut and span
 glistening in air
 frozen stencil of a mind one man's
 radiant certainty one man's

irreducible I think
 and ruthless therefore I am
 implacable statement

Tipico anche di questa ed altre poesie è l'uso di non sostantivi in funzione di sostantivi («*a single immutable / there*») ed il simile trattamento di frammenti di discorso («*irreducible I think / and ruthless therefore I am*»).

Il procedere ellittico è trascritto a volte con l'impiego di frequenti *dash* (come accade, per esempio, in *Death in the family - The*). Quest'ultima poesia ricorre ad un altro espediente stilistico: il titolo è costituito da termini che sintatticamente e semanticamente ci aspetteremmo nel corpo della poesia (e che invece non vi vengono ripetuti): il rapporto titolo/poesia viene in tal modo messo in discussione (*For you I would; Love, you are*, eccetera).

La concentrazione del poeta sugli elementi essenziali del messaggio lo conduce poi, molto spesso, a trascurare alcuni morfemi a tutto vantaggio dei semantemi (secondo tecniche già sperimentate da Hopkins ed E. Dickinson), eliminando soprattutto alcuni articoli (ad esempio in *Focus*, il cui titolo - «messa a fuoco» - è significativo del risultato ottenuto tramite questo espediente e i precedenti). La stessa ossessionante concentrazione è evidente in alcuni frenetici dialoghi (*Nightmare of the first time; Luncheon specimen*) o nella riuscita sequenza delle quattro poesie dedicate all'annegamento del fratello.

Altre poesie introducono una voce dal tono più narrativo, intenta a raccontare episodi nei quali i contenuti organizzano direttamente la espressione (*Gifts; Grave; AND NOW advice for the insignificant*) indipendentemente da modelli for-

mali di sorta: anche questo tipo di organizzazione, comunque, tende alla concentrazione, isolando i singoli eventi (e le parole-veicolo-di-eventi). Altre volte, invece, la voce recitante sopraffà la tematica, proponendo enfatici monologhi in prima persona (*Unction at the execution*).

L'intero volumetto è pervaso da un'amara ironia e da una disillusione totale che conduce talora – come abbiamo accennato – alla rivolta, ma che più spesso si adagia su se stessa, racchiudendosi in bozzetti feroce-mente ironici (*The 6.14* – con un altro esempio di *cuneo* –, *Distance runner*) o in satire sociali (*Moscow photograph; Homage; Buy Australian*). È attraverso queste poesie che si giunge a quello che è forse il punto più debole della poesia di Thurston (e che ne riconferma il manierismo): sia l'ironia che la rivolta restano assolutamente vaghe; il desiderio nobile di abbattere ogni parete (delle celle delle prigioni, come

pure delle celle della mente o delle forme letterarie), di descrivere (andando ovviamente controcorrente) l'eroico e il grandioso nella natura e nei fatti umani (descrizione fatta per contrasto: tramite cioè la descrizione della meschinità della maggior parte degli esseri umani), non ha una controparte positiva sufficiente: le dichiarazioni di eroismo e di attivismo restano tristemente vaghe – e se non suonano rettoriche è forse solo perché la loro rettorica è semi-nuova, novecentesca, non ancora codificata per le masse. In conclusione, paradossalmente, l'autore, sovraccarico di temi grandiosi e di grandiosi messaggi, raggiunge i risultati migliori quando è più domestico e umilmente umano, quando ci lascia indovinare limpidamente il retroscena della vita in famiglia (per es. nelle poesie per il fratello annegato) o della scottante esperienza del carcere (*Female prisoners – Boggo Road*).

ARMANDO PAJALICH

HANS-JOERG NEUSCHAEFER, *Populärromane im 19. Jahrhundert? Von Dumas bis Zola*, Muenchen, Wilhelm Fink Verlag, 1976.

Sette anni dopo aver stroncato, nel 1843, i *Misteri di Parigi*, Sainte-Beuve capovolse il proprio giudizio su Eugène Sue, affiancandone l'opera, per importanza storica e genialità d'invenzione, a quella di Balzac. L'esaltazione di Sue da parte del grande critico francese, nel celebre *Ritratto* del 1850, può forse apparire dettata da eccessivo zelo autocritico, ma testimonia assai bene delle profonde incertezze che il romanzo popolare generò, fin dal proprio apparire, nei critici «laureati», spossessandoli quasi della tradizionale metodologia di

giudizio. Anche la critica di tendenza ha però mostrato una sostanziale indifferenza, forse ancor più sprezzante della critica accademica, nei confronti del romanzo popolare. Lukács, per esempio, salva dei *Misteri di Parigi* solo la figura di Fleur-de-Marie (che avrebbe «dato uno schiaffo ai pregiudizi della borghesia»), ma gli sparsi giudizi sulla narrativa popolare del filosofo ungherese si limitano a riecheggiare le pagine della *Heilige Familie* di Marx nelle quali Sue viene bollato come utopista reazionario e piccolo borghese. E le stesse note, geniali e forse insuperate, di Gramsci sul romanzo popolare, muovono dall'accusa, in se stessa non significativa, mossa a Sue di gallicismo. L'interesse infine dimostrato da certa

recente narratologia per il romanzo popolare, non implica forse anch'esso una indifferenza «letteraria» verso tale genere, allorché ne vengano programmaticamente ignorati i moduli formali e privilegiata invece la struttura compositiva?

Il volume di N. sui romanzi popolari dell'800 si segnala soprattutto per l'aggruppamento, coraggioso e non corrente, di alcuni autori francesi (i due Dumas, E. Feydeau, Verne e Zola) e quasi costituisce un primo capitolo di una nuova storia del romanzo dell'800, ancora tutta da scrivere, tesa a reinterpretare il valore e la funzione storica del romanzo popolare. La proposta critica che sorregge l'analisi degli autori indagati da N. si dispiega nella disarticolazione della categoria del «popolare», tradizionalmente confinata in sub-categorie letterarie quali il romanzo d'appendice, storico e d'attualità, il romanzo d'intrattenimento ecc., e nella riproposizione di essa quale *una* delle componenti del romanzo dell'800 in generale.

Annettere *tutti* i generi romanzeschi alla storia del romanzo può apparire impresa ardua e quasi disperata, trattandosi in particolare del quarantennio aureo della narrativa francese: l'ambizione di N. è però tutt'altro che esaustiva, limitandosi al contrario quasi ad una rapida illustrazione della proposta critica suddetta dal *Conte di Montecristo* sino a *Germinal*. L'assunto generale del saggio non può non venire considerato lodevole e fecondo, e destinato ad esercitare un positivo stimolo innovatore per studiosi e studenti tedeschi di letterature romanze, allineandosi inoltre esso in una collana che ospita i volumi per così dire ufficiali del mondo accademico tedesco. Tanto più vasta è però la materia trattata, e tan-

to più necessaria appare una maggiore selettività metodologica; mentre la trattazione di N., generosa nelle premesse, dilata a dismisura il proprio metodo per contenere quella materia, quasi che, se tutti diventano fruitori del romanzo in una società che si avvia a diventare società di massa, *tutti* i codici di comunicazione siano tendenzialmente presenti nel genere *romanzo*, e quindi *tutti* gli strumenti interpretativi vengano in ultima istanza autorizzati. Possiamo infatti specificare tre distinti livelli analitici che la critica di N. tende simultaneamente ad esplorare: 1. analisi del romanzo popolare dal punto di vista della *produzione* e quindi ricognizione sociologica del circuito produzione-distribuzione-consumo e della nuova composizione del pubblico nella società francese dell'800; 2. analisi del romanzo popolare dal punto di vista dell'*ideologia*, dal messaggio sociale di un'epopea nazional-popolare come i *Misteri di Parigi*, attraverso l'affinamento della tradizionale iconografia dei «tipi» morali, sino al precisarsi delle funzioni ideologiche e sociali nei personaggi zoliani; 3. analisi infine dei *meccanismi narrativi* del romanzo popolare e dei suoi «topoi», quali la «ripetizione» come caratteristica borghese del piacere per il *deja vu*, la «chiusa a sensazione», la *suspense* ed in generale il rincorrersi di identici salvamenti ed agnizioni in vicende complicatissime e diverse. La varietà ed eterogeneità delle opere roccate dall'analisi di N. e la complessità delle implicazioni critiche connesse con una così vasta problematica, non possono certo essere esaurite in un solo saggio; ed affinché tutti gli spunti critici possano organizzarsi in compiuto discorso ed esaurire la ricca proposta metodologica che ispira il volume, non bastereb-

ne neppure un elevato numero di tomi. Forse solo una analisi per campioni è la via percorribile per verificare, pur in un quadro critico unitario, l'efficacia di una proposta che voglia ridiscutere l'intera storia del romanzo popolare. Per esempio l'ideologia del romanzo a dispense non può venire ricostruita senza approfondire anche il profilo di quei giornali che, dopo l'avvento della monarchia di luglio, ospitarono i *feuilleton*, quali la *Revue de Paris*, *La Presse*, *Le Constitutionnel*, il *Journal des Débats* ecc., così come i miti della tecnica sono sì utili per situare, nella temperie scientifica della seconda metà dell'800, la narrativa di J. Verne, ma è anche ugualmente necessario indagare la specifica tradizione cui Verne è debitore, costituita da scrittori quali

N. FRYE, *L'ostinata struttura (Saggi su critica e società)*, Milano, Rizzoli, 1975, pp. 267.

A distanza di tredici anni dalla pubblicazione di *Anatomy of criticism* appare nel 1970 un'altra opera di Northrop Frye destinata ad ottenere vasta risonanza, *The Stubborn Structure*. Come avverte lo stesso Frye nella prefazione, quest'opera si compone di una serie di saggi prodotti tra il 1962 e il 1968 ed il suo scopo principale consiste nella volontà di un'analisi più approfondita di quanto non fosse in passato, relativa ai rapporti tra critica e realtà sociale dei nostri tempi.

Il «filo conduttore» è costituito infatti dalla relazione, considerata attraverso ottiche diverse, tra società tecnologica e cultura umanistica, con tutti i problemi metodologici, politici, storici e didattici che ne derivano.

Desnoyers, Assolant e la contessa di Segur.

Un'ultima considerazione, e non su un «campione», vorremmo infine svolgere a proposito del libro di N.: se il romanzo-*feuilleton* e il romanzo storico rientrano a pieno titolo nella storia del romanzo realista e naturalista, sarebbe stato allora forse necessario fissare in Balzac, anziché in Dumas, il *terminus a quo* della narrazione critica, non solo perché con Balzac la conquista del quotidiano viene annessa alla letteratura, ma soprattutto perché, tra gli autori di quella generazione che maturò tra il 1820 ed il 1830 e che realizzò la costituzione del romanzo, proprio in Balzac, oltretutto in G. Sand, il confine tra *feuilleton* e romanzo è più labile ed incerto.

GIUSEPPE DE TOFFOL

La struttura stessa dell'opera si articola, come s'è detto, in saggi scritti in periodi diversi e riguarda argomenti ora specificatamente letterari (come l'analisi sulla letteratura utopistica, o il mondo poetico di Milton, le «profezie» di Blake o la rivoluzione attuata dai romantici nelle strutture metaforiche tradizionali), ora sociologici generali (trattati soprattutto nella prima parte intitolata *Contesti*). La traccia principale di queste pagine è costituita dalla riflessione di Frye intorno all'attività critica. L'«impegno» e la «moralità» sono considerati centrali e non solo per quanto riguarda il campo scientifico; devono investire l'intera comunità umana: «Nelle scienze è possibile condurre i propri studi con un senso dell'impegno poco sviluppato. Ci sono scienziati che rifiutano con irritazione l'osservazione che ciò che essi stanno facendo può avere conseguen-

ze nel bene o nel male e che essi dovrebbero preoccuparsi di queste conseguenze. Il senso dell'impegno renderebbe tale scienziato più presentabile come essere umano, inoltre lo inserirebbe nella comunità in cui egli vive agendo contro la disumanizzante tendenza inerente in ogni specializzazione;». La figura dello studioso, in particolare del critico letterario, è considerata in diversi contesti dall'autore: già in *Anatomy of criticism*, nelle pagine introduttive e poi ancora nei diversi saggi, questo problema veniva messo in particolare rilievo. Allora si passava dall'analisi della comune visione negativa nei confronti della critica in generale e del critico letterario in particolare, considerato spesso «un parassita o un artista fallito», ai vari motivi che invece dovevano giustificare l'esistenza («La critica può parlare, mentre tutte le arti son mute...»). Adesso l'accento è posto invece con determinazione sulle caratteristiche morali che il critico deve possedere, si chiarifica la differenza che anche Weinrich metterà in rilievo nell'opera *Kommunikative Literaturwissenschaft*, tra scienza e competenza, sottolineando la limitatezza del «gusto» e delle posizioni che vogliono del critico un giudice: «la metafora del critico come 'giudice' è parallela alla metafora del gusto, e il presupposto di questa critica è, di solito, che la prova della propria abilità di critico è un giudizio di valore sull'opera letteraria». Forse è proprio in questa raccolta che si svela maggiormente la convinzione di Frye nel suo ruolo di critico. Egli ribadisce che l'opera letteraria resta oltre la critica, ma subito aggiunge che compito di quest'ultima è di accompagnare il lettore all'interno di essa, senza sottostare alle mode, senza cadere in una sorta di «dandismo cri-

tico». L'interesse deve essere volto alla conoscenza, alla partecipazione, al raggiungimento di una percezione libera (non intesa comunque in termini fenomenologici) nell'opera d'arte: «Le opere letterarie non sono cose da contemplare ma energie da assorbire». Ecco dunque che se da un lato Frye dichiara essere impossibile l'insegnamento della letteratura, dall'altro intende però assegnare alla critica il compito fondamentale di comprendere e insegnare a comprendere la letteratura. («Il critico e il poeta lottano egualmente per unificare e collegare; il critico in particolare lotta per dimostrare l'unità dell'opera letteraria che sta studiando e per riferirla al suo proprio contesto nella letteratura»). Frye sviluppa in tal modo affermazioni già espresse in *Anatomy of Criticism*, approfondendo in particolare il processo di lettura o di ascolto del pubblico nei confronti della successiva comprensione critica, la quale si concreta nella visione totale e unificante dell'opera di fronte alla quale ci si trova.

Infatti il critico afferma che il pensiero poetico è necessariamente schematico e quindi anche la critica deve esserlo, appunto per individuare e scoprire il disegno originale che ha portato alla espressione artistica.

Tra i momenti forse più significativi di questa raccolta, è la considerazione dell'ironia, ripresa dall'estetica hegeliana. Ironica è per Frye la visione predominante ai giorni nostri, è l'aspetto «dell'angoscia, della nausea, dell'assurdo», contrapposta alla visione romantica che egli vede caratterizzata da «l'eroico, il piacevole, l'ideale». L'aggancio al momento sociale è sempre presente: «La nostra epoca si esprime principalmente nel mito ironico e l'ironia segna il dominio di una società tecnologica e la tendenza

dell'uomo ad imitare la legge naturale al di fuori di sé. Di rilievo è l'analisi che il critico conduce intorno allo svilupparsi del concetto di ironia; l'esistenzialismo viene definito una filosofia ironica, proprio perché si basa su concetti quali quello di angoscia, di nausea, di frustrazione... Di qui la valenza tipicamente Kierkegaardiana dell'ironia, la quale diventa il contrasto tra la coscienza esaltata che l'io ha di sé e la modestia delle sue manifestazioni esterne.

Dopo aver individuato in Freud e in Marx i due pensatori che più hanno inciso sul mondo d'oggi, egli afferma che marxismo e cristianesimo sono diventati miti generatori di ansia, e scrive: «La ragione di questo tipo di ansia è di nuovo, la sfiducia, il rifiuto di accettare il fatto che l'uomo crea continuamente il suo mondo daccapo, il desiderio che esso si adatti a qualche cosa al di fuori di sé».

Nei saggi Frey tocca diversi autori e diversi motivi: in particolare vanno ricordati l'indagine sulla varietà delle utopie letterarie, il suo «viaggio attraverso l'imagery di Milton, considerato come il punto in cui si incrociano le due grandi strutture mitologiche dell'oriente e dell'occidente, il risalire alle origini dell'intreccio comico in Dickens ed infine lo studio sulla Yeats, che chiude questa raccolta di saggi. Ma il momento forse più «rivelatore» di questa notevole opera critica è costituito dalle pagine dedicate a William Blake. Il titolo stesso dell'intero volume, avverte il critico nella prefazione, «è tratto da un passo della *Jerusalem* di Blake... che ha sempre significato molto per me e che si profila con particolare potenza e risonanza anche in quel tremendo contesto...». Frye aveva dedicato a Blake la sua prima principale opera, *Fearful Symmetry: A Study of Wil-*

liam Blake, apparsa nel 1947, e, riprendendolo in considerazione dopo tanto tempo non nasconde l'influenza che questo poeta ebbe sulla sua formazione di uomo e di critico.

Già nelle prime righe del saggio che gli dedica egli scrive: «Il mio primo sforzo prolungato nel campo della scholarship fu il tentativo di elaborare un commento unitario sui libri profetici di Blake. Questi poemi si presentano sotto forma di mito: per scrivere di essi dovetti imparare qualcosa sul mito, e così scoprii, dopo che il libro fu pubblicato, che ero membro di una scuola di 'critica mitica' di cui non avevo mai sentito parlare prima». A parte l'accento scherzosamente polemico di quest'ultima frase, si riscontra come tutta la riflessione critica di Frye si riallacci a questo suo primo impatto col poeta la centralità stessa della figura del «critico» che tanto spazio occupa nella sua speculazione viene rapportata a quei primi studi per vedere «quali sono i legami veri tra il mio studio di Blake e il mio studio di teoria della critica». Il fondamento della sua convinzione critica, si ritrova in affermazioni come questa: «Blake è uno di quei poeti che credono, come dice Wallace Stevens, che l'unico argomento della poesia è la poesia stessa, e che il fatto di scrivere una poesia è in se stesso una teoria della poesia». Più avanti prosegue precisando: «Egli suscita l'interesse del critico perché toglie le barriere tra poesia e critica». Le successive affermazioni sono corollari a questi concetti centrali.

Blake viene riscoperto seguendo la traccia dei suoi primi scritti, ma i momenti più significativi restano quelli che Frye sottolinea essere legati ad affermazioni sviluppabili anche in contesti diversi da quello par-

ticolare poetico in cui sono inserite. Per questo si sentirà un'adesione più intensa quando verranno citate espressioni come questa, in cui emerge che «la poesia è una critica della vita» o in cui viene evidenziato che lo scopo dell'artista è quello di «trasmettere ad altri l'abitudine immaginativa e l'energia della sua mente». I successivi sviluppi riprendono antiche convinzioni alle quali Frye dimostra di essere particolarmente legato, per cui se il compito maggiore della critica è l'insegnamento, questo «non può essere separato dalla creazione» e ciò che Blake dice «implica veramente un'intera teoria della critica».

Le «profezie» vengono rivisitate dal critico, il quale tra l'altro, mette in rilievo come esse siano fortemente allusive e come «i nove decimi delle allusioni si riferiscano alla Bibbia». Anche qui sarebbe interessante soffermarsi per vedere quanto di Blake ritroviamo poi nella elaborazione successiva del critico, il quale in diverse opere e in particolare in *Fables of Identity*, aveva concepito la necessità per il critico letterario di partire dalla Bibbia come letteratura esem-

plare, per passare dagli archetipi ai generi.

In altri momenti, soprattutto quando l'attenzione di Frye si sofferma su alcuni aspetti del marxismo, si può restare non convinti o addirittura decisamente contrari, resta il fatto comunque che egli riesce ad imporsi al di là di ogni posizione e costituisce un riferimento necessario e utile per chiunque abbia interessi e problemi di critica.

E forse proprio il suo sforzo costante di aggancio al momento sociale e storico del suo tempo (e ancora una volta ritroviamo Blake, la cui «unicità come poeta dipende dalla sua capacità di sentire il significato storico del suo tempo») lo impone all'attenzione di un pubblico più vasto dei semplici «addetti ai lavori». Del resto, egli stesso scrive a conclusione della sua prefazione, commentando il sottotitolo *Saggi su critica e società*: «E poiché alcuni di coloro che scrivono su di me affermano che io non tengo conto dell'aspetto sociale della critica letteraria, il sottotitolo richiama l'attenzione sul fatto che praticamente non ho scritto d'altro».

SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN

D. W. FOKKEMA - ELRUD KUNNE-IBSCH, *Theories of Literature in the Twentieth Century. Structuralism, Marxism, Aesthetic of Reception, Semiotics*, Londra, Hurst, 1977, pp. 219.

Il sottotitolo del volume chiarisce che gli autori non pretendono di offrire un panorama generale delle teorie letterarie del secolo xx, come sembrerebbe promettere il titolo, ma richiamare l'attenzione su alcune di esse, quelle, ovviamente, a loro avvi-

so più attuali, cioè il formalismo slavo, l'estetica della ricezione e la semiotica. Al marxismo si dedica un capitolo, ma è chiaro che da esso gli autori non si ripromettono sviluppi particolarmente fecondi. Le esclusioni sono talora esplicite e considerate acquisite: si afferma ad esempio che la ricerca letteraria «gradually gave up the ideal of the intrinsic interpretation in its German version (*Werk-immanente Interpretation*), as well as in its American variety (*New Criticism*)» (p. 174). Nella prefazione si

afferma (p. xi) l'intenzione di presentare «the outlines of current theories of literature». In questo modo cerchiamo di spiegarci l'assoluta assenza di nomi come quello di Croce. Non comprendiamo tuttavia perché gli autori si occupino tanto degli accenni isolati a teorie della letteratura rintracciabili nelle opere di Marx e di Engels, che sono ben conosciuti. Nel loro solco si colloca Lukács o un certo Lukács; ma non è certo su di questo che si appunta l'attenzione degli autori, i quali parlano a lungo di marxismo, ma, abbiamo detto, al momento di indicare le linee di sviluppo per l'avvenire lo lasciano da parte. In realtà può essere interessante sapere quali atteggiamenti abbiano assunto il potere sovietico e il potere cinese nei confronti della letteratura, ed in effetti si leggono volentieri le molte pagine (93-115) a tali atteggiamenti dedicate; ma interessano per comprendere lo sviluppo interno di quei regimi, non in funzione di sviluppi della teoria letteraria, e questa appunto è l'opinione degli autori. Forse, nell'intenzione di questi, quelle pagine hanno la funzione che lo spettacolo dell'ilota ubriaco aveva nell'educazione spartana.

Queste assenze, queste presenze ed altri sintomi collocano l'opera chiaramente in un contesto europeo nord-continentale. Benché il libro sia pubblicato in inglese, è chiaro che il centro di gravità dell'informazione degli autori è nel dominio della lingua tedesca, al quale si rapportano anche le specifiche attenzioni per Mukařovský e Lotman, come dimostra la bibliografia. Uno degli autori ha al suo attivo un volume su *Die Stellung Nietzsches in der Entwicklung der modernen Literaturwissenschaft*, e non è rintracciabile una precisa differenza di mano nella redazione dei

singoli capitoli. Northrop Frye risulta uno sconosciuto, e non si tratta di un'assenza isolata. Del resto, anche nell'ambito dell'orizzonte culturale indicato appare qualche sconcertante assenza. Freud e Jung erano di lingua tedesca, ma essi e la continuazione della loro incidenza nella teoria letteraria sono assenti, benché il collegamento tra gli sviluppi della teoria letteraria e gli sviluppi delle scienze sia affermato anche rilevando «the unmistakable influence of Freudian psychology in psychologically-oriented literary criticism» (p. 1). Il silenzio è la prima, più radicale, più ingiustificata (nel senso di non oggetto di un tentativo di giustificazione) e più inevitabile (perché legata all'esistenza umana, immersa in determinate circostanze, che limitano e condizionano malgrado ogni sforzo in contrario) limitazione di questo panorama – come di qualsiasi panorama. Del resto, questa limitazione, almeno l'accettazione consapevole di questa limitazione, diviene un pregio, in quanto consente al panorama di esistere, e porta a delle scelte, rischiose come tutte le scelte, ma inevitabili se si vuole passare a delle proposte concrete.

Le scelte sono chiarissime, per lo più. Il marxismo è rifiutato non solo nella sua traduzione in potere repressivo, ma anche come visione teleologica che postula l'esistenza di verità oggettive e definitive, al di là di ogni possibilità di smentita, e quindi al di là della scienza; verità extraletterarie in funzione delle quali si giudica la letteratura. Lo strutturalismo francese è accusato di partire non di rado da una conoscenza difettosa del formalismo russo e di restare talora ad un astratto esame del significante (Jakobson e Lévy-Strauss) o di giungere ad un'astratta narratologia

(Greimas). Claude Bremond, la cui critica a Greimas viene accolta, in quanto egli intende passare dal modello statico e astorico di questo a un modello dinamico, tuttavia «blocks his own path to freedom, historicity and personal evaluation by binding himself very closely to logical relations» (p. 68). Todorov viene sentito più vicino: egli è «one of the few scholars in France who were influenced not only by Propp and Lévy-Strauss but also by Russian Formalism» (p. 69. Propp non può essere considerato un formalista). Riffaterre è approvato in quanto, opponendosi a Jakobson e a Lévy-Strauss, reintroduce il fattore tempo, collegato al fenomeno della lettura (Jakobson e Lévy-Strauss invece dimenticano il ricettore). L'orientazione internazionale della teoria letteraria francese, comunque, «initially lacking», viene sempre più realizzata: in questi limiti essa viene accettata.

Quale sia questa orientazione internazionale cui gli autori si riferiscono è chiaro: si tratta del formalismo slavo, dell'estetica della ricezione, della semiotica sovietica (Lotman) ed anche italiana (Eco, unico italiano citato). L'iniziale unilateralità del formalismo russo, col suo interesse per l'aspetto tecnico isolato dal resto, fu superato: «Tynjanov advocates an historical approach, as in fact all Formalists do, in particular Šklovskij and Jakobson» (p. 23). (Le critiche di Trotsky a Šklovskij, che avrebbe affermato l'assoluta indipendenza dell'arte dal contesto sociale, sono fondate su un errore d'interpretazione). Occorre tener presenti le leggi immanenti di ogni sistema, ma anche collocare il sistema nei sistemi. La *Text-immanenz* è impossibile. Mukařovský, erede di Tynjanov, afferma il carattere dinamico

dell'attività estetica: oggetto estetico non è l'«artefatto» (il testo), ma il rapporto tra questo e la concretizzazione che ne fa il lettore, che varia in funzione del variare delle altre serie storiche: in Mukařovský «the factor of time and therefore changing conditions play a considerable role».

In Mukařovský ci sono anche le premesse dell'estetica della ricezione e l'allacciamento di questa allo strutturalismo storicizzante. Il positivismo aveva postulato la storicità del testo, ma ignorato la storicità del ricettore, osserva Jauss. Ogni generazione deve riscrivere la storia; la nostra conoscenza del passato è limitata dalla nostra ignoranza del futuro; per questo aspetto l'avvenimento storico-politico e l'opera del passato sono simili: i fatti nuovi ne mutano il significato. Alla base dell'estetica della ricezione sta il principio fondamentale dello strutturalismo: un fenomeno non può essere descritto isolatamente, deve essere messo in relazione con altri, sincronicamente e diacronicamente. Anche le precisazioni di Jauss successive a *Literaturgeschichte als Provokation*, in relazione con il concetto di «orizzonte d'attesa», di cui era stato rilevato il carattere intraletterario, e l'accento posto sulla distruzione delle norme, lo ricollegano a Mukařovský, nota questo recensore; il teorico ceco riconosce le incidenze sociali, ma anche afferma la peculiarità dell'esperienza estetica, la quale ultima appunto attraverso tale peculiarità può influire sulla vita sociale.

Accanto e in continuazione a quella di Mukařovský, la presenza dominante nel libro di Fokkema e Kunne-Ibsch è quella di Lotman, in cui essi riassumono la «semiotica sovietica». L'accento posto da Lotman sulla molteplice compresenza di codici come

caratteristica dell'opera d'arte viene accettato: «semiotics is well equipped to analyse an isolated text as the intersection of different codes» (p. 181). Lotman rifiuta l'iniziale limitazione di Jakobson allo studio del significante: esiste una connessione immanente tra espressione e significato: i segni di arte hanno un carattere iconico; la rima è un fenomeno formale che produce un effetto semantico. L'assenza di un elemento (per es. della rima dove l'aspetteremo) è una significanza non deducibile se non dal confronto di testi. Non si può dunque prescindere dai contesti, letterari e non. Si può distinguere tra un'estetica dell'identità, che accetta un codice tradizionale, e un'estetica dell'opposizione, che lo viola, valide in differenti contesti culturali. Per Lotman «art may aim at compliance with the norm, rather than deviation from the norm» (viene così contraddetta la teoria della necessità dello scarto).

Al di fuori degli studi di teoria letteraria, gli autori mutano orientamenti epistemologici da teorici della ricerca in generale; così Karl Popper, che non si occupò di teoria letteraria ma di «logica della scoperta scientifica», è sintomaticamente uno degli autori più citati.

Fokkema e Kunne-Ibsch concludono il loro libro con un capitolo sui *Prospects for further research*. Secondo quali linee auspichino che avvenga questa non occorre ormai precisare. Nessuno potrà non convenire che sia da augurarsi un «agreement on the use of a metalanguage» (p. 181); ma si può osservare che mai gli autori sentono il bisogno di distinguere esplicitamente tra «art», «poetry» e «literature», parole così cariche di connotazioni positive che è facile speculazione applicarle, o applicarle in

modo esclusivo, a un tipo di produzione che per ragioni non chiarite si predilige, riversando su di esso il loro prestigio. Talora si insinua un'identificazione tra «literature» e «fiction». Chi scrive saluta con soddisfazione il superamento della pura *Text-immanenz* e della pura analisi dei significanti; ma intravede anche il pericolo, di cui Jausse sembra essersi reso conto, di un'accentuazione dell'interesse per la ricezione che giunga a trascurare il testo ed il suo più naturale contesto, a cominciare dalla dipendenza del testo dal suo autore. L'autore è il grande assente del libro; si direbbe che nell'indifferenza nei suoi confronti i due autori olandesi si trovino d'accordo con l'emarginato *New criticism*. D'altra parte, malgrado la loro adesione ad uno strutturalismo accentuatamente storicistico, che colloca l'opera letteraria nel contesto non solo letterario, pochissimo rilievo è dato alla sociologia della letteratura, o alle varie possibili sociologie della letteratura. (Si sono enumerate da qualcuno sei sociologie della letteratura, e si è affermato che il loro raccordo risulta molto aleatorio). Ciò deve essere collegato con la scarsa attenzione, già rilevata, per la produzione anglosassone.

Occorrerà d'altra parte rivedere certe sclerotizzate forme di distacco, cui anche i nostri autori indulgono, nei confronti di ciò che si suole chiamare positivismo, movimento che forse, pur nella sua indifferenza verso la riflessione teorica, soddisfaceva praticamente molte delle esigenze ora rivendicate dagli autori, esigenze di storicità letteraria ed extraletteraria, e d'altra parte credeva nei testi e ce ne dava delle edizioni esemplari. Il «positivismo» aveva una sua modestia, nel rifuggire dalla teoria; non

ne aveva molta quando, come osserva Jauss, mentre affermava la collocazione storica del testo, dimenticava la collocazione storica del ricercatore. Rifuggiva dalla valutazione critica, o faceva un salto improvviso e ingiustificato dalla descrizione e dalla collocazione storica alla valutazione «estetica». Ma ci si può chiedere se abbiamo veramente fatto molti passi avanti in questo senso. «Most space is taken up by problems of analysis and interpretation, while very little has been said on the procedure and problems of evaluation» (p. 182), osservano anche i nostri autori.

Cosa fa di un'opera scritta un'opera dotata di validità letteraria? La compresenza lotmaniana di più codici può convincere più dell'accumulo jakobsoniano di relazioni grammaticali; ma sappiamo che ci può essere una grande poesia fatta con mezzi assai semplici: la complessità costruttiva non può essere un metro valutativo esclusivo, come non lo può essere la semplicità. Gli autori contrappongono Lévi-Strauss, in questo accettato, a Bergson, esaltato dai maestri di lui, che ignoravano Saussure: «The structuralist impetus was opposed in the name of factuality and individuality» (p. 50); Bergson «supports the primacy of individuality: «Here existentialism and structuralism decisively go separate ways» (p. 51). Cosa scelgano gli autori è chiaro. Essi usano, per esprimere distacco da un'affermazione, la parola «belief»; ma non è «belief» la loro ri-

cerca di una scienza dell'uomo, che richiede un certo livello di astrazione? Non sarà che tale scienza non può non limitarsi alla descrizione, e che quindi non sia casuale che così poco abbia concluso a proposito della valutazione? Non esisterà una relazione necessaria tra valore letterario ed individualità? La caratterizzazione del singolo testo e la sua valutazione sono evidentemente correlativi; se la teoria della letteratura deve giungere a un certo grado di astrazione dal fenomeno singolo, come ogni attività scientifica, è chiaro che essa non può condurci a questa caratterizzazione individuante. La scienza della letteratura potrà servirci per una collocazione tassonomica della singola opera letteraria, ma non può condurci più in là. La vera e propria critica letteraria deve, se pur utilizzando delle premesse «scientifiche» di cui a vero dire non appaiono ancora chiare le formulazioni, andare oltre; giungere ad una forma di attività che ha più dell'artistico che dello scientifico. Qui la fede nella scienza dei due autori olandesi rivela il suo carattere di fede, cioè di non scienza; e ci si domanda se qualsiasi posizione non abbia un residuo di questo carattere, non affermi rischiosamente delle «données immédiates de la conscience». In ultima analisi, può essere più critico accettare il rischio d'una fede, che respingere una fede in nome di una «scienza» che in realtà è creduta con un atto di fede di cui non ci si accorge.

FRANCO MEREGALLI

NORMAN PAGE, *The Language of Jane Austen*, Language and Style Series, Oxford, Blackwell, 1972, pp. 208.

Comprendere la narrativa di Jane

Austen significa, indubbiamente, penetrarne il linguaggio – verrebbe fatto di concludere dopo la lettura dell'acuto, lucido volumetto di Norman Page, se la frase non fosse ormai divenuta estremamente banale dopo la

polemica (vecchia, ma non per questo pacificamente risolta) sulla natura della narrativa e sulle funzioni del linguaggio. I contributi a quella polemica sono noti e numerosi, ma varrà ricordare almeno quello di David Lodge (*Language of Fiction*, London and New York 1966) soprattutto perché un saggio contenuto nella parte II di quel volume prende in esame, per l'appunto, il significato di alcune ricorrenze verbali in *Mansfield Park*. Tentativi del genere – che tali vanno considerati tutti questi a confronto con l'opera di Page – sono stati compiuti, in forma più estesa, anche da altri critici di grande finezza, come H. S. Babb (*Jane Austen's Novels, The Fabric of Dialogue*, Ohio 1962) e E. M. Tave (*Some Words in Jane Austen*, Chicago and London 1973), i quali però, pur proponendosi di condurre la propria lettura dei romanzi sulla base di parole chiave ricorrenti, hanno poi finito, di fatto, per scrivere illuminanti interpretazioni dell'opera della Austen che non scaturiscono necessariamente dall'indagine linguistica, ma, per così dire, vi si costringono. Che poi anche in casi come questi i risultati raggiunti siano brillanti, non può interamente sorprendere: lo stesso Page dimostra un saggio equilibrio critico quando, nell'introduzione al suo volume, avverte che l'approccio da lui adottato «is not offered... as a substitute for others which may be more familiar», ma come «an essential complement to other scholarly and critical procedures»; così come quando, ricordando l'opera pionieristica di Babb, riconosce certa somiglianza nei risultati raggiunti «in spite of travelling by another route». Del resto già G. Hough, intervenendo, con l'equanimità che lo distingue, nella polemica sopra menzionata

(*Style and Sylistics*, London 1969), ricordava che l'approccio linguistico non è l'unico, non solo perché, come dimostrano l'opera di Spitzer e la scuola di Richards, anche nell'ambito di quel metodo, il punto di partenza, o il punto di arrivo, possono essere del tutto diversi, ma anche e soprattutto perché l'indagine critica «can attack... larger structures direct, short-circuiting the approach through language and style» (pp. 104-105). Lo stesso Spitzer in *Linguistics and Literary History* (Princeton 1948) era ben lungi dal mitizzare il proprio metodo perché riconosceva che «Sometimes it may happen that this 'etymology' leads simply to a characterization of the author that has long been accepted by literary historians (who have not needed apparently to follow the winding path I chose)» (pp. 39-39).

Il merito di Page sarebbe allora soltanto quello di aver mantenuto una coerenza metodologica ad altri sfuggita per via? Personalmente direi che si tratta di cosa più sostanziale: dopo la lettura del suo libro (preceduto, incidentalmente, da due articoli pubblicati nel 1966 e nel 1969) si resta infatti con l'impressione che la straordinaria sottigliezza della Austen sia a tal punto affidata alle sue finissime distinzioni verbali, alle quasi impercettibili variazioni di stile, che per forza qualcosa debba sfuggire a un vaglio critico che salti a piè pari il passaggio – che per la Austen sembra diventare il passaggio obbligato – dello studio linguistico, vale a dire proprio quel «winding path» di cui parlava Spitzer.

Sebbene Norman Page dimostri la propria finezza ad ogni pagina, si potrebbe dire, per sintetizzare, che i punti principali del suo discorso siano, grosso modo, due: il primo, cor-

rispondente al secondo capitolo del volume, mette in luce l'ampia gamma semantica entro cui spazia la pur scarsa e sempre ricorrente terminologia della Austen il cui lessico dimeso si rivela, pertanto, solo apparentemente ristretto e ripetitivo. Le sfumature di significato di cui risulta capace uno stesso epiteto, o un medesimo termine astratto (questi ultimi sempre di marca johnsoniana), sfruttano infatti risvolti di differenziazioni, nitide quanto sottili, possibili solo all'interno del preciso codice linguistico (e quindi morale e sociale) che la Austen ereditava dal Settecento; ma giuocano anche su lievi scarti storico-filologici, ora di sapore più moderno ora più antiquato. Servono in ogni caso a caratterizzare in maniera inequivocabile i personaggi attraverso il dialogo e la stessa voce narrante che, nella discriminazione verbale attuata nella propria sfera, si propone come norma e diviene pertanto strumento di giudizio morale. Tra tutte queste alternanze linguistiche trova spazio, e si colloca in posizione privilegiata, l'ironia.

Naturalmente lo studio di Page muove dall'esame storico della terminologia discussa, indagine tanto più meritoria in quanto completata, come avverte lo stesso autore, prima che vedesse la luce il volume di K. C. Phillipps, *Jane Austen's English* (Oxford 1970), opera, comunque, assai più simile a una sorta di dizionario storico-filosofico che a un discorso critico-stilistico. Invece la stessa ricerca storica sul linguaggio è soltanto un momento nell'indagine critica di Page il quale ne sfrutta assai più le derivabili implicazioni critiche che non l'aspetto meramente informativo.

Il secondo punto cardine del libro (capp. III e IV) riguarda la sintassi,

l'impiego del dialogo e del discorso indiretto libero (meglio noto come *style indirect libre* e *erlebte Rede*); quest'ultimo, se non interamente scoperto dalla Austen, certo portato a grande sviluppo artistico nella sua opera. La struttura johnsoniana della frase, che nella Austen è spesso tripartita, è impiegata in una molteplicità di ruoli – da quello parodistico a quello epigrammatico – e, come già la sottile polisemia degli epiteti e degli astratti, è funzionale alla caratterizzazione; ma muove, nelle opere mature, verso forme drammatiche ed emozionali, divenendo sempre più una componente essenziale dei significati.

Il discorso indiretto libero, che sfuma in forme sottilmente composte di difficile catalogazione, raggiunge significativamente il massimo sviluppo, anzi il suo pieno trionfo, in quel delicatissimo «inner drama» (p. 127) che è *Persuasion*, dove il dialogo è spesso suggerito e il soliloquio si confonde con la presenza dell'autore, mai esautorato nella propria funzione. Qui come altrove, comunque, la flessibilità dei passaggi tra i vari modi di presentazione, che continuamente scivolano l'uno nell'altro, costituisce il *medium* attraverso cui l'arte drammatica viene assorbita in quella narrativa. In questo sta anche quella qualità «strikingly modern» (p. 137) di tutta l'opera della Austen.

La trattazione del dialogo e delle sue varie forme si conclude con l'esame della caratterizzazione attraverso gli idioletti. Un capitolo sulle ricorrenze verbali, come riflessi del tema o della natura di ciascun romanzo, ed uno sull'arte epistolare, come esemplificata e discussa dall'autrice nell'opera narrativa, aprono e chiudono rispettivamente questo studio che abbiamo letto quasi con lo stesso

piacere intellettivo con cui si legge l'opera della Austen. Forse da lei

Norman Page ha imparato più di qualcosa.

ELOISA PAGANELLI

FERNANDO DE ROJAS, FELICIANO DE SILVA, GASPAR GÓMEZ DE TOLEDO, SANCHO DE MUÑINO, *Las Celestinas*. Introducciones de José M^a Valverde y Manuel Criado de Val. Edición y notas de M. C. de Val. Con la colaboración de Guillermo Verdín, Víctor Ruiz Ortiz y José de Torres. «Clásicos Planeta», n. 23. Barcelona, 1976, pp. LII + 1144.

Eran escasos y de localización a menudo problemática los instrumentos primarios y secundarios, antiguos y modernos, a disposición del lector que, antes de 1976, hubiera querido revisar personalmente los juicios acerca de la «familia celestinesca» emitidos en 1905 por Menéndez Pelayo y, desde entonces, una y otra vez repetidos en los manuales de literatura. En tales circunstancias, la idea de reunir en un solo volumen la obra maestra de Rojas y estas tres continuaciones – no ya simples imitaciones – escritas en la libre primera mitad del siglo XVI no podía merecer, *a priori*, más que elogios y atención, mucha atención. Lástima que la realización de la misma deje bastante que desear, sobre todo por lo que se refiere al establecimiento de los textos y a las notas, cuyas numerosas carencias sitúan este nuevo número de la colección de «Clásicos Planeta» muy por debajo de los niveles de calidad a que nos habían acostumbrado los dedicados, p. ej., al *Quijote* (editado por M. de Riquer) o a la lírica de Lope de Vega y de Quevedo (por J. M. Blecua). Cabe, sin embargo, esperar que buena par-

te de esos defectos de detalle desaparezcan en una futura reimpresión, si es que los editores se deciden a tomar en consideración lo poco o mucho que de positivo pueda haber en reseñas escritas, como la presente, sin falsas condescendencias, pero también sin injustificada acritud hacia los responsables – en el mejor sentido – de la empresa.

La Celestina

La larga introducción de J. M. Valverde tiene un carácter prevalentemente expositivo. En algún momento podemos preguntarnos hasta qué punto era necesario «contar» tan por menudo un libro de veras fundamental, en cierto modo *preconocido* por el natural destinatario de la colección (una persona culta, aunque no por fuerza especialista en literatura española de los siglos XV y XVI), que, en teoría, se dispone a leerlo, si ya no a releerlo, por extenso. De todos modos, la agudeza de los comentarios y la misma «habilidad narrativa» del crítico consiguen mantener vivo el interés de la primera a la última página. No es poco, si bien se piensa.

M. Criado de Val (=CV) reproduce la lección de Sevilla 1502, primera ed. en veintiún actos (=C), modernizando las grafías según criterios que se presumen comunes a todos los textos publicados en la misma colección, pero que hubiéramos preferido ver expuestos, de manera inequívoca, en una breve nota preliminar. (Con tan sencillo expediente, tal vez se habrían evitado las gratuitas incoherencias constatadas, a

este nivel, en los de las tres continuaciones del libro de Rojas, como tendremos ocasión de comprobar más adelante). Puesto que la presente no es, ni mucho menos, una ed. crítica, son contados los pasajes de que se ofrecen variantes, casi siempre registradas en las precedentes a la guía: Burgos 1499 (=A) y Sevilla 1501 (=B). Hay que decir, de cualquier modo, que en los todavía más escasos en que la intervención del editor resulta objetivamente imprescindible (ya sea para enmendar una forma con todas las apariencias de incorrecta, ya para justificar, basándose en plausibles argumentos, la conservación de otras) CV suele dejar insatisfecho al lector que, aun no siendo un filólogo de profesión, muy bien puede sentirse interesado por este tipo de cuestiones. Entre los casos de «intervención eludida» o de «insuficiente discusión de lecturas alternativas» sugeridas a lo largo del tiempo por otros estudiosos o editores, me limitaré a recordar:

1. *¡Oh si viniésedes agora, Crato y Galieno, médicos, sentiríades mi mal!* (p. 27). CV anota que A y B traen *Eras y Crato* y que Menéndez Pidal «propone la lectura de *Erasistrato médico*». No habría ocupado tanto espacio recordar, p. ej., que M. de Riquer se inclina a enmendar *viniésedes* en *viviésedes* (cfr. «Fernando de Rojas y el primer acto de la *Celestina*», en *Revista de Filología Española*, XLI, 1957, pp. 379 y ss.) y que E. Scoles, a partir de un atento examen de toda la tradición, prefiere leer *Erasistrato y Galieno* (cfr. «Due note di filologia quattrocentesca», en el vol. misceláneo *Studi di Letteratura Spagnola*, II, Roma 1965, pp. 180-185).

2. *¡Oh piedad celestial!* (p. 27). CV menciona la enmienda de Menén-

dez Pidal (*¡Oh piedad de Seleuco!*), a partir del *de silencio* de A y B. Habría sido oportuno citar otra, en cierto modo síntesis y superación de las precedentes: *¡Oh piedad seleuca!*, registrada ya en la ed. de Salamanca 1570 y no hace mucho vuelta a poner en circulación por E. Scoles (cfr. art. cit.).

3. *Mas di, como mayor, que la fortuna ayuda a los osados* (p. 53). CV explica en nota que ese *mayor* se entiende 'de edad'. En ello coincide, aunque no lo diga, con Cejador y Castro Guisasola. ¿Por qué no recordar que este último (cfr. *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid 1924, p. 64) tiene en cuenta la posibilidad, ya que no la necesidad, de leer *Marón*? Efectivamente, en la *Eneida*, x, 284, ocurre el *audentes fortuna iuvat*, que acabaría convirtiéndose en frase proverbial. *Marón* traen, además, algunas eds. (cfr. E. Scoles, *Il testo della «Celestina» nell'edizione Salamanca 1570*, Roma, 1974, pp. 58-59).

4. *Nadando por este buego de tu deseo toda mi vida...* (p. 190). Sin duda por errata, CV declara en nota que *buego* está por 'juego'. No es esto, sin embargo, lo que aquí importa, sino la falta de mención – mención, siquiera – de una plausible alternativa a la palabra «explicada»: el *pielago* registrado en la ed. de Salamanca 1570 (cfr. Scoles, *ob. cit.*, pp. 62-63).

5. *Bursia, rey de Bitinia... mató a su propio padre* (p. 234). Nada indica CV. Tal vez habría sido conveniente declarar que la única forma correcta es *Prusia*, si bien sigue habiendo error en el texto, ya que este rey no fue asesino de su padre sino, por el contrario, víctima de su propio hijo, Nicomedes (cfr. Scoles, *ob. cit.*, pp. 53-54).

6. *Lambas de Auria, duque de los atenienses...* (p. 243). CV dice en nota que la ed. de Ruán 1633 lee *duque de los genoveses*. También aquí habría sido oportuno añadir que *genoveses* es la única lectura correcta (se trata del *dux Doria*), aunque el texto quede invariado, pues hay buenas razones para pensar (como en el caso precedente) en un descuido del autor, no de impresor.

7. *La arpa de Orfeo... / Ella asentaba en los muros troyanos / las piedras y froga sin fuerza de manos...* (p. 249). Nada dice CV. Resulta difícil atribuir este error a Alonso de Proaza, «corrector de la edición», en estos versos «al lector». Puesto que aquí se habla de Orfeo, tales muros han de ser, por fuerza, los tebanos (cfr. Scoles, *ob. cit.*, p. 60).

Llama la atención, en este mismo campo, la total falta de explicación a propósito de formas de algún modo insólitas, que el lector podría tomar por simples erratas de imprenta, si el editor no le indica – por lo menos – su verosimilitud. Me limitaré a dar cuatro ejemplos:

1. La *gentiliza* de las pp. 119 y 170 está registrada tan sólo en A. Al adoptarla, en lugar de la *gentileza* de C (y de B), CV habría debido dejar una breve nota aclaratoria.

2. *Entrando en la iglesia, vía derrochar bonetes en mi honor* (p. 145). Tanto A como B (más todas las eds. posteriores) traen *derrocar*. La forma con *-ch-* es, sin duda, verosímil (cfr. J. Corominas, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*), pero también insólita. Mantenerla comporta, por lo menos, una breve explicación.

3. *¿Qué te parece, cómo ha quesido el alma mi dicha...?* (p. 149). CV sale del paso con una nota al *quesido* (= ‘querido’), pero no dice que A

trae *cómo que ha sido* y B, simplificando, *cómo ha sido*. Ni, sobre todo, las buenas razones que lo inducen a conservar la forma de C, «normalizada», desde luego, en las restantes eds. del siglo XVI.

4. *Mete, por Dio, la espada* (p. 181). Nada dice CV al respecto. De sobra sabemos que *Dio* es forma bien documentada en castellano, pero como propia de judíos (a menudo aparece precedida de *el*). Si se acepta esta lección, peculiar de C, procede ilustrar por qué.

Pasada revista a los principales casos de «erratas aparentes», vendré dar un vistazo a las erratas propiamente dichas, en más de una ocasión insidiosas, dada la índole del texto. Aquí tenemos, p. ej., *mercer el ojo* (p. 40), por *mescer*, que es, para colmo, objeto de una nota, bien poco clara si antes no se enmienda el descuido; *pues él le sueño* (p. 47), por *pues ál le sueño*, también anotado y también algo enrevesado tal como está; *sonaré* (p. 47), por *sanaré*; *tines* (pp. 125 y 141), por *tienes*; *fluida* (p. 173), por *fuida*, ‘huida’; *consejo* (p. 193), por *concejo*; *baldo-nado* (p. 216), sorprendentemente explicado como ‘lujuriado’, en lugar de ‘injuriado’; *estí* (p. 256), por *estó*, ‘estoy’, etc.

Descuidos, sin duda, debemos considerar también algunos acentos equivocados y aun ciertas puntuaciones infelices. En la p. 17 encuentro *disono*, por *disono*; en la 150, *congrúa*, por *congrua*; en la 227, *rucio*, por *rucío*, ‘rocío’; en la 124, *No espero más aquí yo, fiadora que tú amanezcas sin dolor y él sin color*, en lugar de... *aquí; yo fiadora que...*

Por lo que se refiere a las notas, tanto lingüísticas como «culturales», en el más amplio sentido de la palabra, CV depende en buena parte

de Cejador y de Castro Guisasa. Es comprensible. Menos lo es que no cite más que una vez al primero y ninguna al segundo. Ni cabe alegar como disculpa que aquí se trata de cosas, en el fondo, «consabidas», ya que no todas lo son. Más todavía: puestos a aprovechar las identificaciones de los precedentes estudiosos, ¿no era lo más sensato hacerlo siempre «por completo»? No se consigue, en efecto, imaginar qué utilidad puede tener para el lector de veras «curioso» indicar, como hace CV, que determinado pasaje deriva – digamos – de Petrarca, si no se declara también la obra (¡siquiera la obra!), la parte o el libro, el capítulo, etc. (En este sentido, cfr. las pp. 103 – «Adelaida, nombre tomado de Petrarca»; 105 – «Tomado de P.» – 150 – «Tomado de P.» – y 243 – «La cita de este personaje procede de P.»).

En varias ocasiones, la nota de – digamos – Cejador resulta, tras la condensación operada por CV, cómicamente enigmática. No es mal ejemplo el *Y más a constelación de todos eres amado* de la p. 34. Cejador había escrito: «Por sino, por las estrellas, recuerdo de Hita». CV reduce todo a «Las estrellas». (Cosa parecida, aunque, en mi opinión, se trata de un desliz bastante más grave, se podría decir a propósito de otra nota de Cejador, en realidad no muy clara, sobre el *vamos* tradicional sustituido en la lengua moderna, cuando tiene función de presente de subjuntivo, por *vayamos*, que en CV – p. 206 – suena: «*Vayamos*. Era corriente este trueque». No, desde luego, a finales del siglo xv).

Cabe dividir las notas que más directamente debemos a CV en varios grupos. Una parte considerable de ellas está constituida por explicaciones de vocablos o acepciones hoy caí-

dos en desuso. La idea, en sí, es plausible. Lo malo es que CV exagera y acaba considerando imprescindible ilustrar cosas bastante obvias. (¿Era de veras importante, en un comentario tan ceñido, indicar que *nublosas* – p. 8 – es igual a *nublosas*, o *escura* – p. 16 – a *obscura*, o *agora* – p. 17 – a *ahora*, o *saya* – p. 98 – a ‘falda femenina’?) Lo mismo se puede decir de los refranes. En la *Celestina* los hay difíciles para el hombre de nuestros días, y es justo que se le expliquen, pero los hay también vivos, vivísimos en el habla del siglo xx, por lo menos en España, y resulta casi impertinente «interpretarlos», como cuando CV explica que *caerá de su asno* – p. 110 – equivale a ‘se vencerá’.

Un exceso se compensa – ¿? – con un defecto: el de las notas que – a mí, no sé a otros – me habrían parecido por lo menos convenientes. Sería inútil traer aquí una lista con pretensiones de completa. No renuncio, sin embargo, a dar algún ejemplo de semejante «elusión». Si CV siente la necesidad de decirnos que *faldetas* (p. 119) equivale a ‘saya corta’ (pero recuérdese que, antes, había creído oportuno aclarar qué es una *saya...*), ¿no podría haber indicado a *su* lector ideal – que, por lo que se ve, no debe de ser un águila, precisamente – el significado de ir *haciendo momos* (p. 142) o de *acelerar* y derivados, en la acepción registrada en las pp. 184 194, p. ej.?

Sea claro, de todos modos, que aun siguiendo las huellas de estudiosos precedentes – pero Cejador a veces lleva por mal camino... – y aun saltando como sobre ascuas por encima de los pasajes más insidiosos, CV no deja de «caer» más de una vez en errores, de escasa importancia, desde luego, pero no por eso me-

nos extraños en hombre de indudable experiencia en este terreno. Me limitaré a dar cuatro muestras:

1. *Tenía una cámara llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos de barro, de vidrio, de arambre, de estaño...* (p. 43). CV nos dice que *arambre* es igual a 'alambre', callándose – ¿por qué? – la identidad con el 'cobre' o el 'latón', que es precisamente lo que aquí significa.

2. *Pues mándoles yo a trabajar en vano, que por demás es la cítola en el molino...* (p. 207). La nota dice: «*Cítola*: cierta tablilla que, colgada de una cuerda sobre la rueda del molino, sirve, al sonar, para avisar al molinero que el molino está parado». Y sigue el proverbio. Pero es evidente que se trata de lo contrario: la cítola indica, al *sonar*, que el molino está andando y, *al no sonar*, que se ha parado.

3. *Uno piensa el bayo, otro el que lo ensilla* (p. 225). Dice la nota, aclarando *piensa*: «Da pienso». Pero hace siglos que el Maestro Gonzalo de Correas ponía los puntos sobre las íes: «Los que no entienden este refrán piensan que un mozo le piensa y da de comer y otro le ensilla; mas es fuera de su propósito y sentido, que es en alegoría que el padre piensa casar a su hija, y ella sale casada con su requibrado, y a semejantes propósitos se aplica».

4. Aludiendo al malogrado Calisto, Melíbea dice que *cortaron las hadas sus hilos* (p. 237). Y la nota: «Los hados, el destino». En último análisis, sí, pero está clarísimo que aquí, como en tantas otras ocasiones (me limitaré a recordar a Garcilaso, *Egloga I*, 1221-3), *las hadas* son, más concretamente, *las Parcas*.

No quiero concluir sin recordar otras notas – no muchas, por suerte – de veras desconcertantes, porque

en realidad «evitan» lo que deberían aclarar (en algún caso, más bien parece que se trata de un simple esbozo de lo que más tarde habría debido ser escrito, no se sabe cómo terminado en la imprenta y hasta publicado). Aquí tenemos, p. ej., la ilustración a un pasaje de la carta de «el auctor a un su amigo» (p. 4: *Vi, no sólo ser dulce en su principal historia o ficción toda junta, pero aún...*): «No sólo... pero aún», y basta. O las de *pungido* (p. 30): «Latinismo, abundantes (*sic*) en la obra», de *raíces de hojaplasma y fuste sanguino, cebolla albarrana y cepacaballo* (p. 44: «Varias clases de hierbas»), de *Haga cuenta de que tiene la vida jugada al tablero* (p. 258: «Cadalso», sencillamente). Pero la mejor «perla» quizá esté en la p. 48, donde un no difícilísimo *escardilla* (derivado, claro está, de *escardar*) aperece «aclarado» con... 'almocafre'. No lo hiciera mejor el moratiniano don Hermógenes, que explicaba en griego las citas en latín.

La Segunda Comedia de Celestina

El libro de la «resurrección» de la gran alcahueta, «antítesis de la obra de Rojas y en ciertos aspectos su parodia», que «llegó a tener en algún período más éxito popular que la propia primera *Celestina*» (p. XLVII) entra en un largo purgatorio a partir de 1559, cuando la Inquisición la incluye en el Índice, a causa, sobre todo, de su «violenta sátira anticlerical». La lección que en esta ed. se nos ofrece, sin que en realidad resulte explicado por qué, es la de Venecia 1536, con las grafías modernizadas. Sólo que dicha modernización (no se sabe a ciencia cierta a quién atribuible, aunque lo más probable es que sea al primero de los colabo-

dores de CV citados en la portada y al final de la introducción a la «familia celestinesca»: Guillermo Verdín es menos sistemática de lo que se habría deseado. En algunos casos quedan intactas, sin la menor necesidad, formas antiguas (*tomaré yo las viñas* y *ponerme en salvo* – p. 279 –, por ... *ponerm'he*, *poner m'he* o *ponerme he*: pero también se podría haber dejado, en el texto, *ponermé*, dando, en nota, su «desarrollo», al modo de CV en la *Celestina* de Rojas, cuando conserva *nuer* – p. 304 – y abajo explica 'no haber'; o *buytrera* – p. 406); en otros, tras conservar la forma antigua, se omite la indicación de cómo se pronunciaban en el siglo XVI ciertos signos hoy correspondientes a sonidos muy distintos (aparte los gratuitos *Plutarcho* y *Melchisedech*, de las pp. 307 y 531, éste es el caso de las *x* con valor de fricativa palatal sorda en los pasajes en que imita el habla de los moriscos o de los negros – pp. 277, 278, 303 y 304 –, que el lector de nuestros días tenderá a pronunciar como *ks*, estropeando por completo el efecto buscado por el autor); en otros, quedan tal y como aparecen en el original vocablos que hoy podrían ser mal acentuados por el famoso «destinatario», quien se espera una modernización coherente, sin excepciones (recordaré, entre ellos, *buzano* – p. 278 – por *búzano*, única forma registrada indiscutiblemente en textos – métricos – de la Edad de oro, y *epitima* – p. 569 – por *epitima*); en otros, en fine se acentúa de manera sin más equivocada (*Andad, andad, mujer de bien, que en mi casa no se acostumbra esas rufanerías. ¡Qué mujer soy, que del rey abajo pueden entrar en mi casa sin sospecha...* – p. 432 – en lugar de ... *Que mujer de bien soy...*).

Entre las erratas que podrían pro-

vocar malentendidos, recordaré *contra* (en la frase *Como la costumbre quieren los sabios que sea contra naturaleza*: p. 306), por *otra*, o *las botijas del burdel* (p. 320), por *las boticas...* En la p. 307 (*fingiendo con mis amores artes que era muerta*) el término *amores* no aparece por confusión con *mejores*, como se podría pensar; en realidad, se trata de gratuito añadido, ya que la ed. guía trae tan sólo *fingiendo con mis artes*. No faltan las puntuaciones equivocadas, del tipo de *de no, nada* (p. 407), por *de no nada* o *de nonada*. En la p. 595, en fin, ocurre una imperdonable banalización de las palabras que en la ed. guía – pero no sólo en ésta – dice Polandria, la protagonista, a su enamorado: *Señor Felides, no sé qué te responder, porque me parece que estoy hecha Sofía, criada de Anfitreón, cuando Mercurio le hizo entender que era otro él*, por ... *que estoy hecha Sosia, criado de Anfitreón...*

Buen ejemplo de notas, a mi parecer, absolutamente innecesarias es el *almoneda* = 'subasta pública' de la p. 269. No lo es malo, más de «proyecto de nota» que de nota propiamente dicha, el *marrera* de la 300, explicado como... 'marrera', ni más ni menos.

Entre las que, por el contrario, yo no dudaría en considerar necesarias en una ed. de este tipo, pero que no han sido escritas por CV (el cual, si no disponía de elementos para redactarlas, habría podido – y aun debido – reconocerlo) recordaré las *tarabusterías* de las pp. 412 y 535, la *barriga como un reclamo* de la 423, el *enchilar las canillas* y el *tramar los señuelos* de la 557.

Hay, para terminar, algunas notas equivocadas o, por lo menos, «desviantes», como las relativas a los siguientes pasajes:

1. *Yo te prometo, señor* – dice Polandria, muy conceptuosamente, a Felides – *que me las dejas* (= las manos) *bien lavadas esta noche, que aunque tuvieran mudas las hubieras bien mudado para las besar sin asco* (p. 513). Para CV, *mudas*, aquí, equivale a ‘limpias’ y *mudado* a ‘limpiado’. Pero está claro que lo primero no es exacto, ya que, por el contrario, el personaje alude a esa ‘especie de afeite o untura que se suelen poner las mujeres en el rostro’ o en las manos. A veces, compuesto de elementos repugnantes al olfato o/y al tacto. Como dice Areusa de Melibea en el acto IX de la *Celestina* de Rojas (en la presente ed., p. 140): *Todo el año se está encerrada con mudas de mil suciedades*.

2. *Y cállate y callemos, que cada, sendas nos tenemos* (p. 519). CV (que nada dijo acerca de esta frase proverbial cuando apareció por vez primera, en la p. 404) la explica ahora como ‘que cada uno tenemos nuestros caminos (o nuestras maneras de pensar)’. Pero los caminos, o *sendas*, poco deben de tener que ver con esto. Ni siquiera las opiniones o maneras de pensar. Más bien parece que Felides, en esta ocasión, y *Celestina*, en la precedente, se están refiriendo a ‘cosas que callar’, equitativamente repartidas entre dos paradigmáticos personajes que discuten y amenazan con sacar a plaza lo que más les convendría mantener oculto.

3. La «redidiva» *Celestina* se queja de la poca liberalidad del amigo de Elicia, al cual *no hay diablos que le echen de esta casa. Como si hubiésemos de comer de cabellos rubios, y nos lo diese él, así le pesa, si ve entrar alguno en casa, al pelado* (p. 529). Esos *cabellos rubios* son, para CV, nada menos que ‘cabellos de ángel’. Pero ¿para qué va a refe-

rirse la alcahueta precisamente a la golosina? Lo que parece querer decir es que tanto ella como su protegida no van a vivir de la sola ‘hermosura’ (aquí expresada por medio de una sinédoque) del tal amigo, que, para colmo, es celoso.

4. Felides y Sigeril escalan con cierta dificultad, armados como van, las tapias del jardín de Polandria. Porcia dice a su ama: *Señora, ¿tú oyes qué armonía pasa en subir mi requebrado?* (p. 594). Para CV, *armonía* es, aquí, igual a ‘apuros’. Yo la creo equivalente, per antífrasis, a ‘inarmonía, disonancia’ y aun a ‘ruido, escándalo, jaleo’ (cfr. *Diccionario de Autoridades* y, con mejores testimonios, el *Vocabulario de Cervantes* compilado por C. Fernández Gómez, Madrid, 1957). Como si Porcia dijera: ‘Señora, ¿no oyes qué escándalo (se) está formando al subir mi enamorado con las armas?’

Tercera Parte de la Tragicomedia de Celestina

CV piensa, no sin razón, que Gaspar Gómez de Toledo tiene «demasiado oficio», que «su estilo está excesivamente formado para que sea experiencia única esta tercera *Celestina*» (p. XLVIII). Otras obras habrá – o habría – podido escribir, quizá aún conservadas en algún archivo o biblioteca, quizá desaparecidas para siempre. Para Menéndez Pelayo, severísimo con la única que conocemos, la cuestión carecería de la menor relevancia; para CV parece tenerla, y no pequeña. No en vano afirma a propósito de la que ahora edita que pocas otras producciones de la literatura española del siglo XVI se le pueden comparar «en cuanto se refiere al ambiente, al lenguaje o al detalle descriptivo» (p. XLVIII). De to-

dos modos, CV no debió escribir en 1976 (o 75, o incluso 74): «El caudal léxico de la tercera *Celestina* está todavía sin estudiar, cosa extraordinaria, ya que puede suponer una grave laguna de la historia del español». A decir verdad, esa laguna estaba colmada, o poco menos, desde 1973, fecha de la aparición de una ed. crítica, con introducción y buenas notas, debida a Mac E. Barrick (Philadelphia), que, con toda evidencia, CV no ha consultado, pues en caso contrario, no habría modo de justificar ciertas carencias de la suya, tanto por lo que se refiere al texto como a los comentarios.

CV y, según parece, Víctor Ruiz Ortiz se basan en la ed. de Toledo 1532. Dado su silencio, no sabemos a ciencia cierta si ignoran o no de la existencia de la ed. de Medina del Campo 1536 (el único ejemplar conocido se conserva en la biblioteca de la Universidad de Leyden). Hace pensar que sí, entre otras cosas, las numerosas erratas inexplicablemente reproducidas de la Toledo, sin que CV, o su colaborador, se haya tomado nunca la molestia de explicarnos la verosimilitud de tales formas. (Así tenemos, p. ej., *hogura* – p. 165 – por *holgura*; *diz* – 627 – por *diez*; *Plife* – 634 – por *Pasife*; *sattifera* – 690 – por *salutifera*; *solventeada* – 748, con nota: ‘soliviantada’ – por *solevantada*; *espirirucaí* – 755 – por *esperiencia*; *solventado* – 779 – por *solevantado*; *cire* – 782 – por *cure*; *sufrur* – 814: con nota... – por *sufrir*; *monada* – 864 – por *nonada*; *endesce* – 904 – por *enderesce*; *sabuches* – 933 – por *sacabuches*...). Erratas nuevas, indicativas de un notable descuido en la corrección de pruebas, no faltan. Recordaré – una vale por todas – el extrañísimo *mi* (LIII) *seico e diosa* – 827 – por *mi-*

sericordiosa.

No menos vistosa, como indicio de la falta de rigor con que ha sido llevado a cabo la actualización de las graffas, es la conservación, absolutamente incoherente con el resto, de todas las formas con *ç* (rara es la página que no tiene una, del tipo de *coraçón, caça, çurujano*...) y de algunas con la *ch* hoy sustituida por *c* o *qu* (como el *sepulchro* de la p. 702). En alguna ocasión, se conservan incluso las *-ss-* (p. ej., en la p. 751, donde ocurre *veeme a dessea y oler-te a poleo*, por *verme has a deseo y olerte he a poleo*).

Sería inútil hablar, a estas alturas, de notas innecesarias. Baste decir que abundan. Entre las que no dudo en considerar, por el contrario, convenientes, pero que brillan por su ausencia, recordaré las relativas a la canción vasca entonada por Perucho (pp. 727-8), cuya traducción no resultaba demasiado difícil de encontrar; a *imperpejible* (p. 673), *carmellona* (810) y *carmelloña* (869); a la proverbial *comida de carpinteros* (848), etc. Puntos, todos, explicados por Barrick, muy a satisfacción del lector.

Del todo incomprensible me resulta la presencia, en la p. 622, de un *sic* tras de la frase *Huelgo dello, porque sé el amor que me tienes* y, en la 904, de un «Bastante» como «nota» (¿?) a *Nuestro señor te guite y lo endesce*.

Equivocada es, en fin, por lo menos, la identidad que CV establece entre *gualdra* (p. 623: *hasta hoy vi predicador con gualdra y rodancho*) y ‘gualdrapa’. Barrick remite a los testimonios reunidos por Rodríguez Marín y J. M. Hill, de los que resulta clarísimo que *gualdra* y su variante *gualdra* no significan otra cosa que ‘espada’, en lengua germanesca.

Tragicomedia de Lisandro y Roselia

Tiene razón CV cuando censura «la tradicional tendencia de los críticos a contradecir las afirmaciones de los autores celestinescos. En este caso, el empeño erudito va dirigido a discutir la bien clara afirmación del acróstico, en el que se nos dice, utilizando las primeras sílabas de cada verso, que 'esta obra compuso Sancho de Muñino, natural de Salamanca'. Esto es lo que leyó don Eugenio Hartzenbusch, que fue quien primero descifró la inocente y clarísima clave» (pp. L-LI). En efecto, no debe importar demasiado que el Marqués de la Fuensanta y J. Sancho Rayón adjudicaran la paternidad de *Lisandro y Roselia* a un Sancho de Muñón, teólogo de la Universidad de Salamanca, registrado en los archivos, ni que, más tarde, se llegara a identificar a éste con un Sancho Sánchez de Muñón, también teólogo, pasado a la ciudad de Méjico no más tarde de 1560. La ñ, «siempre difícil de encontrar encabezando palabra», muy bien pudo ser sustituida por *ni*. Ello induce a aceptar como apellido del autor *Muñino*, «absolutamente propio y familiar a la región salmantina». Todo sumado y ponderado, también parecen razonables las reservas de CV a propósito del juicio, demasiado positivo — relativamente — que sobre la *Tragicomedia* dio Menéndez Pelayo.

La preparación del texto parece haber sido llevada a cabo por José de Torres. Quien no ha dejado de incurrir en varias de las mismas incorrencias de sus compañeros, si bien — hay que decirlo — más raramente. Entre las formas antiguas conservadas apenas vale la pena recordar *Philosophía* (p. 954), *Judich* (974), *Trasilla* y *Estephania* (975), *Xerez*

(1064) y varios nombres propios con *Th-* y *Ph-* (1129). Erratas de algún modo insidiosas resultan ser *embes-tiré* (1025) por *embastiré*, y *lómína* (1116) por *nómína*. Faltan, quizá, algunas notas convenientes, si ya no de todo punto imprescindibles (no habrían sobrado dos palabras sobre la recién mentada *nómína* y sobre algunos refranes) pero, en cambio, las innecesarias no son tan enojosamente abundantes como en las otras *Celestinas*. Es algo, a fin de cuentas, positivo, que ayuda a hacer perdonar, en lo que cabe, otros descuidos garrafales (de esos que, literalmente, «sublevan» al lector mejor predispuerto), como son los recogidos en las pp. 949 (*Carta del autor, en que se dirige e intitula la obra al magnífico señor don Diego de Acebedo y Fonseca*). Dice la nota: «Se mandará cuando se aclare en el Archivo Histórico Nacional». Evidentemente, se trata de una advertencia al coordinador o quizá al mismo cajista, que de ningún modo debió ser impresa, 971 (*Menedemo*, ilustrado — hay que llamar a las cosas de algún modo — como «Nombre helénico», y basta) y 1053 (*Juro a los corporales de Daroca*, que lo está con la nota — ¡! — «El Misterio de Daroca»).

Entre las definiciones a mi parecer discutibles o, sin más, rechazables de plano recordaré la ofrecida en la p. 991 al pasaje *¡Oh hombre sin comedimiento! Corre, baja, dale la mano, y dile que suba su merced. — No es mujer de tanta cuenta. — ¡Perenal! ¿Do consiste mi bien todo y mi remedio dices no ser señora de cuenta y de mucha honra? Para CV, perenal equivale a 'perecedero'. No vale la pena detenerse a conjeturar por qué caminos ha podido llegar a semejante interpretación; sí conviene decir, en cambio, que el término es*

aquí, con toda evidencia, sinónimo de 'loco': de un 'loco perenne, sin lúcidos intervalos' (cfr., p. ej., el *Diccionario de Autoridades*, con testimonios de Covarrubias y de Quedo).

CARLOS ROMERO MUÑOZ

ANNALI DI CA' FOSCARI

Annali della Facoltà di lingue e letterature straniere di Ca' Foscari

Consta di due sezioni: la **Sezione Occidentale** diretta da Sergio Perosa e a cura di M. Baratto, E. Bernardi, F. Meregalli, G. Nicoletti, V. Strada, e la **Sezione Orientale** a cura di L. Lanciotti, G. Scarcia, G. Tamani.

Gli Annali hanno periodicità quadrimestrale: i primi due fascicoli costituiscono la Sezione occidentale, il terzo fasc. la Sezione orientale.

Abbonamento annuo (1978): L. 10.000; estero L. 18.000; un fascicolo: L. 5.000. Annate arretrate: 1962-1967: L. 10.000; dal 1968: L. 18.000. Il canone di abbonamento non comprende i fascicoli supplementari.

Amministrazione: PAIDEIA EDITRICE - BRESCIA alla quale vanno indirizzate richieste e versamenti (conto corrente postale 17/19477).

Indice delle annate arretrate

1974,3

G. TAMANI, Il commento di Yeda'yah Bederši al *Canone* di Avicenna - V. STRIKA, Il califfato 'abbāsīde nel *Diwān* di Ibn al-Mu'tazz - A. CSILLAGHY, I prestiti iranici nelle lingue ugrofinniche e il problema dell'appartenenza uralo-altaica - B. SCARCIA AMORETTI, L'Islam in Persia fra Tīmūr e Nādir - G. VERCELLIN, Šindand. Le vicende di un toponimo afghano - A. M. PIEMONTESE, Note morfologiche ed etimologiche su al-Būraq - A. FORTE, Divākara (613-688), un monaco indiano nella Cina dei T'ang - G. E. CARRETTO, Di Ümit Yaşar o di «certa» poesia - F. M. FALES, West Semitic Names from the Governor's Palace - A. ARIOLI, La rivolta di Abu Sarāyā: appunti per una tipologia del leader islamico - M. PRISTOSO, Il Māzandarān e un passo di al-Hamadānī - R. ZIPOLI, La *Moşallā* di Yazd: un equivoco sul termine *mā'bad* - L. P. MISHRA, Il canto Samgharša della Kāmāyanī - M. OFFREDI, Kulta (una peccatrice, 1958) o dell'incertezza ideologica - D. DOLCINI, Il genitivo in hindī - RECENSIONI - F. CASTRO, Ricordo di Maria Nallino.

1975,1-2 (in memoria di Ladislao Mittner)

S. PEROSA, Presentazione - G. BEVILACQUA, In memoriam Ladislao Mittner - A. CAGIDEMETRIO ALLEGRETTO, Per una lettura (grottesca) di James Purdy - L. BOLZAN, Strutture formali e organizzazione semantica di «La fille aux yeux d'or» di Balzac - W. HÜBNER, Wilhelm Heinses Petronübersetzung - G. MARRA, Tre «Inni» matrimoniali nella letteratura inglese: Spenser, Donne, Suckling - R. PERGOLIS, The Origins and Development of the English «Ayre» - E. PITTARELLO, Jose Ortega y Gasset frente a la etnología - R. SCHWADERER, Boccaccios Deutsche

Verwandlungen - P. SHAW, Whitman's «Democratic Vistas» - M. SIMOES, A projecção das «Cantigas de amigo» na novissima poesia portuguesa - A. CAGI-DEMETRIO ALLEGRETTO, Walt Whitman e il senso del passaggio all'India - M. ANCONA, L'opera di Albert Camus e la sua interpretazione in Italia - G. CARBONI, Le «variazioni» in «The Ebony Tower» di John Fowles - U. KINDL, Jean Paul und Peter Handkes «Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt» - M. MARZADURI, Alcuni recenti lavori sul formalismo russo - H. OBREGON MUÑOZ, Los tipos funcionales de construcciones entonativas del español - G. TRISOLINI, Un capitolo della fortuna di P.-A. Caron de Beaumarchais in Italia - RECENSIONI - REPERTORIO BIBLIOGRAFICO.

1975,4: Rosella Mamoli Zorzi, *I racconti di Faulkner*

Nota introduttiva - 1. These thirteen: 1. I racconti di guerra; 2. I racconti di Yoknapatawpha; 3. I racconti europei e «Carcassonne» - 2. Dr Martino and Other Stories - 3. «Spotted Horses» e altri «Uncollected Stories» - 4. Go Down, Moses and Other Stories - 5. Collected Stories of William Faulkner: 1. «The Country»; 2. «The Village»; 3. «The Wilderness»; 4. «The Waste Land»; 5. «The Middle Ground»; 6. «Beyond» - 6. Gli ultimi racconti: 1. 1950-1962; 2. Una fiaba - Nota conclusiva - Edizioni delle opere di Faulkner.

1976,1

G. BELLINI, Francisco Ayala e l'America come pretesto - J. GOBELLO, Cultura porteña y cultura italiana - A. R. SCRITTORI, Sistemi della narrazione e sistemi del linguaggio - A. BOTTACIN, Contributi della critica italiana allo studio del «Rouge et Noir» (1950-1970) - G. DOGLIANI, William Dunbar, «Scot Makar» - S. LEONE, Esenin e Voronskij - M. V. LORENZONI, L'uso del computer nella ricerca letteraria: ipotesi di applicazione all'opera di John Lyly - G. MARRA, Osservazioni sul concetto di «Persona» - M. MOLIN-PRADEL, Hinweise zur Entwicklung der Wiener Komödie von Hafner bis Nestroy - RECENSIONI - REPERTORIO BIBLIOGRAFICO.

1976,2

G. E. FERRARI, Ricordo di Nereo Vianello (con la bibliografia del suo venticinquennio di lavoro) - S. CRO, Pietro de Angelis e la storiografia argentina - M. CROSATO, Individuo, società, natura nell'opera di George Orwell - E. MAGNANINI, L'«uomo vivo» (Una discussione sul romanzo psicologico sovietico negli anni '20) - G. MARRA, *The Baviad* e *The Maeviad*: due poemetti satirici di William Gifford - G. MEO ZILIO, Traduzioni italiane del «Martin Fierro» - E. PAGANELLI, Una lettura di *The Broken Heart* di John Ford - M. BONATTI, Una vita fatta di tutte le vite: Pablo Neruda - G. DOGLIANI, A Meeting with Hugh MacDiarmid - G. DE TOFFOL, Critica e crisi nella *Storia* di Asor Rosa - RECENSIONI.

1976,3

S. MOLINARI, Puškin orientale: la *Fontana* di Bachčisaraj - E. TREVISAN SEMI - A. A. SEMI, Piange ancora la *Šekināh*? - B. SCARCIA AMORETTI, Due osservazioni sul modernismo islamico - G. BELLINGERI, Heydārbābā - G. VERCELLIN, Firuz,

Firuzkuh, Firuzkuhi - G. G. FILIPPI, Nota linguistica sulla *Padāvālī* di Mirābāi - D. DOLCINI, Garcin de Tassy, «indépendant européen» nella controversia hindī-urdu - L. P. MISHRA, Nota critica su Bhavānī Prasād Mishra - M. OFFREDI, Il dissenso hindī di sinistra - A. SIMONELLI, La condizione umana e politica del piccolo borghese in Yaśpāl - M. SCARPARI, Le leggi penali del principe di Lü - F. MARRARO, Sulla traduzione della *História* del Rodrigues - A. BOSCARO, Sul contrasto tra «eroe» e «baka» nell'ultimo dramma di Endō Shūsaku - G. CURATOLA, Un'incisione su pietra ad Ahlat - RECENSIONI.

1977,1

M.L. ARCANGELI MARENZI, Note introduttive alla lettura di un testo medievale - M.T. DAL MONTE, Il «caso Andrian» - G. FORESTA, Rosa Arciniaga e il cosmopolitismo nel romanzo peruviano - A. DE VAUCHER GRAVILI, Le «Prisonnier» de Claude Aveline et «L'Etranger» d'Albert Camus: coïncidence fortuite ou influence directe? - P. BORATTO, Praga-Mosca: i rapporti negli anni '30 - G. CARBONI, Qualche considerazione sullo sviluppo della «Black Aesthetic» tra gli anni sessanta e gli anni settanta - A. DIVISSI, «Counterparts». Un campione della tecnica joyciana d'epifanizzazione dell'oggetto - A. PREO, Walt Whitman: elementi trascendentali in «Leaves of Grass» ed. 1855 - K. WHINNOM, Fray Íñigo de Mendoza, fra Jacobo Maza, and the affiliation of some early Mss of the «Vita Christi» - RECENSIONI.

1977,2

L. BOLZAN, L'articolazione dell'eterogeneo nella poesia di E. Jabès - P. DE LOGU, L'Arcadia di W.B. Yeats - M.L. ALARES, Inghilterra en la opinion publica española durante la Guerra de la Independencia - S. MOLINARI, Poesia popolare e poesia plebea (I.S. Nikitin) - E. VILLARI, Il mercato e la Bibbia nella Modest Proposal di Jonathan Swift - A. CAGIDEMETRIO, Introduzione a *Ladies Almanack* di Djuna Barnes - C. DI PAOLA, Note su Isaak Babel'. Storia di un racconto: Trunov il caposquadrono - I. DOLLAR, Le «inchieste» e gli altri scrittori del 1862 di Vasilij Slepčov - M.V. LORENZONI, Notes on the «Classical Sources» of John Lyly's Plays - L. MAGAROTTO, La parabola del gruppo *Kuznica* - RECENSIONI.

1977,3

G. TAMANI, Il carisma nella cultura europea del Seicento e del Settecento - V. STRIKA, Note d'arte islamica - G. VERCELLIN, Košcej - Qušči - G. SCARCIA, «La moneta col motto» di 'Abd ul-Rahmān Pažwāk - L. SANTA MARIA, Proposte di lettura formale e di analisi strutturale della poesia di Sanusi Pane - G. CURATOLA, Un paravento ligneo cinese raffigurante gli «Otto Immortali» - F. MARRARO, La musica in prosa di Fukazawa Shichirō - RECENSIONI.

1977,4 Ernesto Guidorizzi, *Il sogno e la poesia europea*

1. Metafora artistica e metafora onirica - 2. Sogno, pensiero e poesia - 3. Il sogno freudiano - 4. Il paradigma onirico ed il pensiero strutturale.

PAIDEIA EDITRICE BRESCIA