

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



PAIDEIA

XVII, 2 1978

INDICE

C. DI PAOLA,	<i>Dal Diario di Dmitrij Furmanov</i>	3
B. GALLINA,	<i>La Veille de la Commune, à travers le témoignage de Jules Vallès</i>	11
M.M. PRADEL,	<i>Bemerkungen zu Stifters Witiko</i>	33

NOTE E RASSEGNE:

F. BERNABEI,	<i>Gli Intellettuali Americani e la Narrativa Francese: 1866-1900</i>	53
N. BRIAMONTE,	<i>Note per una storia e una teoria della traduzione</i>	67
C. DI PAOLA,	<i>Isaak Babel' corrispondente di guerra</i>	85
U. KINDL,	<i>Kritische Marginalie zu drei Grundannahmen der modernen Sprachwissenschaft</i>	89
A. LORENZI,	<i>Studi Filologici e Storici in memoria di Guido Favati</i>	99
E. MAGNANINI,	<i>L'interpretazione critica dell'opera di N.V. Gogol' nel primo novecento</i>	119
J.M. LOPEZ- BERNASOCCHI,	<i>«Espanada», la più rappresentativa rivista poetica spagnola del suo tempo</i>	135
A. SCRITTORI,	<i>Tendenze della critica carolliana</i>	141

RECENSIONI:

M.L. Gasparov, *Sovremennyj russkij stich, Metrika i ritmika* (R. Faccani), 151 - Roland Breton, *Géographie des langues* (M.V. D'Este), 154.

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 1979: L. 15.000 - c.c.p. 17/19477 intestato a Paideia - Brescia

Prezzo del presente fascicolo L. 5.000

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



PAIDEIA

XVII, 2 1978

DAL DIARIO DI DMITRIJ FURMANOV

È stato da me due volte ma non mi ha trovato. Sono le cinque. Mi sono seduto per lavorare. Entra con indosso un'ampia pelliccia da mercante, il colbacco di zibellino. La pelliccia è sbottonata, indossa una *tolstovka*¹ grigia da sotto la quale spuntano i calzoni. Il volto pulito dal gelo, la fronte lucida, i capelli, neri, all'indietro, gli occhi taglienti, sereni, neri come due gocce di catrame – rilucono dietro gli occhiali. Mi è venuto in mente «quattrocchi»².

Le lenti erano grandi e rotonde, americane. Ci siamo salutati. Ci siamo guardati fissi negli occhi. Lui si è seduto ed è venuto subito al dunque:

– Voi da qui dirigete la lett[eratura] sov[ietica]... Lo so... ma vorrei dirvi qualcosa come ad un compagno, semplicemente, fuori dagli impegni...

– Così si deve fare.

– Io ho fatto passare tutti i termini di consegna di *Armata a cavallo*, vi ho preso in giro una decina di volte ormai. Ora vorrei chiedervi solo questo: datemi un'ulteriore proroga.

– Se è per questo si può anche fare. Tuttavia vediamo, concretamente, fissate una data, ma che sia definitiva.

– 15 gennaio.

– D'accordo.

Ci accordammo in questo modo: il 15 gennaio mi avrebbe consegnato il libro. L'accordo era in questi termini: venti racconti erano già scritti e pubblicati; venti, scritti ma non ancora pubblicati, sarebbero serviti da anello di congiunzione, una sorta di cemento per gli altri. Dieci erano in fase di composizione – si trattava di racconti ampi, seri, che avrebbero descritto gli aspetti «positivi» dell'*Armata a cavallo*, dovevano cioè colmare le lacune. ...In tutto cinquanta racconti³.

Bab[el'] abita alla Trinità di San Sergio⁴, ottime quindi le condizioni per lavorare. C'è tranquillità, vive con la madre.

1. *Tolstovka*, larga e lunga camicia a pieghe stretta in vita da una cintura.

2. Gli occhiali del narratore di *Konarmija* che definivano la sua condizione di intellettuale incisero fortemente sui suoi rapporti con i combattenti cosacchi.

3. *Konarmija* uscì in volume nel 1926. Il testo definitivo comprendeva trentaquattro racconti.

4. *Sergievo*, località a 71 chilometri da Mosca. Nel 1930 assunse la denominazione di *Zagorsk* dal nome del segretario del «Comitato del Partito Comunista di Mosca» V.M. Zagorskij (Lubockij), figura di primo piano nel partito bolscevico, morto a Mosca nel 1919 in seguito ad un attentato di un gruppo di controrivoluzionari.

– L'hanno capito solo alcuni mediatori che io sono una merce ricercata, ma ho rifiutato molte proposte. Potrei guadagnare, letteralmente, decine di biglietti al giorno. Ma io tengo duro. Anche se attualmente sono al verde. Sono tormentato. Faccio molta, molta fatica a scrivere. Molta fatica. Penso, penso, scrivo, riscrivo e poi, quando credo di aver finito, strappo ogni cosa... non sono soddisfatto. I compagni si meravigliano di me – nessuno di loro scrive così. Io scrivo poco. In verità, sono uno scrittore da due-tre libri. Di più a malapena saprò e riuscirò a fare. E pensare che ho cominciato a scrivere nel 1916⁵. E, ricordo, scrivevo delle biricchinate, così per me stesso, poi arrivai a «Letopis'». Ricordo come se fosse ora, era un martedì, arriva Gor'kij, gli consegno il materiale: quando posso ripassare?

– Giovedì, dice.

Ebbene, torno il giovedì – Gor'kij parlò con me un'ora e mezza. Furono minuti indimenticabili che decisero il mio destino di scrittore.

– Potete scrivere, mi disse...

Ed io scrissi. Ma incontrai molte difficoltà. E Gor'kij allora mi disse:

– Va', disse, tra la gente, va' e impara dalla vita.

E io andai. Da allora ho imparato molto. Specialmente negli anni della rivoluzione: ho cambiato 1600 mestieri, cosa non ho fatto: rilegatore, compositore, manovale, redattore, soldato in uno squadrone di Budënyj. Ma mi sono accorto di non aver trattato la figura del commissario politico, in generale ho trascurato molte cose sull'Armata ros[sa] – lo farò comunque in seguito. Ma non è detto che mi riesca, evidentemente ogni cosa ha il suo tempo. Quello che ho visto nell'Armata di Budënyj ho scritto...

– Come sono cresciuto: a contatto con una cultura raffinatissima. Da un precettore francese ho imparato così bene la lingua francese che ancora bambino conoscevo perfettamente i classici della lett[eratura] fran[cese]. Mio nonno, un rabbino spretato, uomo intelligentissimo e onestissimo, era un ateo serio e profondo. Qualcosa ha trasmesso anche a noi nipoti. Il mio carattere è insofferente, specialmente lo è stato in passato, a 18-20 anni, ero peggiore di Artëm⁷. Ora con il cervello riesco ad imbrigliarlo. Il lavoro è attualmente per me la cosa più importante. Il lavoro lett[erario].

Ci accordammo per vederci un'altra volta. Forse a casa mia.

17 dicembre 1924

D[mitrij]

Il testo qui presentato, tratto dal diario di Dmitrij Furmanov, dove lo scrittore narra del suo primo incontro con Isaak Babel',

5. Nel 1916 furono pubblicati sulla rivista «Letopis'» (Annali) i racconti di Babel' *Mama, Rimma e Alla* (Mamma, Rimma e Alla) e *Il'ja Isaakovič e Margarita Prokof'evna* (Elja Isaakovič e Margherita Prokof'evna).

6. «Letopis'» (Annali), rivista politico-letteraria diretta da M. Gor'kij, edita a Pietrogrado dal dicembre 1915 al dicembre 1917. Vi furono pubblicate opere di Gor'kij, Majakovskij, Siskov, Brjusov, Čapigin ed altri. «Letopis'» fu l'unico organo della stampa periodica legale in Russia ad impegnarsi per il non proseguimento della guerra imperialistica.

7. *Artëm Vesëlyj*, pseudonimo di Nikolaj Ivanovič Kočkurov, scrittore sovietico, autore del noto romanzo *Rossija krov'ju umyjata* (La Russia lavata nel sangue).

è un interessante documento della vita letteraria sovietica degli anni venti.

Responsabile della sezione letteraria delle «Edizioni di Stato» (Gosizdat), Furmanov stava allora curando, tra notevoli difficoltà, la raccolta in volume dei racconti appartenenti al ciclo narrativo di *Konarmija* (L'Armata a cavallo), racconti che Babel' aveva cominciato a pubblicare all'inizio del 1923 su un giornale di Odessa⁸.

Nel dicembre del 1924 Babel' si trovava a Sergievo, località poco lontana da Mosca, e lavorava con particolare impegno alla composizione del libro. «Stimato compagno Furmanov – scriveva infatti Babel' in una sua lettera del 6 dicembre – uno dei miei frequenti attacchi di grafomania mi tiene prigioniero a Sergievo, non posso assolutamente allontanarmi. Non lamentatevi con me per il ritardo di *Armata a cavallo*. Da questo ritardo trarranno vantaggio tutte tre le parti interessate, cioè le 'Edizioni di Stato', il manoscritto ed io. Continuo a ritoccare il manoscritto, oltre a cosacchi inselvaticiti vi sono adesso anche persone normali, e di questo sono contento. Nel mio prossimo viaggio a Mosca verrò a trovarla e parleremo di tutto dettagliatamente. Con sincera devozione. I. Babel'. Sergievo, 6.12.24»⁹.

Le annotazioni di Furmanov sul suo incontro con Babel' rivestono, tutte, notevole interesse per la biografia dello scrittore odesita (la figura del nonno ateo, la perfetta conoscenza dei classici della letteratura francese, l'«indimenticabile» incontro con Gor'kij), ma noi fermeremo l'attenzione sulla parte che più direttamente si ricollega alla realizzazione dell'edizione di *Konarmija*.

Per chiarire il ruolo che Furmanov ebbe nella preparazione del libro è necessario conoscere quale fosse il suo pensiero sui racconti di *Konarmija* e quale la sua posizione rispetto alle polemiche che, come è noto, tali racconti suscitarono al loro apparire¹⁰.

8. Si tratta del giornale «Izvestija Odesskogo gubispolkoma...» sul quale apparvero nel 1923 otto racconti appartenenti al ciclo di *Konarmija*.

9. Cit. in: L.K. Kuvanova, *Furmanov i Babel'* (= Literaturnoe Nasledstvo, LXX), Moskva 1965.

10. La pubblicazione dei racconti di Babel' sulle più note riviste del tempo incontrarono l'unanime consenso della critica ma suscitarono anche accese polemiche e aspri contrasti. S.M. Budënnij, che aveva comandato la cavalleria cosacca durante la campagna di Polonia del 1920 cui Babel' aveva partecipato come corrispondente di guerra, in un articolo pubblicato sulla rivista «Oktjabr'» (Ottobre) nel marzo del 1924 accusò l'autore di *Konarmija* di aver falsato con il suo erotismo l'eroica lotta rivoluzionaria condotta dai suoi soldati. L'articolo di Budënnij e la grande notorietà di cui già godeva Babel' come scrittore attirarono l'attenzione delle organizzazioni degli scrittori sovie-

Alla «Sezione manoscritti» dell'«Istituto di letteratura mondiale» (IMLI) si conservano alcuni fogli sui quali Furmanov ha riportato, in modo affatto sintetico, le proprie osservazioni critiche sui racconti di Babel' e i giudizi che sugli stessi erano stati formulati dalla critica del tempo (Lelevič, Voronskij, Ležnev ecc.). Dall'esame di questo materiale appare chiaro che Furmanov condivideva le accuse mosse da più parti allo scrittore di non aver saputo mostrare l'eroismo dei combattenti e dei comandanti dell'Armata di Budënnj e di non aver messo in evidenza il ruolo primario dei comunisti nella lotta per la vittoria della rivoluzione¹¹.

Nel curare l'edizione di *Konarmija* Furmanov tenne perciò conto dei limiti ideologici che i critici delle diverse tendenze avevano individuato, sfumandone diversamente le motivazioni, nell'opera di Babel' e suggerì allo scrittore di rivedere i suoi racconti sotto

tici. Su iniziativa della rivista «Oktjabr'» venne organizzato un incontro-dibattito che prevedeva, oltre alla presenza delle personalità più rilevanti della critica e della letteratura di allora, la partecipazione, in veste di accusatore e di accusato, di Budënnj e Babel'. Il 29 novembre 1924 la «Pravda» pubblicava il seguente annuncio: «Alla Casa della Stampa. Dibattito sugli eroi dell'*Armata a cavallo* di Babel'. Presiede V.P. Polonskij, con la partecipazione di S.M. Budënnj. Inizio ore venti e trenta». L'8 dicembre il giornale «Večernjaja Moskva» (Mosca sera) dava molto brevemente notizia dell'avvenuto dibattito: «Si è concluso il primo incontro dedicato agli eroi delle opere di Babel'. Al dibattito hanno preso parte i compagni Polonskij, Furmanov, Lelevič, Voronskij, Rodov, Raskol'nikov, Ležnev, Sejfullina, Libedinskij e altri». Le testimonianze di alcuni dei partecipanti confermano che all'incontro non furono presenti i due più attesi protagonisti, Budënnj e Babel'. La polemica fu riaperta ancora da Budënnj quattro anni dopo con una «lettera aperta» a Gor'kij («Pravda», 1928, n° 250, 20 ottobre) con la quale egli replicava ad alcune affermazioni di Gor'kij contenute in uno scritto dal titolo *O tom, kak ja učilsja pisat'* (Come ho imparato a scrivere), pubblicato parzialmente sulla «Pravda» il 30 settembre del 1928. «Il compagno Budënnj ama abbellire dal di fuori non solo i suoi soldati ma anche i cavalli. Babel' ha abbellito interiormente i combattenti della Prima armata di cavalleria e, a mio giudizio, meglio e in modo più veritiero di quanto abbia fatto Gogol' con gli *zaporožcy*». Alla «lettera aperta» di Budënnj Gor'kij rispose con l'articolo *Otvet Budënnomu* (Risposta a Budënnj), pubblicato sulla «Pravda» il 27 novembre. In questo articolo Gor'kij scriveva: «Come attento lettore non trovo nel libro di Babel' né 'caricatura', né 'diffamazione', al contrario: il suo libro ha suscitato in me verso i combattenti dell'Armata a cavallo amore e ammirazione perché me li ha mostrati come realmente sono stati, eroi coraggiosi che hanno sentito profondamente la grandezza della loro lotta. (Per il testo della «lettera aperta» di Budënnj a Gor'kij si confronti: *Isaak Babel'. Racconti proibiti e lettere intime*, Feltrinelli, Milano 1961, pp. 388-390.)

11. Di seguito si riportano alcuni esempi delle annotazioni di Furmanov: «*Babel' realista. Ama prendere materiale affatto grezzo. Non ci sono battaglie. Non c'è la massa. Non ci sono comunisti autentici [...]. Ama i dettagli e non vede l'insieme. Bisogna guidarlo [...]. Babel' ama di più l'aspetto sanguinario e sadico, non gli interessa l'aspetto eroico [...]. Babel' ha 'omesso' gli aspetti positivi dell'*Armata a cavallo*. Non aveva niente da dire [...]. Non pretendete che Babel' guardi con gli occhi del proletariato [...]. È un grande artista ma ha bisogno di essere sostenuto [...].*»

questa nuova luce. Babel' si impegnò per cercare di dare al libro il «necessario supporto ideologico» (egli stesso riconobbe infatti di «non aver trattato la figura del commissario politico» e di aver «in generale trascurato molte cose dell'Armata ros/sa/») ma sulla riuscita dell'intento lo stesso scrittore si mostrava perplesso («riparerò, se saprò farlo, in seguito, ma non è detto che mi riesca, evidentemente ogni cosa ha il suo tempo») nonostante continuasse a lavorare al manoscritto con l'esigenza e il rigore che lo caratterizzavano come scrittore: «...Penso, penso, scrivo, riscrivo, poi, quando credo di aver finito, strappo ogni cosa... non sono soddisfatto...».

Ricordando quanto ha annotato Furmanov nel suo diario circa la struttura di *Konarmija* («cinquanta racconti»), certamente Babel' intendeva riferirsi ai dieci racconti «ampi, seri» che, descrivendo gli aspetti «positivi» dell'Armata di Budënyj, avrebbero dovuto «colmare le lacune». Estranei a questo fine, nei primi mesi del 1925, uscirono sulla rivista «Krasnaja Nov'» (Novale rosso) i racconti *Galín* (Galín), *Večer* (La sera) e *Eskadronnyj Trunov* (Trunov il caposquadrono)¹², che chiusero, bruscamente, l'esaltante cavalcata della penna di Ljutov tra i cosacchi di Budënyj.

I motivi che indussero Babel' ad abbandonare il piano editoriale concordato con Furmanov vanno ricercati non solo nelle nuove tematiche¹³ che nell'interesse dello scrittore si erano sostituite al tema della campagna russo-polacca del 1920 ma anche, e principalmente, nella crisi che proprio all'inizio del 1925 era maturata nella coscienza dell'autore di *Konarmija*.

12. *Eskadronnyj Trunov*, in «Krasnaja Nov'», 1925, n° 2, febbraio. *Galín*, in «Krasnaja Nov'» 1925, n° 3, aprile. Incluso in *Konarmija* (1926) con il titolo *Večer* (Una veglia). *Večer*, in «Krasnaja Nov'», 1925, n° 3, aprile. Incluso in *Konarmija* (1926) con il titolo *Pesnja* (La canzone).

13. Sul fascicolo di maggio (n° 4), 1925, della rivista «Krasnaja Nov'», sorprendendo critici e lettori che attendevano altri racconti del ciclo sull'Armata a cavallo, Babel' pubblicò *Istorija moej golubjatni* (Storia della mia colombaia). Una nota a termine del racconto informava: «Il presente racconto costituisce l'inizio di un romanzo autobiografico». Gor'kij, cui Babel' aveva dedicato il racconto, in una sua lettera del 18 giugno 1925 a A.K. Voronskij, che dirigeva allora la rivista «Krasnaja Nov'», chiedeva al noto critico di ringraziare Babel' per avergli dedicato il racconto e di dirgli da parte sua di «trattare la lingua con rigore ancora maggiore». Babel' non lasciò inascoltato questo consiglio. Tornato sul racconto vi apportò circa cinquanta correzioni che resero meno ricercato lo stile, più precisa l'espressione, più stringato il linguaggio. [Si legga a questo proposito: I. Smirin, *Istorija odnogo zamysla Babelja* (= Filologičeskij sbornik), Alma-Ata, 1966]. Oltre all'interesse per il genere autobiografico, secondo una testimonianza di Furmanov (diario, 20 dicembre) Babel' si accingeva in quel periodo a scrivere un libro sulla Čeka.

Anche in questo caso l'epistolario rimane l'unica fonte in grado di fornire informazioni sulla biografia dello scrittore. Importanti al fine di indagare i motivi della crisi cui abbiamo più sopra accennato sono due lettere, una del 23 aprile 1925 nella quale Babel' confida all'amica T. Kaširina di ritenere «assolutamente indispensabile» per la sua arte «dimenticare la professione per due anni»¹⁴, l'altra del 25 giugno dello stesso anno, a Gor'kij, dove lo scrittore analizza con grande lucidità i motivi della crisi che l'aveva colpito: «...All'inizio di quest'anno, dopo un lavoro di un anno e mezzo, mi sono venuti dei dubbi sui miei scritti. Vi ho notato eccessiva ricercatezza e sovrabbondanza di colore. Temo che si stiano preparando per me tempi difficili /.../. Mi sforzerò con tutte le energie di scrivere più semplicemente, più sinceramente, più francamente di quanto non abbia fatto finora...»¹⁵.

Questa lettera chiude il primo, radioso periodo della vita e dell'opera di Babel'. Seguirono lunghi anni di «peregrinazioni, di silenzio e di accumulo delle forze» e soltanto nell'autunno del 1931 Babel' tornò alla «letteratura pura» esordendo sulla rivista «Novyj Mir» con i racconti *V podvale* (Nello scantinato) e *Gapa Gužva* (Gapa Gužva)¹⁶.

Nonostante la forzata rinuncia al progetto originario, le difficoltà e un certo disaccordo di fondo¹⁷, la preparazione del volume di *Konarmija* continuò ad impegnare Babel' e Furmanov fino al feb-

14. La lettera citata fu scritta, insieme ad altre, tra il 1925 e il 1928 ad una intima amica di Babel'. Sono state pubblicate per la prima volta sulla rivista «Sever» (1969, n° 9. E. Krasnoščekova, *Tvi goda žizni I. Babelja*) dove il nome del destinatario era indicato con le sole iniziali (T.K.). Ripubblicate a cura dello stesso destinatario (T. Ivanova, *O tom, gde i kak byli sozdany p'esa «Zakat» i scenarij «Benja Krik»*) in un volume di testimonianze dedicato a Babel' (*Isaak Babel'. Vospominanija sovremennikov*, «Sovetskij Pisatel'», Moskva 1972), la curatrice precisava in una nota al testo (p. 173 del volume): «Nel suo articolo (di E. Krasnoščekova, cit. N.d.A.) il destinatario (per mia espressa volontà) è indicato con le iniziali 'T.K.'. Qui rivelo il nome che quelle iniziali celavano. Tutte le lettere riportate sono state scritte a T. Kaširina, il cognome con cui sono nata, ho studiato, ho lavorato, ho recitato e ho vissuto fino al 1929 quando, sposandomi, ho acquisito il cognome di Ivanova».

15. *Gor'kij i sovetskie pisateli. Neizdannaja perepiska* (= Literaturnoe Nasledstvo, LXX), Moskva 1963. In traduzione italiana: *Isaak Babel'. Frammenti di un universo sconosciuto (trentadue lettere, 1925-1933)*, in «Nuovi argomenti», n° 32 (marzo-aprile), 1973.

16. *V podvale*, in «Novyj Mir», n° 10 (ottobre), 1931. Il racconto è apparso con il sottotitolo, *Iz knigi Istorija moej golubjatni* (Dal libro *Storia della mia colombaia*).

Gapa Gužva, in «Novyj Mir», n° 10 (ottobre), 1931. Con il sottotitolo, *Pervaja glava iz knigi Velikaja Krimica* (Primo capitolo del libro *Velikaja Krimica*).

17. In una lettera alla sorella Marija del 16 novembre 1925 Babel' scriveva a questo proposito: «...tiro in lungo con *Armata a cavallo* perché non voglio permettere certi tagli...»

braio del 1926. In questa data ebbe infatti termine la travagliata vicenda di un libro che poco dopo avrebbe stupito il mondo intero.

«Caro zio Mit'ja¹⁸ – scrive Babel' a Furmanov il 4 febbraio di quell'anno – ti mando *Armata a cavallo* corretta. Ho rinumerato i capitoli e cambiato i titoli di alcuni racconti¹⁹. Mi sono lasciato guidare da tutte le tue indicazioni, i cambiamenti riguardano non solo *Pavličenko* e *Storia di un cavallo*. Non so capacitarmi come potrei sostituire le frasi 'incriminate'. Sarebbe bene lasciarle allo 'stato primitivo'. Ho soppresso i passi pericolosi perfino oltre la norma, per esempio in *Česniki...*».

Il 15 marzo 1926 Furmanov moriva. Dieci anni dopo, in occasione dell'anniversario della sua morte, all'«Unione degli scrittori sovietici», così Babel' commemorò l'amico e lo scrittore: «Ho cominciato a separare nella mia memoria i giusti dai colpevoli. Dirò in tutta sincerità di aver trovato moltissimi colpevoli e un solo giusto: la persona scomparsa dieci anni fa in onore della quale ci siamo oggi riuniti /.../. Se sapeste quanto grande fu il suo amore per la parola e quanto raffinate le sue combinazioni di parole /.../. In quei momenti io guardavo a lui con commozione e stupore, mi appariva come l'incarnazione del proletario che possiede l'arte della poesia. Ricordate la sua vita? Prima della rivoluzione egli ha combattuto lo zarismo, dopo la rivoluzione è stato al fronte, tornato dal fronte ha scelto l'impegno più pericoloso, la lotta per la conquista della poesia e dell'arte. Nella mia vita non ho conosciuto lotta più terribile ed estenuante. Colpiva l'assoluta facilità con cui Furmanov assimilava l'arte. Fu proprio questo a condurlo alla tomba»²⁰.

18. Diminutivo di Dmitrij.

19. Nell'edizione di *Konarmija* (1926) Babel' apportò i seguenti cambiamenti riguardo ai titoli dei racconti:

Načal'nik konzapasa – D'jakov in «LEF», 1923, n° 4.

Solnce Italii – Sidorov in «Krasnaja Nov'», 1924, n° 3.

Kombrig dva – Kolesnikov in «LEF», 1923, n° 4.

Istorija odnoj lošadi – Timošenko i Mel'nikov in «Krasnaja Nov'», 1924, n° 3. Nell'edizione di *Konarmija* Babel', oltre al titolo, cambiò i nomi dei personaggi (autentici) con i nomi di fantasia Savickij e Chlebnikov.

Večer – Galin in «Krasnaja Nov'», 1925, n° 3.

Vdova – Sevelev in «Izvestija Odesskogo gubispolkoma...», 1923, n° 1084. Questo racconto è apparso con il titolo *Vdova* in tutte le raccolte ad eccezione delle seguenti tre: *Konec svjatogo Ipatija*, «ZIF», Moskva-Leningrad, 1927; *Istorija moej golubjatni*, «ZIF», Moskva-Leningrad, 1926; *Istorija moej golubjatni*, «ZIF», Moskva-Leningrad, 1927. In queste edizioni il racconto è apparso con il titolo originario *Sevelev*.

Pesnja – Večer in «Krasnaja Nov'», 1925, n° 3.

20. L.K. Kuvanova, cit.

LA VEILLE DE LA COMMUNE, À TRAVERS LE TÉMOIGNAGE DE JULES VALLÈS

La lutte sera dure, je le sais! mais la liberté ne doit pas regarder le danger Si nous succombons, nous succomberons; c'est que l'humanité n'est pas prête encore. Mais, au moins, nous ne pourrons nous en prendre de notre défaite-qu'à nous-mêmes.
Lettres d'un irrégulier, «Le Figaro», 18 mai 1868.

Jules Vallès (1832-1885) constitue l'un des exemples les plus éclatants de littérature engagée. Chez lui, l'écriture naît d'un cri de douleur contre le monde environnant, elle devient un réquisitoire contre les institutions en place; cet écrivain consacre sa production littéraire à la cause du progrès social, à l'apologie d'une république démocratique et sociale, à la défense des déshérités. Il devient en même temps un témoin et un protagoniste des grands événements de la seconde moitié de XIX^e siècle¹.

Vallès est l'un des journalistes d'opposition les plus en vue des années soixante et l'un des adversaires les plus résolus de la tyrannie impériale. Il participe activement à la campagne en faveur de la liberté de la presse²; il fonde son propre journal, «La Rue», où il accueille des collaborateurs blanquistes et proudhoniens. Le journal devient le porte-parole des revendications populaires, prend un ton de réquisitoire, inquiète le pouvoir. Celui-ci réagit en adoptant une série de mesures répressives: saisie du périodique puis interdiction de paraître, amendes, incarcérations.

Vallès ne se cantonne pas dans le journalisme, il entre de plain-pied dans l'arène politique. En 1869, il se présente aux élections législatives en tant que candidat de la gauche révolutionnaire contre le bonapartiste Lachaud et le républicain Jules Simon (il essuie un échec considérable); il accuse le pouvoir en place d'autoritarisme et d'obscurantisme, les républicains de compromission avec l'Empire et d'opportunisme. Il s'efforce d'assurer la victoire du

1. Voir G. Gille, *ouvrage cité*.

2. Voir en particulier l'article *Les droits de la presse*, «Le Progrès de Lyon», 14.11.1864.

parti révolutionnaire en organisant des clubs politiques, en participant aux réunions de l'Internationale ouvrière, en prenant part à des manifestations populaires, en collaborant à la rédaction de «l'affiche rouge»³.

Il est candidat aux élections législatives du mois de février 1871 dans la liste unique de la gauche révolutionnaire. Les résultats sont une fois encore décevants. Les républicains obtiennent 37 sièges, sur les 43 dont dispose la capitale. Mais les élus appartiennent pour la plupart à la bourgeoisie libérale. Quatre députés seulement appartiennent à la gauche révolutionnaire. Vallès essuie de nouveau une cuisante défaite. L'échec des socialistes est considérable, d'autant plus que la droite l'emporte encore plus nettement en province. Comme en 1848, la province, en retard sur l'évolution politique de la capitale, envoie à Versailles une majorité qui ignore l'état d'esprit de la capitale, qui craint les flambées révolutionnaires des Parisiens, et qui veut mater définitivement l'opposition. L'Assemblée des Ruraux irrite les sentiments républicains de la capitale en confiant le pouvoir à un orléaniste, Thiers, qui est entouré d'opportunistes comme Jules Simon, Jules Favre, Picard, d'un légitimiste et d'un bonapartiste, choix qui laisse présager une restauration monarchique. Le cabinet Thiers adopte une série de mesures qui outragent les sentiments républicains, patriotiques et progressistes de la capitale (ratification des préliminaires de paix qui prévoient la cession de l'Alsace et du Nord de la Lorraine, le paiement d'une contribution de cinq milliards en tant que réparations de guerre, le repli des troupes françaises au sud la Loire), pour ne pas parler des mesures antipopulaires comme la suppression du moratoire sur le loyer et les échéances, l'abolition de la solde attribuée à la garde nationale. Tout cela exaspère encore davantage une population parisienne déjà gravement atteinte par la sous-production et la sous-consommation. Enfin, la décision de transférer la capitale à Versailles, synonyme d'absolutisme, provoque de nouveaux contrastes entre Paris et la province. C'est dans cette atmosphère de tension, d'incertitude, d'appréhension qu'apparaît un nouveau journal, «Le Cri du Peuple», dont le rédacteur en chef est Vallès.

Celui-ci publie quinze articles entre le 22 février et le 10 mars 1871, jour où le gouverneur de Paris supprime le journal. Cette

3. Voir l'article *L'affiche rouge*, «Le Cri du Peuple», 7/01/1884.

production aborde les problèmes brûlants des derniers jours de l'Avant-Commune, comme la capitulation du gouvernement de la Défense Nationale, le moratoire sur les échéances des loyers et des effets de commerce, la crise économique qui s'abat sur une capitale déjà lourdement atteinte par les vicissitudes du siège et les rigueurs de l'hiver; en face d'un gouvernement disposé à céder aux exigences allemandes, «Le Cri du Peuple» symbolise le patriotisme parisien en face d'une Assemblée Nationale prête à faire le jeu des privilégiés, il représente les intérêts des deshérités. Il devient le porte-parole d'une protestation, celle de la population parisienne.

A. La protestation contre «L'Assemblée des Ruraux»

Vallès ne ménage guère ses critiques à l'égard du gouvernement de la Défense Nationale. Il déclare que son chef, l'orléaniste Thiers, est un apologiste de la famille Bonaparte (c'est l'auteur de deux ouvrages scientifiques, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, *Histoire de la Révolution Françaises*); il l'accuse de nombreux crimes dont le massacre de la rue Transnonain en avril 1834. Il dénonce les manoeuvres réactionnaires de celui que la nation appelle «le sanglant vieillard»:

C'est M. Thiers qui devient le Cavaignac en robe de chambre de la troisième république: il prend pour échasses, ce nain, les béquilles de la patrie, et il a abaissé Favre jusqu'à lui pour deviser et marmoter contre la Révolution⁴.

Il associe dans une même satire Thiers et ses alliés, Jules Favre par exemple. Il reproche à ce dernier d'être «un libérateur timide»⁵; il l'accuse d'avoir compromis la défense des insurgés de Lyon en 1834, d'avoir voté l'expédition de Rome contre les républicains italiens. Il les considère comme un traître à l'égard de la cause républicaine:

C'était en juin: les mêmes hommes qui viennent de déshonorer Paris, les Jules Favre, les Pagès, tous les traîtres trottaient à travers les rues dépavées et fumantes derrière la jument de Cavaignac, et ils crachaient en chemin sur les blessures des vaincus⁶.

4. Article *Paris vendu*, mercredi 22 février. Voici ce que déclare Roger Bellet à propos de l'hostilité de Vallès à l'égard de Thiers: «Vallès dit de Thiers: 'Il est le libéralisme classique qui se défie de la bourgeoisie remuante et du peuple pauvre' (23 nov. 1867); au surplus, Thiers est l'homme pour qui le peuple est «la vile multitude». «Europe», juin-juillet-août 1869, article *Vallès à la recherche de son vocabulaire politique*.

5. Cavaignac (Louis-Eugène) réprima l'insurrection de juin 1848.

6. Article *Paris vendu*, mercredi 22 février 1871.

Il ne mâche pas ses mots non plus à l'égard d'un autre membre du gouvernement, Jules Ferry. Il met en évidence son mépris des intérêts populaires pendant le siège; il ne peut oublier son intervention à la tête du 106^e bataillon de la garde nationale dans le but de délivrer les maires bourgeois qui étaient devenus les otages des insurgés (nuit du 31 octobre 1870). Vallès lui attribue le sobriquet de «farinier du siège» ou celui de «brasseur de miches de crottin»:

Je me souviens que deux avocats-ils s'appelaient Jules Ferry et Clément Laurier lisaient cet article dans la salle des pas perdus, en s'amusant bien fort de mon idée et en riant de mes menaces⁷.

Vallès n'épargne pas les alliés de second rang, comme Picard ou Saint-Marc Girardin. Il dénonce leur attitude réactionnaire (certains d'entre eux font ouvertement cause commune avec les monarchistes); il stigmatise leur opportunisme, leur supercherie, leur ambition. Et en les logeant tous à la même enseigne, il affirme que ce sont des charlatans:

Mieux vaudrait devenir le prisonnier de ces charlatans, qu'avoir été leur élève, être la patient et non pas Vert-de-Gris⁸.

On devine l'hostilité de Vallès à l'égard de ces spécialistes de la haute voltige politique. Or Thiers et ces ministres ne cessent de «patauger» dans l'inaction et le compromis, de «déhonorer Paris», de «deviser et marmoter contre le Révolution». Vallès ne se borne pas à formuler des griefs, mais il lance un foudroyant réquisitoire contre le gouvernement de la Défense Nationale. Il dresse un long bilan des erreurs, des trahisons, des coups de main de Thiers. Il dénonce l'influence de celui-ci sur son gouvernement; il ajoute que ce dernier est chargé de sauver la pays, ce qui laisse supposer un cuisant échec pour les espoirs républicains. Il s'efforce de démasquer les manoeuvres de celui qu'il appelle parfois «la petite hyène»:

Il est pour une bonne part dans les malheurs de la patrie, ce vieillard! On l'a chargé de la sauver⁹.

Vallès reproche au gouvernement de fuir ses responsabilités. Après avoir signalé l'inaction dont il fait preuve, il l'accuse de ne

7. Article *La grève du foyer*, mercredi 8 mars 1871.

8. Article *Les charlatans politiques*, vendredi 24 février 1871.

9. Article *Les charlatans politique*. Sur le surnom de «petite hyène», voir *L'Insurgé*, chapitre xxxiii.

pas prendre en mains les opérations militaires et de tomber dans un laisser-aller honteux:

A la débandade roulent par les rues, comme les grains d'un chapelet qui est tombé dans la boue, les échappés des régiments qu'a rongés la défaite ou que l'inaction a pourris¹⁰.

Il dénonce violemment les préliminaires de paix, les négociations entre Favre et Bismarck (le chancelier allemand lie l'armistice à la capitulation de Paris; la convention germano-française du 28 janvier prévoit la remise aux Allemands des forts de Paris, le désarmement des troupes parisiennes, la faculté pour la ville de se ravitailler, tout cela à condition de verser 400 millions à l'occupant). Vallès ne peut s'empêcher de laisser éclater une profonde indignation:

Bismarck fait apporter la balance pour peser la rançon, et il y jette son épée comme Brennus. Il peut encore en aiguïser la pointe, épaissir la lame, cela ne fera pas rouler de l'or dans le plateau: ils n'arracheront pas à la France ce qu'elle ne saurait donner¹¹.

Vallès éprouve le désir de ne pas céder au diktat allemand, désir d'autant plus fort que les conditions de paix exigées par l'envahisseur sont très lourdes. Il envisage avec une grande appréhension l'entrée des uhlands dans la capitale; il éprouve une honte indicible, celle de la défaite. Prêt à tenter une ultime résistance, il salue d'avance ceux qui n'accepteront pas l'humiliation prussienne:

Honneur à qui songe à mourir en ces jours d'épouvantable honte!¹².

Vallès accuse le gouvernement de ne pas avoir tenté la résistance à outrance contre l'invasion et d'avoir «la cangue prussienne vissée au cou». Il ne lui pardonne pas d'avoir accepté la mutilation du territoire en abandonnant l'Alsace-Lorraine:

On n'avait pas voulu la levée en masse et que tout le corpus se redressât, comme un géant contre l'ennemi, — il a fallu arracher du tronc la Lorraine et l'Alsace, couper cette mamelle, et on va la jeter palpitante et rouge dans le char du vainqueur¹³.

Il déclare que le traité de paix est contraire aux intérêts de la nation. Le paiement d'une rançon, dit-il en substance, ne sera ja-

10. Article *Paris vendu*.

11. Article *Paris vendu*.

12. Article *L'entrée des Prussiens*, mardi 28 février 1871.

13. Article *Bravo Paris*, samedi 4 mars 1871.

mais accepté de bon gré par les travailleurs; la cession des territoires alsaciens et lorrains à l'Allemagne ne correspond pas aux intérêts francophiles de la population locale. Il conclut en disant que cette reddition déshonorante ne peut qu'entraîner un nouveau règlement de compte entre les deux pays:

Tout ce que l'on a décidé à Bordeaux ou à Bordeaux ne compte pas. Rançon promise écartèlement décidé, cela ne signifie rien, si l'on ne peut faire rentrer cette rançon ou si l'on n'empêche pas les chairs coupées de se rejoindre. On ne peut pas forcer l'Alsace à se recoller à la Prusse, ni l'argent de France de courir à Berlin. On arrivera peut-être à recoudre ensemble des lambeaux ou à faire suer-jaune, comme l'or, les bras des travailleurs. Mais cela dure le temps que durent le délire d'un assommé ou l'ivresse d'un garde malade¹⁴.

Vallès n'hésite pas à demander l'incrimination du gouvernement de la Défense Nationale. Il soutient la proposition de quatre députés (Louis Blanc, Delescluze, Cournet et Razoua) qui proposent la mise en accusation du cabinet Thiers; il accuse le gouvernement d'avoir accepté trop rapidement les conditions de paix allemandes et d'avoir en outre considéré les parisiens comme des traîtres vis-à-vis de la nation, calomnie qui alimente son animosité et son courroux. Il lance un acte d'accusation:

Trois demandes de mise en accusation ont été déposées, comme des pistolets chargés: – celui de Louis Blanc, à poudre – celui de Delescluze à balle – sur le banc de la tribune planté dans le théâtre de Bordeaux. Il est désolant pour la cité affamée, saignée, vendue, calomniée qu'elle n'ait pas encore été défendue et lavée, que les capitulateurs de l'Hôtel de Ville n'aient pas été publiquement convaincus de haute trahison, et qu'il puisse y avoir de par le monde le citoyen d'une cité libre qui soupçonne Paris de n'avoir pas fait son devoir¹⁵.

Il devine cependant que cette initiative est vouée à l'échec. Il prévoit que le procès n'aura pas lieu, car «les capitulateurs de l'hôtel de Ville» bénéficient de l'appui de la droite; il se rend

14. Article *La paix*, dimanche 5 mars 1871.

15. Article *La mise en accusation*. On sait qu'il y eut en fait quatre députés qui signèrent une demande de mise en accusation des membres du gouvernement, celle de Delescluze ayant été conjointement signée par Eugène Razoua et Frédéric Cournet, future collaborateur de Delescluze à la Commune.

Delescluze (Charles) (1809-1871). Rédacteur au *Journal de Charleroi* et à *L'Impartial* de Valenciennes. Commissaire général de la République dans la région du Nord en 1848. Il dirige la même année *La Révolution démocratique et sociale*. Condamné à la déportation en Guyane pour délit de presse. Elu député à l'Assemblée Nationale le 8 février 1871.

compte que le cabinet Thiers collabore avec les réactionnaires dans la préparation d'un coup d'état contre la République, qu'il partage un même esprit de servilité et de trahison, et qu'il jouit de la complicité de l'Assemblée Nationale, de la fidélité de l'armée et du soutien de la province. Il constate amèrement que la République est, une fois encore, compromise, et gravement menacée par ceux qui doivent en assurer la destinée:

O pauvres Républiques! On égorge l'une dans nos bras, en 51; on déshonore l'autre sous nos yeux en 1871. Nous sommes toujours bernés, roulés, meurtris, et le peuple est toujours affamé et sanglant¹⁶.

Il a l'impression, comme la plupart des parisiens, que l'on est en train d'ourdir un complot contre la République et contre la Révolution. Il craint que le peuple ne soit encore la victime des manœuvres des privilégiés; il voudrait que les milieux officiels tiennent compte des aspirations populaires (la liberté, la justice, le bien-être) ou du moins qu'ils n'aggravent pas une situation déjà très précaire à cause des effets du siège et à cause des rigueurs d'un froid exceptionnel. Après avoir été l'un des principaux porte-parole de la contestation politique¹⁷, il devient l'un des interprètes des revendications populaires, des difficultés de la population parisienne.

B. *Les problèmes d'une population aux abois*

La France connaît, déclare Vallès, une crise sans précédent¹⁸. Le pays est envahi, l'exode des troupes et de la population caractérise les premiers jours du nouveau régime, une crise morale s'empare des esprits; dans ce cadre désolant, il faut accorder une attention particulière à la population parisienne, victime du siège, qui

16. Article *Le 24 février*, paru dans «Le cri du peuple» du sam. 25.2.1871. Voir à ce sujet le du livre de J. Rougerie, *Procès des communards*, Juliard, collection «Archives», 1970, p. 143.

17. Vallès déclare: «Mais vous vous êtes séparés de nous lorsque nous voulions vous sauver, et vous avez laissé violer Paris, avouez-le, par haine de la Révolution». Article *Quand ils seront là*, mercredi 1 mars 1871.

18. Vallès déclare à ce sujet: «La France frémit, en ce moment, d'une de ces crises qui emportent ou sauvent ceux qu'elles secouent. Depuis qu'elle bat du pied la terre pour en faire sortir des armées qui, hier, ont été vaincues, et idées qui ne le sont pas, elle ne s'est trouvée jamais placée sur un aussi haut calvaire, et jamais les clous n'ont été fournis par tant de Judas, ni enfoncés par tant de bourreaux». Article *Ceignez vos écharpes*, mardi 7 mars 1871.

est exaspérée par les privations, atteinte par le chômage (l'armistice provoque la sous-production des industries d'armement qui emploient la plus grande partie de la main-d'oeuvre). Or, au lieu de tenter le rétablissement de la vie économique, le gouvernement prend une série de mesures qui aggravent encore davantage la situation précaire de la capitale:

(Thiers) Il commence par irriter la douleur toute vive de Paris, en choisissant pour bander la plaie, comme a dit Jules Favre, ceux-là même qui l'ont élargie et empoisonnée¹⁹.

Vallès proteste vivement contre les mesures répressives du gouvernement. Il dénonce les persécutions dont sont l'objet les parisiens et plus particulièrement les socialistes; il défend la cause des insurgés du 31 octobre (et surtout Lefrançais, Tibaldi, Vermorel, Vésinier), celle des rédacteurs de «l'affiche rouge» (Leverdays, Tridon, Vaillant collaborent avec lui dans cette entreprise), celle des manifestants du 22 janvier. Il déclare qu'ils sont plus dignes de la nation que des traîtres tels que Bazaine, le vaincu de 1870, ou Trochu, le gouverneur de Paris. Il ajoute que beaucoup d'innocents ont été massacrés, que beaucoup d'autres ont été arrêtés injustement:

Parmi ceux qu'amèneront demain les gendarmes, il y en a qui étaient venus simplement relever les blessés ou jeter leur mouchoir sur le visage horrible des morts²⁰.

Vallès dénonce la conduite de renonciation dont fait preuve le gouvernement dans la conduite des opérations militaires. Il narre avec une profonde émotion l'attitude des troupes qui, réduites à l'inaction, traînent dans les rues²¹; il évoque les tueries inutiles du 19 janvier (sortie inutile à Buzenval et à Montretout) et du 22

19. Articles *Les charlatans politiques*.

20. Article *Les républicains devant les conseils de guerre*, jeudi 23 février 1871.

Lefrançais (Gustave) (1826-1901). Instituteur. Membre de l'Internationale.

Tibaldi. Carbonaro. Dès 1857, il participe à un complot contre Napoléon.

Vermorel (Auguste) (1841-1871). Écrivain et journaliste.

Vésinier (Pierre) (1826-2902). Écrivain puis journaliste.

Sur «l'affiche rouge», on consultera l'article du même titre paru dans «Le Cri du Peuple» du 7 janvier 1884.

Leverdays. Participe à l'insurrection du 22 janvier 1871.

Tridon (1841-1871). Avocat républicain. Blanquiste.

Vaillant (Edouard-Marie) (1840-1914). Ingénieur et journaliste. Membre de l'Internationale.

21. Voir en particulier l'article *Le 24 février*, samedi 25.2.71.

janvier (échauffourée entre les troupes gouvernementales et la Garde Nationale). Pour illustrer la responsabilité du gouvernement, il brosse un tableau bien triste de la capitale «sans feux, la bouche cousue et les yeux éteints»²², où «la peste flotte au-dessus des charniers»²³:

Il passait à chaque minute des civières et des corbillards avec des blessés en train de mourir ou bien des pauvres déjà morts; il n'y a même pas le chien derrière le convoi: on l'a mangé un jour qu'il faisait faim²⁴.

Vallès forme un néologisme, «faire faim», néologisme qui nous fait penser à «faire froid». Le froid et la faim sont les deux grandes calamités qui s'abattent sur la capitale durant l'hiver 1871; l'écrivain décrit la grande misère de Paris, privé de secours depuis le début du siège (19 septembre 1870), en proie au marché noir et à une spéculation effrénée. Il trace des tableaux saisissants de «l'année terrible», pour reprendre un titre cher à Hugo:

Des femmes qui sentaient l'eau-de-vie vendaient, au rabais, du pain où avaient mordu les soldas prussiens²⁵.

Toutes ces privations, toutes ces souffrances poussent la population à l'exaspération et au désespoir. A bout de résistance, la capitale songe à se lancer dans un combat désespéré contre l'assiégeant, et même contre «le parti bourgeois»:

Halte-là! On a, au nom de la Patrie, crevé de froid et de faim, demandé à se battre ici, là, partout! Comment n'aimerait-il pas la bataille, cet insurgé!²⁶.

Vallès devine le danger que constitue une rébellion contre le gouvernement versaillais. Sans doute pense-t-il aux nombreuses attaques dont sont victimes les républicains et en particulier Vallès (on pense à la calomnie que lancent contre lui les partisans de Jules Simon lors des élections de 1869: on l'accuse de collusion avec les bonapartistes!); Vallès craint de provoquer une répression «antipopulaire», de faire le jeu de l'adversaire, de susciter les réactions de l'opinion publique qui est favorable à «l'Assemblée des Ruraux». Il réhabilite la figure des insurgés morts le 22 janvier et il soutient une fois encore la cause de la démocratie:

22. Article *L'entrée des Prussiens*, mardi 28 février 1871.

23. Article *Le 24 février*.

24. *Ibidem*.

25. Article *Le 24 février*, samedi 25 février 1871.

26. Article *Quand ils seront là*, mercredi 1 mars 1871.

Ce n'était pas un appel à la rébellion, je le jure, c'était un cri échappé à des coeurs en fièvre, et moins un cri d'indignation qu'un cri de douleur²⁷.

Vallès cherche un accord avec les républicains, avec les hommes de bonne volonté:

Nous avons tendu la main grande ouverte aux républicains de toutes nuances, nous n'avons pas épargné les sacrifices; on a étouffé de douloureux souvenirs, voilé d'ardentes espérances, mais si nous avons fait la moitié du chemin, c'est pour que on fasse l'autre moitié²⁸.

Vallès émet les principes directeurs de ces négociations, principes basés sur le respect des aspirations parisiennes²⁹. Désireux de ne pas faire le jeu des «escamoteurs des libertés et des faiseurs du coup d'état»³⁰, il exige la sauvegarde des valeurs démocratiques³¹; il sollicite une politique favorable aux classes les moins favorisées³².

Il insiste sur les difficultés d'ordre économique, et en particulier sur le problème du logement. Il demande que l'on maintienne le moratoire sur le loyer³³; il montre qu'en perdant son logis, le locataire perd aussi son travail. Cette revendication devient une condition sine qua non pour parvenir à un accord entre les propriétaires et les locataires, pour rétablir la concorde entre les classes sociales:

Propriétaires de Paris, la République vous laisse un moment de réflexion encore pour qu'en face du pouvoir méprisé, le peuple et la bourgeoisie se réconcilient, si c'est possible³⁴.

Vallès affronte le problème des échéances. Il demande que le gouvernement maintienne le moratoire; il connaît le grand nombre de protêts et de faillites qui caractérise les premiers mois de l'année 1871, il dénonce la spéculation effrénée de la grande bour-

27. Article *Les républicains devant les conseils de guerre*, jeudi 23 février 1871.

28. Article *La mise en accusation*, vendredi 10 mars 1871. Vallès déclare un peu plus loin: «Nous rappelons à la République tricolore nos sacrifices et nous la sommons de s'associer à la Révolution pour l'oeuvre de justice» (*ibidem*).

29. Les Parisiens revendiquent une certaine autonomie vis-à-vis de la province. Voir à ce sujet J. Rougerie, *ouvrage cité*, page 143.

30. Article *La Garde Nationale de Paris*, paru dans «Le cri due Peuple» du lundi 6 mars 1871.

31. Voir en particulier l'article *Ceignez vos écharpes*, mardi 7 mars 1871.

32. «Ménagez les pauvres!», article *La grève du loyer*, mercredi 8 mars 1871.

33. Vallès aborde ce problème dès le 8 janvier 1870.

34. Article *La grève du foyer*.

geoisie, il craint les manoeuvres du grand capital contre la petite bourgeoisie. Et il évoque le drame d'un petit propriétaire condamné à la faillite par la politique du gouvernement (il saisit cette occasion pour défendre la cause de la petite bourgeoisie):

Un propriétaire qui mendie!

Ce ne sont pas les loyers qui l'ont écorché et ruiné, cet homme!

C'est le vote des ruraux de l'autre année qui, sur les ailes de bronze de la guerre, lui a apporté la ruine³⁵.

Vallès ne demande pas des réformes, il désire des innovations radicales qui tendent à limiter le monopole des classes privilégiées. Il souhaite, il prône la reconnaissance officielle de l'Internationale en tant que nouveau parlement de Paris³⁶; il veut confier un rôle important au garant des conquêtes populaires, la garde nationale:

A elle seule, il faut confier les destinées de cette ville qui sont bien un peu les destinées de la patrie.

Ils y ont songé, ces bataillons, et une fédération s'organise³⁷.

Les conditions que propose Vallès traduisent les exigences les plus profondes de la population mais, en même temps, représentent une violente contestation du gouvernement de la Défense Nationale. Les revendications de Vallès tendent à obtenir la reconnaissance des aspirations parisiennes à la liberté et à la justice. Elles s'efforcent de favoriser l'avènement d'un gouvernement républicain et de déjouer les manoeuvres réactionnaires de la droite, favorable à un pouvoir fort. Elles visent à résoudre les problèmes les plus urgents de la population parisienne (comme la faim, le froid, le chômage, le moratoire sur les loyers et les échéances). Mais, en même temps, ces revendications entravent la spéculation des propriétaires qui exploitent les difficultés matérielles de la capitale. Elles condamnent l'oeuvre de gouvernement (et en particulier l'armistice du 26 février 1871). Elles contrecarrent les projets de restauration monarchique. Ces desiderata dénoncent les manoeuvres du grand capital, font face aux tentatives de la droite qui est favorable à un état autoritaire, constituent l'ébauche d'un véritable manifeste révolutionnaire. On note le violent contraste entre les exigences de la capitale et les ambitions du gouvernement. Les socialistes qui l'emportent nettement à Paris ne constituent qu'une in-

35. Article *Le 24 février*.

36. Article *Le Parlement en blouse*, lundi 27 février 1871.

37. Article *La garde nationale de Paris*, lundi 6 mars 1871.

fine minorité à «L'Assemblée des Ruraux» et ils sont, de surcroît, détestés par ceux qui devraient être leurs alliés naturels, les républicains. La population parisienne vote à gauche, alors que la province vote à droite, ce qui tend à augmenter les incompréhensions et les tensions entre Paris et son arrière-pays. Ces oppositions laissent supposer que les deux partis en présence (droite et socialistes) sont irréconciliables et que l'accord demeure impossible. Vallès tente néanmoins une médiation entre les représentants de la population parisienne et «l'Assemblée des Ruraux». Il fait confiance aux députés de la gauche:

Dans tout ce tas de députés, il y en aura bien quelques-uns, je pense, qui sauront nous venger. Ces ouvriers qu'on a nommés ne mettront pas des gants pour parler. Pyat est là, Tridon aussi, un ancien, un jeune. Il y a Malon, Tolain³⁸.

Il compte sur l'influence de l'opinion publique³⁹. Il sollicite l'union de la nation en face des difficultés⁴⁰. Il croit profondément au triomphe du socialisme et à l'avènement de la Révolution⁴¹. Vallès pense, somme toute, qu'un accord général est encore possible, qu'on peut rétablir la concorde dans le pays. Il est persuadé que les sentiments républicains feront disparaître les contrastes entre Versailles et Paris; mais il pense aussitôt à l'éventualité d'une

38. Article *Paris vendu*. Vallès fait aussi confiance à Delescluze et à Louis Blanc (voir l'article *La mise en accusation*).

Pyat (Félix) (1810-1889). Journaliste républicain. Proscrit après le coup d'état de 1851. Dirige «Le Vengeur» à partir du 2.02.1871.

Malon (Benoît) (1841-1893). Ouvrier teinturier, membre de l'Internationale. Plusieurs fois condamné sous l'Empire.

Tolain (Henri-Louis) (1828-1897). Ciseleur en bronze. L'un des fondateurs de la section française de l'Internationale (1864).

39. «Mais il y a aujourd'hui un pavillon neutre, ce pavillon sombre que Lyon vient d'attacher au front de l'Hôtel de Ville. Je demande aux honnêtes gens de se ranger avec nous à l'ombre de ce pavillon-là» (article *Le drapeau rouge*, jeudi 9 mars 1871).

40. (Le parti révolutionnaire) Il est allé à la République tricolore-mais il demande à cette République de ne pas rester immobile de son côté; il le lui demande, non par orgueil, mais parce que la concorde ne réussirait à rien qu'à endormir la passion et à enrayer le mouvement, si on ne s'était uni que pour s'embrasser et non pour agir: union de sceptiques-fraternité de lâches!» (article *La mise en accusation*).

41. «La Sociale arrive, entendez-vous! elle arrive à pas de géant, apportant non la mort, mais le salut. Elle enjambe pardessus les ruines, et elle crie: 'Malheur aux traîtres! malheur aux vainqueurs! Vous espérez l'assassiner. Essayez!'" (article *Paris vendu*).

Dans l'article *Ceignez vos écharpes*, Vallès ajoute: «La Révolution peut attendre, maintenant qu'elle est sûre de vaincre; et qu'elle a eu assez de martyrs pour jalonner la route où s'engagera désormais le drapeau.

Elle rentre dans son lit et peut se réfugier, blessée triomphante, dans la légalité».

lutte ouverte. C'est en tenant compte de cette hypothèse qu'il fait l'apologie d'une alternative révolutionnaire.

C. Naissance d'une alternative révolutionnaire

En devenant le porte-parole des aspirations de la population parisienne, Vallès brosse en filigrane le tableau des forces nouvelles issues des couches populaires. A ses yeux, l'avant-garde de la société nouvelle est représentée par les députés socialistes, le comité directeur par les hommes de l'Internationale, la base par les membres de la Garde Nationale et par le prolétariat parisien. Ces considérations d'ordre politique sont accompagnées d'une analyse de la structure socio-économique. Vallès montre que la force productrice est aux mains du prolétariat, théorie chère aux penseurs socialistes.

Il demande que l'on fasse confiance au parti révolutionnaire. Il déclare qu'il représente la défense de la liberté et de la justice; il dénonce les calomnies dont il est l'objet de la part de la réaction. Cet appel ne s'adresse pas seulement aux révolutionnaires, mais à tous les hommes de bonne volonté, ou pour reprendre un terme cher à l'auteur, aux «hommes de coeur»:

Nous nous adressons aux hommes de coeur. Qu'ils ne jettent pas de leur côté la menace à ce drapeau brisé que nous enterrons, comme un soldat qui ne veut pas rendre son arme enterre son fusil!

Et qu'ils ne se fassent pas les complices de ceux qui veulent étrangler la République avec ce bout de laine rouge! Sur notre honneur, nous vous jurons qu'ils mentent, ceux qui vous disent, en bavant, que nous voulons la haine, le pillage, la mort!⁴².

Vallès invite l'opinion publique à constater que les socialistes sont dignes de respect. Ils ont, dit-il en substance, le mérite de défendre la cause de la République; en outre, en ce qui concerne leurs responsabilités dans le désastre militaire, ils ne doivent leur inaction, déclare Vallès, qu'à la décision de leurs chefs, les généraux, qui les empêchent de se lancer à l'assaut de l'armée prussienne. Il demande que l'on cesse la campagne de dénigrement contre le mouvement révolutionnaire:

42. Article *Le drapeau rouge*. Voir aussi à ce propos l'article *Quand ils seront là* (il accuse le gouvernement de collusion avec les Prussiens dans le but d'anéantir les espoirs républicains).

La Révolution, comme toujours, a gagné à souffrir. On a pu reconnaître qu'elle avait, dans sa fièvre, tout deviné, prévu la honte, et que la poignée de factieux, signalée de tous les temps à la haine des sages, aurait, si elle eût triomphé, sauvé l'honneur d'un monde. Le coeur de la France battait dans la poitrine de ces désespérés⁴³.

Vallès dénonce la culpabilité de la bourgeoisie, il déclare qu'elle exploite depuis quatre-vingts ans les masses, il ajoute qu'elle emploie n'importe quel expédient pour sauvegarder ses privilèges (utilisation de la troupe contre les manifestants tous les quinze ans, usage de calomnies contre les représentants du peuple pour les discréditer devant l'opinion publique)⁴⁴. Il affirme que les milieux populaires sont exaspérés par le comportement de la classe dominante:

Le peuple est las de l'éternel supplice, des éternelles duperies et des éternelles défaites⁴⁵.

Vallès affirme que la population parisienne ne peut plus supporter les manoeuvres réactionnaires du gouvernement. Il proclame qu'«il ne faut pas que ce soit toujours la même classe qui soit écrasée ou victime, ni que Paris qui vient de tant souffrir souffre encore»⁴⁶; au nom des martyrs du passé, des «soldats de la révolution»⁴⁷, il invite la population parisienne à l'union. Il lance l'idée d'une insurrection contre la classe qui détient le pouvoir économique:

S'ils voulaient pourtant, eh! s'ils voulaient, ces prolétaires!

Ils sont trente mille riches qui détiennent sur une surface de trente lieues carrées le sol de la patrie.

Nous sommes un million quatre cent mille qu'ils exploitent et qu'ils ruinent, un million quatre cent mille⁴⁸.

Il montre que la bourgeoisie ne doit son existence qu'au travail fourni par le prolétariat:

(Les propriétaires) Ils y ont mis de la patience! Mais aujourd'hui les pauvres savent ce qu'ils veulent, et que le travail est tout, et qu'il n'est pas une fortune qui n'ait ses racines dans la boue féconde des faubourgs!⁴⁹.

43. Article *La garde nationale de Paris*. Sur la volonté de se battre des parisiens, on peut lire l'article *Quand ils seront là*.

44. Voir l'article *Quand ils seront là*.

46. Article *Ceignez vos écharpes*.

48. Article *Ceignez vos écharpes*.

45. *Ibidem*.

47. Article *Le drapeau rouge*.

49. Article *La grève du foyer*.

L'écrivain s'attarde longuement sur cette situation de déséquilibre, ou pour reprendre des termes qui lui sont chers, sur «l'antagonisme éternel de la frainéantise et de l'effort, de la pauvreté et de la richesse, de l'écumage et du labour, du capital et du travail»⁵⁰. Il évoque les contrastes entre les classes sociales, «les haines d'exploité à exploiteur, de prolétaire à patron, de locataire à propriétaire, de fermier à seigneur»⁵¹. Vallès annonce que le prolétariat prépare sa revanche, à Paris comme à Berlin, et qu'il lance un défi aux classes privilégiées:

(Les haines d'exploité à exploiteur) Elles couvent partout, sous les cendres de Paris brûlé et sous les feux de Berlin victorieux, et les socialistes vous rient au nez, vainqueurs de Berlin, traîtres de Paris⁵².

Cet internationalisme prolétarien accorde une place de choix à Paris. La capitale, livrée à elle-même, est le symbole d'une ville libre, une ville sans soldats, sans police, sans pouvoir officiel⁵³. Rien d'étonnant donc si Vallès penche vers l'instauration d'une forte autonomie de la capitale:

C'est à vous, élus des municipalités, et à vous, commandants des légions citoyennes, de parler, dans le tumulte, le langage haut et serein des représentants d'une grande cité qui veut rester libre⁵⁴.

Cette revendications nous fait penser à la Commune chère aux Jacobins. Les élus des municipalités nous rappellent le souvenir des commissaires des sections. Ces cellules, dans la nuit du 9 au 10 août 1782, renversent la Commune légale, attaquent, en compagnie des fédérés et des ouvriers des faubourgs, le palais des Tuileries, résidence de la famille royale, symbole de l'absolutisme. L'Internationale prend en 1871 la place de la Société des Amis de la Constitution⁵⁵. La base révolutionnaire est toujours représentée par la petite bourgeoisie et par le prolétariat parisien. On note cependant que l'élite de la bourgeoisie ne fait plus partie de l'opposition, mais qu'elle est devenue l'un des alliés les plus fidèles du gouvernement. Vallès cependant prend ses distances à l'égard des jacobins:

50. Article *La paix*, dimanche 5 mars 1871.

51. *Ibidem*.

52. *Ibidem*.

53. Article *Bravo, Paris*, samedi 4 mars 1971.

54. Article *Ceignez vos écharpes*.

55. Fondée en novembre 1789, la Société des Amis de la Constitution siégeait dans un couvent désaffecté des jacobins: d'où son nom.

Ce n'est pas tout d'être républicain, pas assez d'être jacobin, sois socialiste, il le faut⁵⁶.

Vallès souligne la différence entre les termes de républicain, de jacobin et de socialiste. Nous connaissons déjà son hostilité à l'égard des républicains. On remarque ici la distinction entre les termes de jacobin et de socialiste. Malgré une profonde sympathie pour certaines théories jacobines, comme la «levée en masse», Vallès voue une profonde hostilité à l'égard de Robespierre et de ses partisans qui, à ses yeux, sont les symboles de l'autoritarisme⁵⁷. Il ne se borne pas à des considérations d'ordre idéologique, il analyse le rôle de la presse. On connaît son hostilité à l'égard de la littérature d'évasion, et en particulier à l'égard des feuilletons criminels⁵⁸; on sait qu'il proclame «la primauté démocratique du roman»⁵⁹ et qu'il se bat en faveur du réalisme. Il soutient la cause d'«une entière liberté de la presse»⁶⁰, il croit au rôle révolutionnaire de l'art⁶¹. La littérature est le porte-parole des aspirations socialistes. Elle contribue à l'émancipation du peuple en lui donnant le sens de la liberté et de la justice, du progrès social et de l'indépendance; elle favorise l'éclosion des fortes personnalités, des libres penseurs, ou, pour reprendre un terme vallésien, des «francs-parleurs», comme le prouve le cas de Rochefort par exemple⁶². Vallès proclame sa foi dans l'idéal: l'idéal de s'exprimer librement, tout d'abord:

Un socialiste répond:

– Moi, je me bats à coups d'idées⁶³.

Dans ce combat, il peut compter sur le soutien de nombreux amis républicains et socialistes. Il devient le collaborateur de nom-

56. Article *Le 24 février*.

57. Article *Variétés*, «Le Progrès de Lyon», 29 août-6 sept. 1864.

58. Voir l'article *Paris*, «L'événement», 26 février 1866

59. Article du «Progrès de Lyon», 14 février 1864 (le titre est de M. Roger Bellet, *Littérature et Révolution*, ouvrage cité, p. 72).

60. Article *La liberté de la presse*, «La Presse», 18 janvier 1871.

61. Article *L'Art populaire*, «Le courrier français», 20 mai 1866. Voir aussi l'article *La passion politique*, dimanche 26 février 1871.

62. Rochefort (Victor-Henri de Rochefort-Luçay) (1830-1913). Vaudevilliste, romancier et l'un des plus brillants journalistes du XIX^e siècle. Grâce à son journal, «La Lanterne», il devient célèbre en quelques semaines. A ce sujet, voir l'article *Les franc-parleurs*, «Le Courrier Français», 19-26 août 1866.

63. Article *La passion politique*.

breux journalistes républicains, comme Delescluze⁶⁴, d'anciens instituteurs comme Lefrançais⁶⁵, d'un rédacteur en chef comme Pyat⁶⁶, d'avocats comme Tridon, pour ne pas parler d'un peintre comme Gustave Courbet; il rencontre fréquemment un ouvrier teinturier comme Malon, un peintre sur porcelaine comme Oudet, un ciseleur en bronze comme Tolain, un ouvrier relieur comme Varlin⁶⁷. Voici comment il décrit la mort tragique de l'un de ses compagnons de combat, Sapia⁶⁸:

Pauvre Sapia! Il avait un jonc de 13 sous à la main quand il tomba, il criait: «en avant!» mais sans épée et sans fusil⁶⁹.

Vallès montre un intérêt croissant à l'égard des penseurs et des leaders socialistes. Il n'aime guère Rousseau⁷⁰, il voue un véritable culte à Babeuf et à Proudhon et il accorde avec un grand enthousiasme la parole à leurs partisans:

Il faut secouer la pluie, essuyer la boue et donner la parole aux neveux de Babeuf et de Proudhon⁷¹.

Il montre une grande admiration à l'égard du Proudhon⁷². Il retrouve, en lisant *Les Confessions d'un révolutionnaire*, l'image de ses combats contre le pouvoir en place; il tend à le considérer comme un compagnon de combat, «un grand persécuté»⁷³, un martyr de la Révolution plutôt que comme un penseur socialiste. Il avoue en effet qu'il ne connaît guère sa pensée:

Il faudrait, pour bien expliquer ma pensée, qu'un Proudhon vint la défendre, qui me donnerait presque tort par la hauteur de son talent⁷⁴.

64. Delescluze (Charles) (1809-1871). Chef du parti jacobin.

65. 66. Voir note 38.

67. Varlin (Louis-Eugène) (1839-1871), Membre de l'Internationale.

68. Sapia (Félix). Orateur républicain.

69. Article *Les Républicains devant les Conseils de guerre*.

70. Voici ce qu'il déclare dans l'article *Monsieur Sainte-Beuve*, paru dans «L'événement» du 12 février 1866: «Il est fait pour analyser et non pas pour verser des larmes; il ne tient pas de Rousseau mais de Voltaire (dit à propos de Sainte-Beuve)».

71. Article *Le parlement en blouse*.

Babeuf (François-Noël, dit Gracchus) (1760-1797). Publiciste révolutionnaire. Condamné à mort pour sa participation à la Conspiration des Égaux.

72. Proudhon (Pierre-Joseph). Philosophe socialiste. Il conquiert la célébrité à 31 ans en écrivant un mémoire qui a pour titre *Qu'est-ce que la propriété?* Vallès avait, semble-t-il, lu *Les confessions d'un révolutionnaire*.

73. Voir l'article *Lettres d'un irrégulier*, «Le Figaro», 23 mai 1868.

74. Article *Une pauvre année littéraire, faute de liberté politique*, «Le Progrès de Lyon», 28 décembre 1864.

Il éprouve des sentiments bien différents à l'égard d'un autre grand persécuté, Louis Blanc. Il reconnaît l'influence de *L'histoire de dix ans* sur les jeunes révolutionnaires⁷⁵ et en particulier sur la génération de 1848; il plaint le sort de cet homme, victime, lui aussi, de la répression qui suit juin 1849, après avoir été l'un des principaux hommes du gouvernement provisoire issu de la révolution de février. On sait cependant que, depuis son retour en France (8 septembre 1870), Louis Blanc reste isolé. Malgré son opposition vis-à-vis du gouvernement de la Défense Nationale, malgré la demande de mise en accusation qu'il vient de lancer contre le cabinet Thiers, il ne cache point son hostilité envers la gauche révolutionnaire. Cette prise de position explique l'antipathie de Vallès à son égard⁷⁶.

On note une grande confusion dans l'esprit de Vallès, en proie à des tiraillements contradictoires (nostalgies jacobines mais hostilité à l'égard du parti de Delescluze, recherche d'une grande coalition populaire tout en faisant preuve d'un grand individualisme). Il ne ménage point ses critiques à l'égard de Louis Blanc et d'autres leaders socialistes, ce qui laisse supposer qu'un accord général de la gauche est extrêmement difficile. Ces désaccords sont le lot de la plupart des militants socialistes: tous sont socialistes mais avec de nombreuses nuances. On note des divergences profondes au sein du mouvement révolutionnaire: oppositions entre les partisans de l'autonomie communale, les anarchistes et les partisans d'une dictature (celle d'un homme pour les blanquistes, celle d'un groupe pour les jacobins et les marxistes), brouilles entre les proudhoniens et les marxistes pour obtenir la direction du mouvement internationaliste, querelles intestines de toutes sortes. Ces conflits expliquent les profondes divisions au sein du Comité Central, le risque continu de schisme, le manque d'une idée directrice, l'inaction, l'inefficacité. Tous ces hommes oublient souvent les nécessités les plus urgentes pour s'entre-déchirer dans des querelles stériles qui tournent souvent à leurs dépens. En outre, ils font preuve d'un manque de sens pratique en face des difficultés de la vie quotidienne. Voici ce que disent à ce sujet deux critiques contemporains:

75. L'un des protagonistes d'un roman de Vallès, *Un gentilhomme* (1869), Monsieur François, garde dans sa bibliothèque un exemplaire de *L'Histoire de dix ans*.

76. Roger Bellet et Pierre Pillu, article *Vallès, Lachaud, Louis Blanc*, «Europe», ouvrage cité, page 147.

Le contenu idéologique de la révolution parisienne manque d'épine dorsale; le coeur ne fit pas défaut, mais il y eut trop de cervelles pour faire une tête⁷⁷.

Désunion et idéalisme, voilà les caractéristiques essentielles du mouvement insurrectionnel. On peut se demander d'où provient cet idéalisme. Vieil héritage du romantisme? Souvenir de la révolution de 1848? Réaction à la tyrannie du Second Empire? Foi dans les idées nouvelles? Tentation de la révolution? Toujours est-il que la liberté et la justice constituent les thèmes dominants de l'Avant-Commune. Cet espoir dans la démocratie et dans le progrès social va de pair avec une profonde ignorance de la question sociale⁷⁸. Les blanquistes concentrent leur attention sur la prise du pouvoir politique, les jacobins ne posent jamais les problèmes les plus urgents de l'économie. Seuls, les proudhoniens commencent à affronter les difficultés liées à l'application du collectivisme, mais ils sont nettement minoritaires par rapport aux autres groupes politiques. On peut dire que la minorité est intéressée aux problèmes socio-économiques alors que la majorité révèle une connaissance très superficielle de la structure économique.

On constate, lorsqu'on analyse les rapports entre ces hommes et la structure socio-économique, qu'il ne sont guère en contact avec le monde du travail et avec les travailleurs en particulier. Au sein du Comité Central de la Commune, les ouvriers manuels (on en compte trente-trois) appartiennent beaucoup plus au monde artisanal qu'à l'industrie véritable. Les intellectuels (au nombre de trente dont quatorze journalistes) constituent l'un des groupes les plus nombreux. Les employés forment un groupe de seize hommes, groupe où l'on note la présence de cinq employés de banques. Les activités intellectuelles prennent nettement le dessus sur les activités manuelles (on remarque la présence d'un petit groupe d'ouvriers comme Assi, Duval et Varlin). Les métiers parisiens traditionnels, ceux qui assurent le triomphe de «l'article de Pa-

77. J.P. Azéma et M. Winock, *Les communards*, Le Seuil, 1970, p. 71.

78. «Pour les uns (la majorité), le domaine politique était l'essentiel, pour les autres (la minorité), c'était le domaine social qui l'emportait». Bruhat-Dautry-Tersen, *La Commune de Paris*, E.F.R., 1970, p. 145.

J.P. Azéma et M. Winock déclarent à ce sujet: «Ils étaient rares ceux qui avaient un programme social étoffé», *ouvrage cité*, p. 105.

79. «Ces révolutionnaires étaient ennemis de la bourgeoisie, mais non pas 'socialistes', en ce sens que la question sociale leur paraissait secondaire». J.P. Azéma et M. Winock, *ouvrage cité*, page 77.

ris» (le vêtement, le textile, la chaussure, le métier d'art) prédominant nettement dans la petite bourgeoisie industrielle⁸⁰. L'appartenance au milieu social nous permet d'entrevoir les limites de l'insurrection communarde, limites dues aux intérêts divergents du prolétariat et de la petite bourgeoisie, contrastes imputables en particulier aux fortes tendances autonomistes de la petite bourgeoisie.

Celle-ci, bien que foncièrement hostile à la grande bourgeoisie, ne partage pas complètement les aspirations du prolétariat, comme par exemple les revendications salariales ou les problèmes liés à la sécurité sur les lieux du travail; elle reste favorable à certaines prérogatives sociales comme le maintien de la petite propriété. Cela explique les incompréhensions, les divergences, et, en filigrane, l'échec final.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

1. *Sur Vallès*

a) *Oeuvres*

Littérature et Révolution, recueil de textes littéraires, préface et notes de Roger Bellet, E.F.R., Paris, 1969.

Le Cri du Peuple, février 1848 à mai 1871, préface et notes de Lucien Scheler, E.F.R., 1953.

L'Insurgé (1871), Charpentier, Paris, 1886.

L'Insurgé, nouvelle édition augmentée d'inédits, E.F.R., Paris, 1968. Préface de Marcel Cachin.

L'Insurgé, éditions Rencontre, Lausanne, 1968. Préface de Henri Guillemin.

L'Insurgé. Chronologie et préface par Emilien Carassus, Garnier-Flammariion, Paris, 1970.

Le Proscrit. Jacques Vingtras IV. Correspondance avec Arthur Arnoul, E.F.R., 1950.

Jules Vallès. Oeuvres complètes. Livre-club Diderot, édition de Lucien Scheler et M.C. Bancquart.

Jules Vallès. Oeuvres. Bibliothèque de la Pléiade, préface, notes et variantes de Roger Bellet, tome I (1857-1870), articles antérieurs à 1870; tome II (1871-1885), à paraître.

b) *Ouvrages et articles*

Gaston Gille, tome I: *Jules Vallès (1832-1885)*. Ses révoltes, sa maîtrise,

80. Voici ce que déclare à ce sujet Jacques Rougerie: «Il n'y a ni vrais artisans, ni vrais prolétaires. Nous sommes en présence d'une classe ouvrière de type intermédiaire, mais qui penche encore plutôt vers son passé» (*Procès des communards*, présentés par Jacques Rougerie, *ouvrage cité*, p. 131).

- son prestige. Jouve, 1941; tome II: Sources, bibliographie et iconographie vallésiennes. Ibidem, idem.
- M.C. Bancquart, *Jules Vallès*. Collection «Ecrivains d'hier et d'aujourd'hui», Seghers, 1971.
- R. Bellet, *Jules Vallès journaliste*, E.F.R., 1977.
- Numéros spéciaux de la revue «Europe», décembre 1857, juin-juillet-août 1968 (articles de M.C. Bancquart, R. Bellet, P. Paraf, P. Pillu, J. Reis, L. Scheler).
- J. Varloot, «*Vallès vivant*», «*La Pensée*», mars-avril 1951.
- A. Wurmser, *Jules Vallès-L'Insurgé*, «*Lettres françaises*», N° 252, 24 mars 1949.
- E. Carassus, *Variations de Vallès sur la Commune, Ricerche sulla Comune*, Atti del colloquio internazionale di Gargnano, 1973.

2. Sur la Commune

- A. Blanqui, *La Patrie en danger*, Paris, A. Chevalier, 1871.
- J. Allemane, *Mémoires d'un communard*. Des barricades au bagne. Paris, Librairie socialiste J. Allemane, 1910.
- J. Guesde, *Textes choisis (1867-1882)*, préface de Claude Willard, Paris, les Editions sociales, 1959.
- G. Lefrançais, *Etude sur le mouvement communaliste à Paris en 1871* (l'ouvrage a été réimprimé par E.D.H.I.S. en 1968).
- Procès des Communards*, présentés par J. Rougerie, Paris, Julliard, 1970.
- La Comune di Parigi*, saggio bibliografico, a cura di G. del Bo, Milano, Feltrinelli, 1957.
- J. Bruhat-J. Dautry-E. Tersen, *La Commune de 1871*, avec la collaboration de P. Angrand, J. Bouvier, H. Dobief, J. Gaillard, C. Perrot, M. Choury), Paris, Editions sociales, 1970.
- J. Duclos, *A l'assaut du ciel*, Paris, Editions sociales, 1971.
- Numéro spécial de la revue «Europe», avril-mai 1951.
- K. Marx-F. Engels, Lénine. *Sur la Commune de Paris*. Moscou, Les Editions du progrès, 1971.
- H. D'Alméras, *La vie parisienne pendant le siège et sous la Commune*, Albin Michel, s.d.
- A. Dansette, *Les origines de la Commune de 1871*, Paris, Plon, 1944.
- Parizskaja Kommuna 1871 g* (La Commune de Paris de 1871, en russe, ouvrage collectif publié par les meilleurs spécialistes soviétiques de l'histoire, A.I. Molok, I. Dalinin, etc...), Moskva, ed. Akad. Nauk S.S.S.R. (Editions de l'Académie des Sciences de l'U.R.S.S.) tome I, 1961; tome II, 1961.
- I. Grajewska, *Komuna Paryska 1871*, Zagadnienia Wladz proletariackiej, Varsovie, 1961.
- H. Le febvre, *La Proclamation de la Commune*, Paris, 1965.
- D. Rozenzweig, *Comuna din Paris*, Bucarest, 1958.

BEMERKUNGEN ZU STIFTERS «WITIKO»

Wir haben die Hundertjahrfrist, die Stifter für das Verständnis seines *Witiko* voraussetzte, um ein Dezennium überschritten und können im Augenblick dieser Aussage mit Sicherheit nur metaphorischen Wert beimessen. Viel ist in der Zwischenzeit gesagt worden, aber zur Klärung des Witiko-Bildes ist es nicht gekommen. Noch steht ganz am Anfang der Rezension die Meinung des Stifterfreundes Aprent, die ganz sachlich und leidenschaftslos diesem Roman eine einmalige Stellung in der deutschen Literatur einräumt, noch hängt die Hebbel-Polemik zum *Nachsommer* bis in die Gegenwart herein, zwar nicht ganz dem Inhalt nach, aber doch so, dass sich an seine Ablehnung noch immer die Hypothek für eine derartige Skepsis nachweisen lässt. Heute drängen sich die Fragenkomplexe von Pro und Contra grossteils um Einzelaspekte, man bemüht sich um den Aufbau, den Stil, die sprachliche Wirkung und ich glaube feststellen zu können, dass man sich um den Inhalt sehr wenig gekümmert hat, gleichsam als gehöre er schon zu den gesicherten Erkenntnissen.

Bemerkenswert scheint auch die Tatsache, dass die positivsten Stimmen aus einem Lager kommen, dem man eher Komplizenschaft denn literaturkritischen Willen zubilligen möchte, und um hier jedes Missverständnis auszuschalten: es handelt sich um durchaus sachbezogene Urteile und keineswegs um Schwärmerein, wenn auch die Methode nicht unbedingt strengster Kritiker-Dogmatik entspricht¹.

Für Stifter im allgemeinen und für den *Witiko* im besonderen ergibt sich bei genauerem Hinsehen die höchst eigenartige, von

1. Man denke da vor allem an die Arbeiten H. Bahrs («A. Stifters *Witiko*», St. Gallen, 1940), an H. Weigel (in: «Flucht vor der Grösse», Graz, Wien, Köln, 1978. Es handelt sich dabei um den textlich unveränderten Nachdruck der Erstausgabe von 1960) und H. Eisenreich («Das kleine Stifterbuch», Salzburg, 1967), der versucht hat, endlich das Bild des ruhigen, ausgeglichenen Schönschreibers radikal umzuwerfen und dem viele Stifterforscher sehr fruchtbare Denkanstösse verdanken.

niemandem gern eingestandene Haltung, dass man ihn entweder mag oder nicht, eine Haltung also, der man quasi durch überkompensierende kritische Arbeit entgehen möchte, weil sie doch nie und nimmer Rechtfertigung bietet. Auch das gehört zur Einmaligkeit bei Stifter, dass er zwar unüberschbar da ist, aber durch die ihm angehängte Harmlosigkeit und scheinbar problemlose Daseinsbewältigung auf eine Bahn gedrängt wurde, die in die literarische Isolation führt und ihn dort gleichsam zu einem Ärgernis werden lässt, das kritisch eingereicht und somit bewältigt werden muss. Man kann mit ruhigem Gewissen behaupten, dass es bis heute darum geht, ihn entweder zu «retten» oder aber mit Nachdruck (der jedoch schwächer zu werden scheint) als eine negative literarische Erscheinung zu betrachten, wobei der Bogen vom Epigonentum, restaurativer Borniertheit, Schöngesterei und überbiedermeierlicher Duldernatur bis hin zum hartnäckigen legitimistischen Reaktionär reicht. Als Gegengewicht glaubt man aber nun wieder, ihn ins andere Extrem zerren zu müssen und umgibt ihn mit politischer Weitsichtigkeit, realistischem Erziehungswillen, optimistischem Glauben an die Menschen, wobei er literarisch gesehen als Abstraktionskünstler, Vorläufer existentialistischer Spekulation, utopistischer Symbolist, aber auch als durchaus in den Realismus passender Dichter Geltung haben soll. Zu Stifter gehören aber nun auch zwei ganz wichtige Merkmale, nämlich Klarheit und Transparenz in Wort und Bild und somit eine weitgehende Dispens für die Interpretation. Damit wieder gerät die Kritik in die «undankbare» Lage, ihr Instrumentarium teilweise aus der Hand zu legen und sich in Gefilde zu begeben, wo sich die Wissenschaftlichkeit mit der Hingebung an die Lektüre kreuzt und es unausweichlich zum Freiwerden von Emotionen kommt.

Wie stark Sympathie und Antipathie, Langeweile und Spannung, Wille zum Verständnis und kalte Ablehnung, Gereiztheit und zauberhafte Eingesponnenheit das Lesen beherrschen, wird der ermessen, der es mit Aufrichtigkeit hinter sich gebracht hat. Es wird bei der Beurteilung dann das, was es eigentlich nicht werden dürfte: Temperamentsache. Man muss aufhorchen, wenn es immer wieder zu kontrastierenden Wertungen kommt, ja selbst zeitlich sehr nahe wiederum in Ansichten verfallen, die schon zu Stifters Lebzeiten dominierten. Es scheint hier ins Emotionale zu weisen, wenn Hebbel, Nietzsche, Gundolf, Hesse und Thomas Mann so geteilter Meinungen sind und sogar bei strengster Disziplin

kann man nur sehr schwer das Persönliche unterdrücken. All dies kommt nun ganz sicher am besten bei der Betrachtung der beiden grossen Werke zum Vorschein und ganz besonders bei dem wohl seltsamsten Gebilde der neueren deutschen Literatur, dem *Witiko*.

Wenn es so etwas wie ein literarisches Vermächtnis gibt, dann ist dies zweifellos in ganz besonderem Masse diese Dichtung, die auch diesen Namen wie kein anderes Werk Stifters verdient, da an ihm eine Gesamtanstrengung abgelesen werden kann, vom Inhalt und Sprache über den Aufbau zur Endform, wie man sie nur in ganz wenigen Prosawerken der deutschen Literatur wiederfindet. Bei der Beurteilung des *Witiko* muss man sich über eines vollkommen in klaren sein: entweder man gesteht ihm seinen politischen Gehalt zu (und hier ist es nebensächlich, ob Stifter Wunschträume, Utopien oder verklausulierte Anspielungen geformt hat, weil ein solches Bestreben in jedem Fall eine politische Intention voraussetzt und man also nur zu fragen berechtigt ist, ob es ihm gelungen ist oder nicht) oder man drängt *Witiko* in die Bereiche des Geschichtsromanes und unterstellt Stifter dabei das Ansinnen, er habe in einem bereits ausgetretenen Klischee wirken wollen, wobei dann allerdings sehr wohl festgestellt werden könnte, dass ihm das Scottsche Vorbild nicht viel genützt hat. Unter diesem Blickwinkel wäre das Werk tatsächlich ein Versager, da ihm die Elemente des so verstandenen Geschichtsromanes in jeder Hinsicht fehlen – nur ist dies eben ein glattes Missverständnis, trotz der Ansicht Gundolfs². Ebenso unangebracht scheint uns die Betrachtungsweise Lukacs' und in der Konsequenz die seiner Schule, weil bei ihm schon aus Gründen der Einordnung Stifters Werk als Ganzes nur geringe Chancen besitzt, eine halbwegs wohlwollende Behandlung zu erfahren und speziell bei *Witiko*, der auch bei ihm³ als Geschichtsroman angesprochen ist, kommt ganz augenscheinlich die Schwierigkeit zutage, eine politisch gemeinte Dichtung bis

2. F. Gundolf: «Adalbert Stifter», Burg Giebichenstein, Halle, 1931. Zitat auf Seite 20: «Der ebenso umfangreiche dreibändige Altersroman *Witiko* dagegen, eine Nachahmung von Walter Scotts Geschichtsromanen, ist nicht nur ein völlig misslungenes, sondern auch nebensächliches Werk, eine Verirrung falscher Kunsttheorie und der durch Krankheit oder Alter bereits gelähmten oder entleerten Formkraft... für Stifters eigentliche Art etwa ebenso bezeichnend wie eine Wucherung für das Gewebe eines Leibes: sie ist nur an diesem bestimmten Leib möglich und gehört zu ihm, aber sie ist nicht seine Art, sondern seine Krankheit».

3. Siehe G. Lukás: «Der historische Roman», Werke, Bd. 6 (Probleme des Realismus), S. 401 ff., Berlin 1965.

in ihre letzten Aussagepositionen zu verfolgen.

Der vorliegende Beitrag will nun versuchen zu beweisen, dass es Stifter um eine Reihe von Anliegen gegangen ist, die sehr wohl mit den Zeitumständen engstens verknüpft sind (so wie das auch der *Nachsommer* ist), die aber nicht nur dem Inhalt nach einer geistigen Haltung zum Durchbruch verhelfen, sondern die noch dazu höchsten künstlerischen Idealen genügen sollten. Stifter ging es darum, mit sittlicher Unbestechlichkeit ein Kunstwerk zu schaffen, das schon des Stoffes wegen Schwierigkeiten beinhaltete, die weder vor noch nach ihm gelöst wurden. Es gibt kein Beispiel für die Bewältigung dieser Aufgabe, denn man gelangte entweder zum historischen Roman in allen seinen Spielarten oder man musste beim Gattungsbegriff Epos verbleiben. Da nun Stifter im strengsten Sinne gesehen kein Romancier war, aber auch der gebundenen Sprache hilflos gegenüberstand, wuchs dieses Problem für ihn geradezu ins Ungeheure. Seine Briefe diesbezüglich befassen sich dementsprechend fast ausschliesslich mit der Form, der er eine Handlung geben wollte, welche (mit einigen Einschränkungen, die vor allem die Details betreffen) nicht erfunden ist und weder nur reine historische Aktion oder Reproduktion geschichtlicher Tatsachen darstellen sollte noch Gefahr laufen durfte, durch Episierung Wirklichkeitsbezug einzubüssen.

Das Verhalten der vorkommenden Personen musste auch für die Gegenwart ethisch verbindlich sein, also in einer tieferen Schicht Vorbildhaftes aufweisen⁴. Gerade das wird ihm aber sehr häufig als restaurative Flucht und als reaktionärer Versuch, sich der Gegenwart zu entziehen, angelastet. Weder der *Nachsommer* noch *Witiko* bergen in sich wesentlich Vergangenes, denn es wird kaum schwerfallen nachzuweisen, dass es so nie war, also ein Träumen und Heraufbeschwören Stifters der «guten alten Zeit» in kritischen Aussagen fast schon an unwissenschaftliches Gebaren grenzt. Was Stifter da verklären möchte, ist eher das Wissen, dass ein derartiges Verhalten potentiell im Menschen vorhanden ist und

4. Dieses weite Zurückweichen in die Geschichte hat an sich nicht viel zu bedeuten und es mag wohl hier die Bindung an seine engere Heimat eine Rolle gespielt haben. Jedenfalls ging es Stifter nur um die Darstellung sittlichen Handelns in unruhiger Zeit, was auch schon klar daran zu erkennen ist, dass er sich mit dem Gedanken an einen Robespierre-Roman getragen hat und wahrscheinlich wegen der verfänglichen zeitlichen Nähe davon wieder abgekommen ist. Wesentlich ist hier nur die Tatsache seines enormen Interesses an der Geschichte und an der Möglichkeit, allein mit ihr Regeln der menschlichen Koexistenz abzuleiten.

grundsätzlich durchführbar sein sollte. Seine Welt beinhaltet die Dinge in ihrem kausalen Zusammenhang mit den Menschen und das liebevolle Beschreiben dieser Dinge und Zustände ist für Stifter nichts anderes als ein dauerndes Hinweisen auf die Möglichkeiten, die für die Menschen vorhanden sind und bloss niemals voll ausgenützt werden. Daher sein fast manisches Bemühen, eine Harmonie aufzubauen, deren Konturen beinahe schon Zwangsvorstellungen sind. Damit steht er aber unleugbar auf dem Boden seiner Zeit, die nichteinmal im Ansatz seinen Vorstellungen entsprach und deren einzige Chance, dem Chaos zu entrinnen, darin bestand, dass sie aus dem Vergangenen wenigstens das herüberrettet was zeitlos gültig ist: das allgemein verbindliche Sittengesetz und die daraus ableitbaren Verhaltensweisen in Politik und Kunst, in Erziehung und sozialem Miteinander.

Diesem Gedanken entspricht nun bis ins kleinste Detail sowohl das Handeln der Menschen in *Witiko* wie ihre Sprache und die Sprache des Erzählers⁵.

Stifters Abneigung gegen Psychologisierung und spekulative Beschreibung erreichen hier ihren höchsten Ausdruck und ihre strengste Durchführung. Alles ruht innerhalb des sinnlich Wahrnehmbaren und des direkt Ausgesagten. Der Mensch charakterisiert sich durch das was er tut und sagt. Ich würde es einer eventuellen Diskussion anheimstellen, ob man bei einer solchen dichterischen Vorgangsweise nicht am ehesten einen neuen literaturwissenschaftlichen Begriff verwenden darf und vielleicht von «Metanaturalismus» sprechen könnte. Wo rein gar nichts dem Zufall

5. Dazu eine Stelle aus L. Holzinger (siehe Literaturverzeichnis): «Der Satz – als Grundelement des Redevorgangs und damit auch das des Erzählens und der erzählten Wirklichkeit – ist im *Witiko* von hoher Geschlossenheit und Unabhängigkeit. Er ruht nahezu völlig in sich.» (Seite 98). H. weist in seiner Arbeit auch darauf hin, das z.B. Brecht in seiner Auffassung vom epischen Theater auch nicht will, dass einzelne Ereignisse «illusionistisch» nachvollzogen werden und seine Gründe liegen nicht so weit entfernt von der formal-sprachlichen Bewältigung Stifters.

Man beachte auch die Ausführungen E. Rueckles (Werk zit. in Lit.-Verz) bezüglich der Wichtigkeit des gesprochenen Wortes: «In diesem strengen Genauehmen des gesprochenen Wortes ist der sittliche Ernst des jungen *Witiko* mit dem Mittel des Dialoges indirekt dargestellt: jedes Wort hat für ihn unverbrüchlich verbindenden Charakter.» (Seite 63).

Hinzufügen möchte ich nur, dass sich diese Bemerkung generalisieren lässt, da in jeder Gesprächssituation, aber auch bei nicht dialogisierten Stellen, dem Wort unbedingte Gültigkeit beigemessen wird, man also das Gefühl bekommen muss, hier vor nicht mehr zurücknehmbaren Aussagen zu stehen, denen die Dimension der Relativierbarkeit mit voller Absicht genommen wurde.

überlassen bleibt, wo radikal von jeglicher Stimmungsmacherei oder Heraufholen von Gefühlen abgesehen wird, man überall durch reine Sprachkraft veranschaulicht und dennoch die Phantasie des Lesers angeregt wird, da erhebt sich nun die Frage, ob die dichterische Kunst des Weglassens zum erwünschten Ziel führt. Steht etwa doch noch Verborgenes hinter den Worten Stifters? Man kann dies, meiner Meinung nach, verneinen, denn wenn man aus dem Zusammenhang das Gewollte nicht herausbekommt, wird man es bei Stifter vergeblich in der Reflexion suchen, weil es sie nicht gibt. Er kennt nicht die zweischneidige Waffe der Anspielung. Das Gesagte gilt, sonst nichts und die Sprache spricht sich selbst – dabei wollen wir doch festhalten, dass diese Art von sprachlicher Bewältigung uns allein für den *Witiko* als adäquat erscheint, keinesfalls soll hier eine exemplarische Gültigkeit für ähnliche Bereiche postuliert werden. Dieser Verzicht auf jegliche interpretierende Darstellung ist für das Erzählte als programmatisch anzusehen und zeugt weder, wie das oft behauptet wird, von Mangel an Ausdrucksfähigkeit noch kann man hier von wie immer gearteter Reduktion sprechen, da nichts verloren geht und das Wegfallen der Relativierung in höchstem Masse zur Klarheit führt. Die Tatsache, dass Stifter keine Nachahmer gefunden hat, lässt sich wohl durchaus damit erklären, dass es auf dieser formalen wie sprachlich-stilistischen Ebene keine Zukunft mehr gibt. *Witiko* ist der absolute Endpunkt und gleichzeitig das einzige Beispiel für die Möglichkeiten des romanhaft-umfangreichen und sprachlich durchkomponierten Prosaepos.

Was die Diktion betrifft, die ja ebenfalls im höchsten Masse eine individuelle, vorbildlose Errungenschaft Stifters ist, so verhält es sich dabei wie mit allen originellen Stilisten: es gibt nach ihnen nur noch die Nachahmung, der man auf Schritt und Tritt die Quelle anmerkt. Ein Ding der Unmöglichkeit wäre es für einen ernstzunehmenden Schriftsteller etwa Kafkas Prosa eigenart oder Thomas Bernhards Sprachwendungen zu verarbeiten, ohne dabei unrettbar ins Klischee zu verfallen, weil hier nichteinmal das Vorbildhafte als Entschuldigungsgrund angeführt werden kann, sondern nur noch der Verdacht des einfallslosen Stilplagiats besteht. Eine solche ausschliessliche Inanspruchnahme wird u.a. auch Stifters Spätwerk zuzubilligen sein.

Stifter steht mit *Witiko* im Rahmen der literarischen Behandlung historischer Stoffe an einem Kreuzungspunkt: Vor ihm und

auch zu seiner Zeit konnte Geschichtsstoff mythisiert und idealisiert werden (Scott, die Romantik, Alexis, Scheffel, Freytag, Ebers und Dahn) mit all den fraglichen Bestandteilen zusammengesetzt aus Abenteuer, Heroisierung, Geschichtsklitterung und positivistischer Anhäufung von Pseudobildung. Intentionen demnach, die grossteils auf ein persönliches Engagement verzichten entweder verklären oder auf professorale Belehrung aus sind und auch einem bestimmten Publikumsinteresse steuerten. Erst im 20. Jahrhundert kommt es dann zur Entmythisierung, zur ideologisch begründeten Enthüllung und auch zum ideologischen Missbrauch. Stifter bewegt sich mit seinem Werk also im unerforschten Gebiet, das zwischen Naivität und straffer Absicht liegt, welche letztere sich bedingungslos einer politischen Forderung unterwirft. Stifters Auffassung weicht nun zur Gänze von diesen Behandlungsmethoden ab. Ihm geht es nicht so sehr um die Geschichte als Hilfsmittel für eine Aktion mit wie immer gearteten beispielgebenden oder erzählenswerten Vorkommnissen, sondern um die Darstellung seines sittlichen Anliegens mit allen Konsequenzen für die Gegenwart und um die kompromisslose Haltung, die menschliches Zusammenleben realisierbar und seiner Meinung nach erstrebenswert macht⁶. Die Synthese von Ideal und Vernunft scheint in *Witiko* auf Kosten wichtiger menschlicher Eigenschaften wie Leidenschaft, Egoismus, Individualismus und innerer Unruhe gelungen zu sein. Es bleibt offen, ob dieses Höchste in seiner naturgemäss auftretenden Spannung, bei Hintansetzung von zutiefst menschlichen Verhaltensweisen, durchhalten kann, ob also der erträumte Zustand bestehen bleiben kann, ohne den Menschen in seinem Sein immer wieder aus dem Gleichgewicht zu bringen. Damit steht man vor der Frage, ob *Witiko* eine naive Illusion ist und ganz und gar Utopie und Wunschtraum, also Gegenwartsflucht, und einzelne Vorwürfe, die daraus resultieren, wie Statik, extreme Ritualisie-

6. Siehe dazu E. Rueckle (Werk zit.a.a.O.). Das folgende Zitat findet man auf Seite 141: «Der *Witiko* ist kein historischer Roman, der historische Ereignisse deshalb erzählt, weil etwas Vorbildliches im hist. Geschehen des 12. Jahrhunderts der politischen Situation nach 1848 entgegengesetzt werden sollte. Der *Witiko* ist ein Geschichtsroman, weil er aus erzieherischen Gründen die dichterische Gestaltung eines vernunftbestimmten, verantwortungsbewussten politischen Handelns darstellt.»

Es mag schon stimmen, dass Stifter keine direkte Verbindlichkeit in der *Witiko*-Handlung zu seiner Zeit sah, aber es scheint uns doch auf der Hand zu liegen, dass gewisse Anzeichen vorhanden sind, die eindeutig genug auf Aktuelles hinweisen und man daher doch bestimmte Parallelen zu politischen Gegebenheiten ziehen kann.

rung, Autoritätsglaube, Legitimismus und Konservativismus zu Recht bestehen oder man etwa in diesen Elementen einen positiven und politisch akzeptablen Versuch sehen darf, mit dem Stifter glaubt, tatsächlichen erzieherisch auf die Zukunft einwirken zu können, demnach seiner Anstrengung jenes Mass an Objektivität zugebilligt werden muss, das er, seinen sittlich-politischen Vorstellungen entsprechend, verdient.

Unzweifelhaft begegnet man in seinem Werk dem Prinzip der Ruhe und Stille, somit einem Begriff, der sehr leicht ins Gravitationsfeld der Statik gerückt werden kann und damit sind es nur mehr ganz wenige Schritte zum Vorwurf der Baharrung und eines ins Ideologische hinüberschimmernden Konservativismus. So gesehen, scheinen bei Stifter die gesellschaftlichen Gegebenheiten, also die vertikale Abgrenzung, als unumstösslich zu gelten und konsequenterweise müsste dies zu einem völligen Handlungsverlust führen. Andererseits, sozusagen als komplementäre Sphäre zum Menschlichen, steht auch die Dingwelt nahezu bewegungslos vor uns und als Hauptargument weist man z.B. auf die ruhige Majestät des Waldes und auf das häufige Beschreiben bzw. Einflechten ins Geschehen von Steinen, denen hier also Symbolkraft zugeschrieben wird⁷. Damit stösst man jedoch Stifter in einen Quietismus, den er weder angestrebt hat noch jemals aus falsch-verstandenem Wollen in die Armen gelaufen ist. Stifter verwendet keine Symbole, sonder er schafft sich mit den Objekten Sinnbilder für die Orientierung sittlich gefährdeter oder unruhiger und unentschlossener Menschen. Das Betrachten eines Steines, das Bewundern der Gebirgsketten, die Bewegungslosigkeit in der Bewegung des Waldes stehen sehr oft dann, wenn das Individuum im Zustand starker Erregung ist. In dieser nackten Dinghaftigkeit sieht er schlicht das Selbstverständliche. Aus der Statik der Dinge, die so sind wie sie sind, bemisst sich der Mensch sein Quantum an Möglichkeiten und wird von ihnen sozusagen wieder an seine Wesenhaftigkeit erinnert. Diese Statik ist nicht Selbstzweck, sondern bringt den Menschen dazu, sein Handeln in einen massvollen Rahmen zu setzen. Erinnern wir uns an die stark ritualisierte Episode, in der Witiko mit Bertha den Dreisesselstein besteigt und an die Atmosphäre, die dabei mitschwingt. Stifter hat auch ein sehr bezeichnendes Bild gemalt, das einen Stein inmitten dahinfließen-

7. Vgl.u.a. L. Mittner im Kapitel über Stifter des im Lit.Verz. angegebenen Werkes.

den Wassers zeigt und eindrucksvoll genug ist, um die Wechselwirkung von Starre und Leben zu versinnbildlichen. Der Stein wäre in dem Augenblick Symbol, so er immer für ein und dasselbe stünde, also ständig darauf hinwiese, dass Ruhe besser als Handlung ist. Das gleiche gilt für den Wald und im weitesten Sinn für die Natur an sich. Immer jedoch können wir feststellen, dass diese Erzählbausteine zum geistigen Ausruhen einladen und zum Sichklarwerden über das was getan wurde oder getan werden soll⁸. Es müsste auch zu denken geben, dass bei Stifter Verinnerlichung als Abkehr von der Welt in keiner Gestalt postuliert wird, demnach keinerlei Anzeichen dafür vorhanden sind, dass er, auch nicht verklausuliert, jemals verlangt hätte, anders zu sein als tätig und daher jede Form von «Statik» nur so zu verstehen ist, dass sie kontrapunktisch als Pol vorhanden ist, der im Menschen den natürlichen Drang nach Tätigkeit temperiert, insoferne er dadurch aufkeimende Leidenschaft oder Unruhe abklingen lassen, also zu sich kommen kann. Seine Menschen handeln immer und da wo sie ins Pedantische abzugleiten scheinen, kann jederzeit bewiesen werden, dass ein leiser Vorwurf mit dabei ist, der sich sehr oft bei Stifter in äusserst zurückhaltender Ironie zeigt (*Der fromme Spruch, Das alte Siegel, Nachkommenschaften* u.a.). Nirgends wird bei ihm die Ruhe als Endziel menschlicher Bestrebungen auftauchen, es geht ihm stets um die Ausgeglichenheit, die, in einem Werdegang eingebettet, erreicht werden soll und dann als mögliche Daseinsform anderen weiterempfohlen wird, mit allen Korrekturen, die nötig sind, echter Erziehungsarbeit Nachdruck zu verleihen⁹. Diese Ausgeglichenheit hat aber ihren Preis. Sie wird

8. Dazu vergleiche man die ausgezeichneten Bemerkungen in W. Dehns Buch «Ding und Vernunft». In bezug auf die obige Behauptung, der Mensch orientiere sich bei Stifter an den Dingen, komme also zur Einsicht, sei hier aus Dehns Buch folgende Stelle wiedergegeben: «Wissen ist nicht nur Kenntnis von real Gegebenem, sondern Einsicht in Zusammenhänge, die der Mensch zu verantworten hat; und das Gewissen gibt dem Menschen nicht nur Gebote in bezug auf das Metaphysische, sondern lässt ihn auch die Dinge selbst 'vernünftig fragen'.» (S. 32). Da sich Dehn auch die Frage stellt, was bei Stifter Vorrang habe, der Mensch oder die Natur, kommt er zum Schluss, dass bei ihm die Kantischen Begriffe von praktischer und reiner Vernunft zusammenfallen und das Vermögen der Erkenntnis und das der moralischen Entscheidung seien Wissen und Gewissen in einem.

9. Im *Nachsommer* bereut Risach an keiner Stelle, das was er getan hat und was er an Heinrich weitergibt ist kein Vermächtnis im Sinne einer geistigen Zurücknahme eigenen Handelns, sondern der Wunsch, erarbeitete und erlittene Einsichten darzulegen und zu verhindern, dass anderen jene Schwierigkeiten, die durch Erfahrungsmangel gemacht wurden, den Weg versperren. Das ist weder ein Versuch, Handeln abzuwürgen noch der

bezahlt mit Verzicht, bewusst unterdrückter (und nicht gar nicht vorhandener) Leidenschaft, beharrlicher Dechiffrierung des eigenen Gewissens, also mit mühevoller Suche einer dem Menschen gemässen inneren Rhythmik, die zu Recht, Ordnung und Freiheit führt. Verlangt wird Respekt dem anderen gegenüber bei der Eigeninitiative und der Einklang des Möglichen mit dem Sittlichen, was Steuerung durch das Gewissen voraussetzt. Stifters Pflichtbegriff, seine Auffassung von Freiheit und seine Einschätzung der menschlichen Gefühlskräfte bannen seine Gestalten in einen klar abgezeichneten Aktionsraum, in dem es tatsächlich zu einem Schachfigureneffekt kommt, mit genau festgelegten Bewegungen. Das aber ist unserer Meinung nach keineswegs eine negativ kodifizierbare Statik, sondern, wie eben beim Schachspiel, Variantenreichtum-allerdings mit festen Regeln.

Die Statik müsste bei genauerer Überlegung konsequenterweise in die Beschränkung (nicht die freiwillige Selbstbeschränkung) führen, damit dem Prinzip des Handelns widersprechen und damit wieder einem der wichtigsten Anliegen Stifters geradezu Hohn sprechen, nämlich seinen Anforderungen nach Freiheit im Bewusstsein der Vernunft¹⁰.

Bei *Witiko* entsteht nun die sehr verwirrende Tendenz, Zielstrebigkeit, Linearität, Festhalten an Meinungen und bestimmtes Verhalten auf den gemeinsamen Nenner der Starrheit zu bringen, wobei man die Gefahr unterschätzt, ins Fahrwasser einer Deutungsweise zu gelangen, die ihr Hauptaugenmerk auf den Titelhelden als das Um und Auf des Geschehens konzentriert. *Witiko* ist viel weniger «Held» als man zu glauben geneigt ist, und bei

Wunsch, Problemlosigkeit zu erzeugen, sondern ist im strengsten Sinne die eigentliche Aufgabe jeder Erziehungstätigkeit. *Witiko* ist die korrigierte Risach-Figur, der Stifter nun einen ganzen Werdegang zubilligt und der auch all das erreicht, was Risach versagt blieb.

10. Annemarie Conrath (Werk zit.a.a.O.) hat dies sehr treffend folgendermassen umrissen: «Der Stifter-Mensch ist frei, frei von den Menschen, um dem unbedingten Gebot eines ihn ganz fordernden, ewigen Anspruches zu gehorchen. Und dieses Gebot, das niemals in sich beruhendes, passives, kontemplatives Sein will, sondern in ruhelosem Werden einer stets nur annäherungsweise erreichbaren Verwirklichung entgegenstrebt, diese sich in jedem Augenblick vor dem Menschen erhebende Aufgabe führt ihn notwendig zur Tag und die Wirklichkeit, in das Leben als das Feld seiner Taten». Unter «ruhelosem Werden» darf man natürlich nicht an Hektik denken, sondern an ein stetiges Suchen nach Erfüllung der Aufgabe, in Freiheit zu wirken. Ich würde hier folgendes Stifter Zitat anfügen: «Die Freiheit ist also eigentlich der leere Raum, den die Menschen mit sittlichen Taten erfüllen sollen.»

genaurem Hinsehen fällt sogar auf, dass Stifter absolut nicht gewillt war, hier einen Makellosen zu zeichnen, dessen Tun und Sein über jedes Urteil erhaben ist. Er hat ihn von Haus aus mit einer abgeschlossenen Erziehung ausgestattet, der es naturgemäss an Erfahrung mangelt, mit welcher aber nun der Versuch gestartet wird, sich im Leben einen Platz zu sichern, dabei aber niemals das aus dem Auge zu verlieren was ihm an Talent mitgegeben wurde. Neben bestimmten geistigen Fähigkeiten besitzt er auch noch das sittliche Potential der Abwägbarkeit des Möglichen und Zumutbaren. Kein Höhenflug also, sondern erarbeitete, erkämpfte und im Einklang mit den sittlichen Forderungen des Zusammenlebens, Vollbringung einer Aufgabe, ohne auch nur einen Augenblick zu zögern, wenn es darum geht, bei Unsicherheit Rat zu suchen bzw. sich eine Bestätigung seines Handelns bei Leuten zu holen, denen er volles Vertrauen entgegenbringt. Witiko hat das Werkzeug, er hat sich ein Ziel gesetzt, kennt aber den Weg noch nicht. Wenn ich weiter oben in einer Fussnote behauptet habe, dass er ein korrigierter Risach ist, so muss ich noch hinzufügen, dass er gleichzeitig auch jene Jünglingsgestalten Stifters verkörpert, die wir immer nur bis zu einem bestimmten Punkt verfolgen konnten und von denen uns nicht bekannt ist, ob das ihnen vermittelte Erziehungsgut auch weiterhin positiv verwertet wurde. Witiko geht den ganzen Weg von der Jugend über die Reife zum Alter und dieser so klar abgesteckte Vorgang sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass er dennoch mit Schwierigkeiten, Zweifeln und Unruhe zu kämpfen hatte, nur dass eben Stifter in idealisierender Weise gezeigt hat wie ein Mensch, der das Nötige mitbekommen hat, bei rechter Anwendung aller Gaben alles was in ihm ist realisieren kann. Kein Werk Stifters setzt so viel ideale Vorstellung in Tätigkeit um; neben diesem Anspruch wird das rein Geschichtliche zwangsläufig zweitrangig, wird Rahmen, ohne aus dem realen Geschehen das 12. Jahrhunderts irgendwelche Vorbildlichkeit ableiten zu wollen. Stifter sah im Mittelalter höchstens eine keimhafte Veranlagung dafür, was er sich unter Ordnung, Autorität, innerer Freiheit und menschlicher Entfaltungsmöglichkeit vorstellte¹¹.

11. Der Behauptung C. Magris: «Il romanzo ci sembra invece l'epopea della statica grandiosa, di una vita non suscettibile di mutamento...» (S. 167 des im Lit. Verz. zitierten Werkes), kann ich deshalb nicht beipflichten, weil gerade ein Ansinnen wie «statische Grandiosität» nicht in der Intention Stifters liegt, ja geradezu in Widerspruch zu seinen

Ich möchte nun versuchen, die Begriffe «Zeremonie» und «Ritual», die eine so grosse Rolle spielen, im Negativen wie im Positiven der kritischen Betrachtung, eine etwas vorurteilslosere Bestimmung zu geben und gleich vorwegnehmen, dass sie fast durchgehend als identisch angesehen werden. Nun ist es doch so, dass es sich dabei um zwei voneinander zu trennende Verhaltensweisen handelt. Die Zeremonie oder das Zeremonielle lassen sich überall dort beobachten, wo im Grunde genommen eine bestimmte ursprüngliche, natürliche Reglementierung von Beziehungen aufgehört hat, bewusst verstanden zu werden. Deshalb hat das Zeremonienhafte zwar oft genug den Charakter von Ernsthaftigkeit und Feierlichkeit, gerät aber doch in die Nähe des Pedantischen, Lächerlichen und Sinnentleerten, besonders dann, wenn sie reine, unmotiviert Wiederholung wird. Das Veständnislose, die hohle Formelhaftigkeit in eine Umgebung gestellt, die nur mehr zusehen kann, nachvollzieht, nicht mehr imstande ist, höheren Sinn daraus abzuleiten, führt naturgemäss in eine unerträgliche Situation der Verödung. Das alles kommt jedoch aus dem Ritus, von dem es sich im Laufe der Zeit emanzipiert hat und zu einem Surrogat geworden ist, während der Ritus selbst sozusagen als unsichtbarer Begleiter weiter vorhanden und bloss der Sublimierung durch die Zivilisation entgangen ist. Nicht ohne weiteres ist uns heute etwa das spanische Hofzeremoniell oder eine beliebige Etikette an heute noch existierenden Höfen verständlich, wir brauchen Erklärungen, d.h. wir abstrahieren von Zeremoniell und in vielen Fällen stossen wir auf uralte Gebärdensprache. Hierher gehören Begriffe wie Respekt, Autorität, Unterwürfigkeit, Anerkennung u.a.m. Erstaunlicherweise zeigt es sich, dass die meisten auf diese Ebene reduzierten Gebärden, Gesten oder Handungen auch heute noch von Menschen der unterschiedlichsten Herkunft verstanden werden, gar nicht zu sprechen von den Entdeckungen, die Verhaltensforscher bei Tieren gemacht haben und die die meisten von uns deshalb überraschen, weil wir Parallelen zu uns selbst anstellen können. Die Menschen haben also einen gewissen Habitus sublimiert und in der Folge zu Zeremonien erstarren lassen, während

Forderungen steht und tatsächlich ein Aufkommen von Grossartigkeit immer wieder bewusst auf ein überschaubares menschliches Mass herabgedrückt wird, also eher auf eine Form des «understatements» hinweist. Sehr drastisch bringt das R. Wildbolz zum Ausdruck: «Der Erzähler versagt der Titelgestalt, was er allen vorenthält: die Plastik der Einmaligkeit, die Aura des Mythischen, die Gegenmöglichkeit des Untergangs und damit die Grösse.» (Seite 124. Werk in Lit.Verz. angegeben).

das rituell noch Fassbare seinen ursprünglichen Ernst beibehalten, sich irgendwie dem umändernden Zugriff entzogen und ein Schattendasein geführt hat. In diesem Sinne also scheint es mir angebracht, die beiden Begriffe auseinanderzuhalten und sie auch bei Stifter so aufzufassen. Er hat, bewusst oder nicht, ganz klar unterschieden und als Beweis möchte ich nur einen seiner Briefe erwähnen, den er einem Zeitschriftenherausgeber gesandt hat, der die Erzählung «*Der fromme Spruch*» mit der Begründung, sie sei doch etwas zu steif und zerimoniös, höflich abgelehnt hat. Stifter antwortet ihm und erklärt, dass er die Absicht gehabt habe, das Zerimoniell des Landadels scherzhaft wiederzugeben und in der Tat spürt man auf Schritt und Tritt das Komische, das sich bis zum tragisch-komischen Irrtum steigert und in der Unsinnigkeit fast symmetrisch angeordneter und abgezierter Handlungen gipfelt. Das ist Manie, die Stifter darstellen wollte und Ähnliches findet man in *Das alte Siegel* und *Der Kuss von Sentze*. In all diesen Erzählungen dringt aber auch ein Element durch, das bei Stifter sehr selten ist: leiser Humor und gutmütige Ironie. Doch wo er versucht, ursprüngliches Verhalten in Regeln zu fassen, da verdichtet sich dieses Bestreben zum Ritus, dem wir durchaus Ernst zubilligen müssen, der da mit aller Deutlichkeit zeigen will, dass menschliche Kontakte u.a. auch von sinnvoll gestalteten und zu vollziehenden Formen geprägt werden¹². Der Vorwurf der Formelhaftigkeit in Sprache und Handlung hält dann nicht mehr, wenn man übersieht, dass sie bei Stifter immer auf ein sicheres und festes Weltbild hindeutet. Im Ritus entdeckt er die Bedeutung längst vergangener Verständigungsmöglichkeit und lässt sie ganz bewusst in die Struktur einfließen, was u.a. auch dazu führt, eine durchaus erwünschte Distanz zu schaffen. Wenn man der Ansicht ist, dieses Werk weise einen rigorosen Formwillen auf, es berge einen sehr strengen und verhaltenen Rhythmus, so ist das ausschliesslich auf das ritualisierte Erzähl- und Sprachgebaren zurückzuführen, das aber andererseits auch die einzige Möglichkeit dar-

12. Vergl. beispielsweise einige Bemerkungen L. Zagari im Aufsatz «*Il Nachsommer di Stifter e la topografia dei beni irrinunciabili*» in AION, xvi, 1973. Zagari behandelt hier zwar nicht die spezifische Frage vom Ritus, er meint aber sehr einleuchtend, dass Stifter zu einem Urzustand hintendiere (S. 160: «...la costruzione dell'utopia, per riuscire almeno esteticamente vitale, deve essere fecondata da una più profonda nostalgia per un 'valore' primordiale colto nella sua semplicità, anzi nella sua tautologica evidenza») und in diesem Zusammenhang sehe ich auch die Möglichkeit einer Zuordnung meines Anliegens.

stellt, den Stoff im Sinne Stifters zu bewältigen, nämlich den kompromisslosen Ernst mit der interpretationslos gebrachten Handlung so zu verbinden, dass es nur mehr durch genauestes Zusehen und Zuhören Eingang in das Geschehen gibt. Wo auf Erklärungen eines allwissenden Erzählers verzichtet wird und wo die Dialoge nur mit sparsamsten, weil aufs Essentiellste bezogenen Wendungen auskommen müssen, da ist es nötig, die gefährdete Klarheit der Zusammenhänge sowohl durch transparenteste Sprache als auch mit Hilfe deutlichster Gestik dem Verständnis zu retten. Nichts liegt demnach näher, als zu einem sehr einfachen und ursprünglichen Mittel zu greifen, das uns modernen Lesern, die wir von der Psychologisierung verwöhnt sind, schon wieder fremd geworden ist. Im Zurückgreifen auf den Ritus gibt es natürlich keine Ambiguität, weder in Wort noch Tat, und da diese Vordergrundigkeit in sittlich abwägbare und sichtbare Situationen eingebettet ist, glaubt man, sie mit Problemlosigkeit gleichsetzen zu können, verwechselt also (je nach Temperament) Ritus mit Zeremonie, Ruhe mit Statik oder Pedanterie und Bewältigung von Unruhe mit idyllischer Kaschierung bzw. kindlicher Verniedlichung.

Das gemessene Verhalten von Mensch zu Mensch ist bei Stifter immer Ausdruck von Achtung der Würde des anderen, und die Distanz, die sich daraus ergibt, gehört untrennbar zu seinem Gemeinschaftsbegriff. Nur darf man diese Distanz nicht durch die Optik der Gesellschaftsschranke betrachten, weil man dadurch Stifters Grundanliegen missversteht, die sich für ihn einzig und allein in den Kategorien von «Gut» und «Böse» abspielen und gerade die Sphäre des Politischen aus diesem Verhältnis resultiert. Das handelnde, sich entscheidende Wesen besitzt Geschichte und in dieser unermüdlichen Tätigkeit wird das was er unter Politik versteht niemals sittlich irrelevant und führt deshalb zum Paradox, dass für ihn realistisches Handeln gleichzusetzen ist mit unideologischer Seinshaltung¹³.

Aus dem Komplex der Ritualisierung im persönlichen wie im politischen Bereich kann man nun auch auf Stifters Autoritätsbegriff überleiten und aus ihm in der Folge auf das schliessen, was

13. Ganz besondere Beachtung verdient hier Witikos Verhalten zum Kreuzzugsgedanken. Er lehnt eine Beteiligung deshalb ab, weil er in ihr ein emotionelles Ereignis erkennt, mit allen Gefahren, die daraus kommen können. Stifters stärkster Einwand gegen die politische Begabung eines Menschen liegt im Mangel an Wirklichkeitsblick. Dazu vergleiche man die Ausführungen G. Weipperts bezüglich des Problems der Macht bei Stifter (zit. im Literaturnachweis).

ihm als Konservativismus und Legitimitätsglaube ausgelegt wird.

Im Verhalten der Personen zueinander (unabhängig von ihrer sozialen Stellung) kristallisiert sich in idealer Form ein äusserst lebensfähiges Prinzip heraus, das allerdings höchste Anforderungen an den Menschen stellt. Auf die kürzeste Formel gebracht, liesse sich definieren: Sinn für echte Autorität besitzt der, der nicht «autoritätsgläubig» aus Mangel an Selbstbewusstsein ist. Berechtigung zur Inanspruchnahme kann nur der verlangen, der die innerlich freie Entscheidung des Individuums für eine bestimmte Art des Zusammenlebens nicht nur repektiert, sondern auch im vollsten Umfang anerkennt. Es entsteht daher ein Abhängigkeitsverhältnis über alle Stufen sozialen Daseins, das reziprok wirkt und vor allem nicht selbstverständlich ist. So wie das Innehaben von Macht auf diese Weise vernünftig humanisiert ist, so wird auch ihre Auswirkung an keiner Stelle der Dichtung mit passiver Unterwürfigkeit akzeptiert. Das Gefolgschaftsproblem, um nur einen Aspekt herauszugreifen, ist demnach kein zentrales Anliegen der «Herrschenden», sondern ausschliesslich die Folge vernünftig-sittlichen Erkennens eines Zusammengehörigkeitsgefühls, das entsprechend fest fundierter und frei gestalteter Überlegung gehandhabt wird. Witikos Stellung ist vom Anfang an überhaupt weder festgelegt noch auch nur angedeutet. Er will das «Ganze», sein «Glück» und «nach seinem Schicksal» gehen und das sind eher vage Vorstellungen, die erst bei zunehmender politischer Reife konkretisiert werden. Keinerlei Positionsanspruch findet sich und was dann Gestalt annimmt, ist eben diese auf gegenseitiges Vertrauen basierende Stellung, wobei er nicht auf sein (übrigens sehr bescheidenes) Erbe aufbauen kann, wohl aber auf seine Erziehung und der daraus hervorstreichenden Fähigkeit, Liebe, Rücksicht und Verständnis im Umgang mit Menschen als etwas Angelerntes in die Praxis umzusetzen.

Die Waldleute folgen ihm aus Gründen dieser geistigen Übersicht, aber auch, weil er «gut» und «treu» zu ihnen ist¹⁴. Von be-

14. Auch macht es nicht die Geburt allein, wie uns am Beispiel eines hohen böhmischen Würdenträgers gezeitigt wird, der mit Stolz erzählt, dass seine heutige Stellung zwar eine ausgezeichnete sei, er aber stolz auf die Tatsache sei, dass seine Vorfahren als einfache Waldarbeiter gelebt hätten. Übrigens erwirbt sich auch Risach alles was er besitzt durch harte Arbeit. Die Einwände, die oft in bezug auf die wirtschaftliche Lage einzelner Stifter-Protagonisten gemacht werden, sind deshalb nicht stichhältig, weil es eben nicht darauf ankommt. Wo Besitz vorhanden ist, muss er sittlich begründet sein, wo er fehlt, kann er ohne Rücksicht auf Herkunft erworben werden oder ist gänzlich nebensächlich, da für den Inhalt irrelevant.

sonderer Bedeutung sind hier die stark ritualisierten Versammlungen auf allen Ebenen, denen man kein falscheres Urteil als das der langweiligen Zeremonien anheften kann. Diese Beratungen sind das wichtigste Mittel überhaupt, um Konsens erhalten zu können, und vom Dialog bis zur hochpolitischen Diskussion scheidet sich an der Rede das Gute vom Bösen, künstlerisch sehr fein dargestellt durch Ruhe und Unruhe im Darlegen von Konzepten und Ansichten, denen der Leser mit grosser Aufmerksamkeit folgen muss, da jeglicher Kommentar von dritter Seite fehlt. Nichts Erreichtes ist selbstverständlich oder aus reiner Macht zu erklären, sondern setzt Ausgeglichenheit und nicht leidenschaftliche Spontaneität voraus. Witiko sagt das sehr einfach: «Das Wort ist stärker als die Wurfschleuder, und die Mässigung besiegt den Erdkreis.» und der Herzog Wladislaw meint an einer Stelle: «Wo das Recht in dem Sinn ist, fliesst es für den Bedarf hervor». Diese lapidaren Feststellungen beinhalten Stifters politisches Glaubensbekenntnis und sein Verhältnis zum Machtdenken. Nichts hat er vor oder nach 1848 als vorbildlich angesehen; er ist kein retrospektiver Utopist und auch kein Anbeter der Zeit Metternichs¹⁵. Es ist viel eher die Frage zu stellen, gegen welche Tendenzen er ankämpft und nicht, warum einzelne biedermeierliche, nachklassische, nachromantische oder überhaupt reminiszenzhafte Züge in ihm sind, von welchen ja keiner seiner dichtenden Zeitgenossen frei war. Stifter liebäugelt nicht mit der Vergangenheit, er versucht vielmehr als konservativer Mensch das herüberzuretten, was seiner Meinung nach, unbeeinflussbar von Zeitströmungen, wert war, ins Neue, Unaufhaltsame eingeflochten zu werden als tragfähiger Raster gültiger Bezugspunkte. Man betrachte doch aufmerksam die Zeichnung Witikos. Er ist beileibe nicht grossartig und vollkommen, ja er ist sehr einseitig begabt, er besitzt nur sehr geringe Fähigkeit zu vorbehaltloser Freude, ist eher humorlos (dies ist eine Charakterzeichnung Stifters und nicht etwa ein sich fatal und unabsichtlich eingeschliches Manko) und seine bis ins Kleinste reichende Genauigkeit, welche oft an den Rand der Überspitzung gerät sowie die Unfähigkeit, etwa Beziehungen zur Kunst herzustellen, sind seine Grenzen. Witiko ist ein Ganzer nur in

15. Wie das H.A. Glaser (in: «Die Restauration des Schönen», Germanistische Abhandlungen Bd. 6, Stuttgart 1965) sieht, der aber den *Nachsommer* zur Untersuchung heranzieht und wohlweislich nicht den politisch sehr eindeutigen *Witiko*.

seiner Nüchternheit, also der Kunst, irrationalen Motivierungen politische Entscheidungskraft entgegenzusetzen.

Für ein Festhalten an der «legitimen Ordnung» finden wir bei Stifter überhaupt keinen Anhaltspunkt, am allerwenigsten in *Witiko*. Es bedarf nicht einmal einer genaueren Analyse, wenn wir beispielsweise das politische Spiel bei der Herzogswahl in Böhmen betrachten, dass es da zu einem eklatanten Bruch von legitimen Ansprüchen gekommen ist¹⁶. Es geschieht das gerade Gegenteil von dem, was sich ein bürgerlicher Ordnungsphilister unter rechtlicher Absicherung vorstellt. Witiko verhält sich dabei eher wie eine Mischung von Parzival und Machiavelli. Erst nach reifster Überlegung in der Abgeschiedenheit seiner Heimat und nach sehr persönlicher Interpretation von Recht, Macht und moralischen Direktiven, erst nach gründlichster Meinungsumfrage bezieht er eine eindeutige Stellung. Man muss hier Stifters Anliegen bis in die feinsten Verästelungen seiner Auffassung von Sittlichkeit und Politik folgen, um zu einer Rechtfertigung zu gelangen. Wir stoßen bei ihm auf ein Denken, das die meisten Kritiker nicht genügend unter die Lupe genommen haben oder nicht wahrhaben wollen und das, wiederum zusammengefasst, so lauten könnte: Da sich die Einzelheiten der Ordnung mit dem Wandel der Welt ändern, muss u.a. ein wichtiger Bestandteil, das Recht im spezifischen Fall, diesen geänderten Verhältnissen angepasst werden. Ich finde, dass Stifter mit solchen Überlegungen zu Metternichs Zeiten im günstigsten Falle der Zensur zum Opfer gefallen wäre und immerhin reicht seine Beschäftigung mit diesem Stoff (jedenfalls der Plan zu einem dreiteiligen Zyklus aus jener Zeit) schon auf das Jahr 1847 zurück.

Stifter wollte nicht mehr und nicht weniger als die Gesetze menschlichen Zusammenlebens dichterisch sichtbar machen, und zwar in engster Verbindung mit den tätigen, lebendigen Kräften, die dabei frei werden müssen¹⁷.

16. Man untersuche hier genau Stifters Beweisführung (in Versammlungen, Aussprachen etc.) und man wird zum Schluss kommen, dass er da ein Meisterstück an Argumentationskunst schafft, das aber mit verblüffender Folgerichtigkeit die Politik mit der Notwendigkeit versöhnt, wobei etwaige Zweifel sehr souverän und auch spekulativ beseitigt werden.

17. R. Wildbolz formuliert das so: «Stifter ist keineswegs der philiströse oder souveräne Repräsentant einer fixierten christlichen, kleinbürgerlichen oder 'sanften' Moralität. Mögen noch so viele Symptome in Briefen und im Werk selbst auf den Sittlichkeitsphilister deuten, so sprechen die Erzählungen, unbefangen gelesen, viel eindringlicher vom Ver-

Aus Raumgründen konnte auch nicht näher auf Stifters Verhältnis zur zeitgenössischen Literatur eingegangen werden¹⁸. Es bleibe aber nicht unerwähnt, dass er sich sehr eingehend damit beschäftigt hat und aus seinen Briefen kann man deutlich ermes- sen, mit welchem Interesse er die Situation beobachtet hat. Seine Kritik an Heine nimmt Urteile vorweg, die im berühmten Kraus- Aufsatz «*Heine und die Folgen*» auftauchen. Widerwille und Angst kommen in den Ansichten zutage, die er bezüglich des immer mehr um sich greifenden «poetischen Materialismus» äussert und wenn man sich die Mühe nimmt, neben der Werkinterpreta- tion auch seine Privatmeinungen heranzuziehen, dann werden heute noch grassierende Vorurteile zumindest abgeschwächt. Züge leiser Resignation erschienen dann wahrscheinlich nicht mehr als Verzicht, sondern als Einsicht, und seine Vorliebe für das lang- same Wachsen und unterschwellige, vernünftige Werden könn- ten endlich als eine den menschlichen Bedürfnissen angemessene Daseinsform angesehen werden und nicht als Versuch, einer schicksalsergebenden Haltung das Wort zu reden.

Unbestreitbar ist, zusammenfassend, die Tatsache, dass es Stif- ter in allen seinen Werken um die Darstellung des Menschen im Zusammenhang mit seiner Umwelt gegangen ist und eigentlich nie so recht um die Entwicklung der Individualität um ihrer Entwick- lung willen. Immer spielt die Umwelt eine überwältigende Rolle bei der Beschreibung eines sogenannten Schicksals, sowohl in der Form menschlicher Beziehungen als auch im Hinblick auf ihre Zuordnung zu den Dingen, die als Natur, Sache, Idee, Kausalzu- sammenhang, mit einem Wort als Gesamtbezug der Individuen zu der sie umgebenden Welt der Objekte wie der Ideen angesehen werden müssen. Nur wird bei ihm das Soziale niemals aus dem Rahmen solcher Sicht gerissen, sondern überhaupt nur als bedeu- tend empfunden, wenn die Voraussetzung der Gemeinsamkeit ge- geben ist. Der Mensch ist nur denkbar als sozial bewusstes Wesen, das in der Organisation Gestaltetes mitverantwortet und zu Ge-

such, nicht so sehr das Domestizierte zu loben als vielmehr das Lebendige zu retten» (S. 46. Werk zit.a.a.O.). Dazu sei gesagt, dass Wildbolz bei der Beurteilung des *Witiko* sehr vorsichtig, fast ablehnend, verfährt und auf dem Standpunkt steht: «Was den Rang seines Prosaepos angeht, so wird es, vielleicht mehr als bei vielen anderen Werken, klug und geziemt sein, dem eigenen Urteil, wie es auch ausfalle, Subjektivität zuzumessen» (Seite 129).

18. Diesbezüglich gibt E. Seitelberger in «Adalbert Stifter als Beurteiler der zeitgenös- sischen Literatur», phil. Diss., Wien 1948, interessante Einblicke.

staltendes als einen Imperativ auffasst, der sich ausschliesslich im Zusammenwirken harmonischer Vernunft und ethisch verantwortbarem Wollen manifestiert.

LITERATURNACHWEIS

- Aprent, Johann: «A. Stifter, Eine biographische Skizze» (1869), neu hg. von M. Einzinger, Nürnberg 1955.
- Bahr, Hermann: «A. Stifters *Witiko*», St. Gallen 1940.
- Dehn, Wilhelm: «Ding und Vernunft», Bonn 1968.
- Dormagen, Paul: «Die epischen Elemente in A. Stifters *Witiko*», Würzburg 1940.
- Eisenreich, Herbert: «Das kleine Stifterbuch», Salzburg 1967.
- Enzinger, Moriz: «A. Stifters Studienjahre (1818-1830)», Innsbruck 1951.
- : «Gesammelte Aufsätze zu A. Stifter», Wien 1967.
- Fechner, Erich: «Recht und Politik in A. Stifters *Witiko*», Tübingen 1952.
- Glaser, Horst A.: Die Restauration des Schönen», Stuttgart 1965.
- Gundolf, Friedrich: «Adabelt Stifter», Burg Giebichenstein, Halle 1931.
- Holzinger, Lutz: «Ein Versuch zum Aufbau des *Witiko*», phil. Diss, Wien 1967.
- Hüller, Franz: «A. Stifters *Witiko*. Eine Deutung», Graz, Wien 1953.
- Kosch, Wilhelm: «A. Stifter als Mensch, Künstler, Dichter und Erzieher», Regensburg 1952.
- Lukács, Georg: «Der historische Roman», Berlin 1965. Bd. 6. der Werke.
- Lunding, Erik A. Stifter. Mit einem Anhang über Kierkegaard und die existentielle Literaturwissenschaft», Kopenhagen 1946.
- : «Probleme und Ergebnisse der Stifterforschung 1945-1954», in *Euphorion* 49, 1955, Seite 203.
- : «A. Stifter in bäuerlicher und in existentieller Sicht», in *Vierteljahrsschrift des A. Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich (VASILO)*, 1955, Jg. 4, Folge 1/2.
- Magris, Claudio: «Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna», Torino 1963.
- Merker, Emil: «Das sanfte Gesetz. Eine Stifter-Biographie», München 1959.
- Mittner, Ladislao: «Storia della letteratura tedesca. Dal Realismo alla sperimentazione (1820-1970)». Tomo primo, «Dal Biedermeier al Fine Secolo (1820-1890)», Torino 1971.
- Pees, Ewald: «A. Stifters *Witiko* und die Geschichte», Würzburg 1938.
- Pütz, Theodor: «*Witiko* als Urbild des politischen Menschen», Wien 1950.
- Roedl, Urban: «A. Stifter. Geschichte seines Lebens», Bern 1958.
- Rueckle, Eduard: «Die Gestaltung der dichterischen Wirklichkeit in Stifters *Witiko*», Tübingen 1968.
- Seidler, Herbert: «Studien zu Grillparzer und Stifter», Wien, Graz, Köln 1970.
- Seitelberger, Erika: «A. Stifter als Beurteiler der zeitgenössischen Literatur», phil. Diss, Wien 1948.

- Steffen, Konrad: «Adalbert Stifter. Deutungen», Basel, Stuttgart 1955.
Weigel, Hans: «Flucht vor der Grösse», Graz, Wien, Köln 1978.
Weippert, Georg: «Stifters *Witiko*», Wien 1967.
Wildbolz, Rudolf: «A. Stifter. Langeweile und Faszination», Köln, Mainz
1976.
Zagari, Luciano: «Il *Nachsommer* di Stifter e la topografia dei beni irri-
nunciabili», in *A.I.O.N.* (sez. Germanica), xvi, Napoli 1973.

FRANCA BERNABEI

Gli Intellettuali Americani e la Narrativa Francese: 1866-1900

II

Tra i 'discepoli' di Flaubert, i Goncourt non mancano di destare un certo interesse, e una reazione non totalmente negativa. Ciò dipende, forse, dalla peculiarità del loro essere arrivati al romanzo tramite la storia (aspetto, questo, che poteva attestare la serietà dei loro intenti); ma la ragione, più probabilmente, sta nel fatto che per quanto il loro modulo narrativo aspirasse all'oggettività e all'autonomia della ricerca scientifica, esso non era trasceso ai livelli del naturalismo. L'immissione del «quarto stato» nella dimensione romanzesca, attuata in termini estetizzanti, nonostante la baldanza delle affermazioni teoriche («Aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises»), non costituiva evidentemente un fenomeno particolarmente scioccante, o contrario alle norme dell'appropriatezza narrativa.

Tutt'al più, si osserva qualche volta che la produzione dei due fratelli rivela degli aspetti «curiosi»: si parla di naturalismo temperato da una «grazia curiosa», di una «curiosa mancanza di realtà», e (a proposito degli studi di carattere storico) di una «curiosa nostalgia» per un secolo (il '700) artificiale e femminile da parte di due scrittori che della contemporaneità avevano fatto l'oggetto della loro *enquête*⁶¹. Il ricorrere del termine sembra dunque indicare una certa incertezza critica di fronte alla idiosincrasia di un materiale documentario attinto direttamente dalla 'vita', che però risulta narrativamente improbabile, perché non trasposto correttamente in termini di poetica. Comunque, c'è anche chi apprezza la sincerità, la delicatezza, il «realismo» dell'analisi di certi aspetti della scena sociale contemporanea, e accetta sia la crudezza del dettaglio che la minuzia descrittiva grazie, evidentemente, all'eleganza dello stile e la padronanza formale⁶². In un solo caso

61. «Goncourt in the *Siège of Paris*», *The Nation*, novembre 1890, pp. 359-360; «Journal of the Brothers Goncourt», *The Nation*, vol. 46, gennaio 1888, pp. 26-28; «Goncourt's la Grimaud», *The Nation*, vol. 56, marzo 1893, pp. 232-233.

62. «Edmond and Jules Goncourt», *The Atlantic Monthly*, febbraio 1878, pp. 81-88. Elis Reclus, autore della recensione, li definisce «delicati e realistici» al tempo stesso, e ne elogia «the happy alliance of a lively imagination with patient and conscientious work... of exact drawing, brilliant color, elegant style, and a form often exquisite, united to a perfect command of technicalities» (*ibidem*, p. 187).

i loro romanzi sono considerati sterili e privi della forza creativa di Flaubert; ma le critiche più decise e, ancora una volta, più puntigliosamente espresse, vengono da James. Coerentemente alla propria estetica, egli individua e denuncia la 'causa' di quell'aspetto «curioso» cui prima si accennava; nel definire i Goncourt, infatti, il prototipo della contemporanea cultura parigina, anzi, «the most Parisian thing» che gli sia dato conoscere⁶³, ne condanna, sulla linea delle critiche mosse a Flaubert, il diletterantismo estetizzante e la superficialità intellettuale. E nell'ammettere la presenza di indubie qualità artistiche, ne lamenta lo spreco, causato dalla «morbosa» attrazione per argomenti intollerabilmente «malsani»⁶⁴. Qui, come in altri saggi sugli scrittori francesi, James esprime il proprio 'imbarazzo' di fronte alla mancanza di «delicatezza», vale a dire di quella indispensabile educazione del gusto, di quella raffinata sensibilità percettiva in senso lato, la cui controparte umana ed artistica – date le interferenze tra codice etico ed estetico – era un'irreparabile 'volgarità'. La discordanza stilistica tra «the manner of the thing» e «the question of value» rappresenta probabilmente la nota più stridente nel rapporto dello scrittore con gli esponenti della letteratura francese; stonatura invece non avvertita dagli altri intellettuali del New England, ovviamente più interessanti alla formazione di una nuova tipologia culturale in senso lato che al problema specifico di una nuova virtualità espressiva.

Se i Goncourt avevano aperto la strada del naturalismo, ma nella moderata misura che abbiamo ricordato, è comprensibile che l'attenzione della critica sia stata diversamente stimolata dall'apparire delle opere del caposcuola, Emile Zola. Su di lui, si può dire, vengono a scontrarsi tutte le interdizioni e pregiudiziali ideologiche fin qui registrate: e l'impatto non poteva essere che violento, data la specificità del metodo, degli argomenti, e della funzione stessa da questi attribuita al messaggio narrativo. Con Zola muore definitivamente il concetto di arte «bella», consolatoria e piacevole: e dato un tale sconvolgente rovesciamento dei canoni dell'estetica classica, gli attacchi al naturalismo si succedono con insistente e monotona ripetitività. In essi è possibile individuare delle motivazioni riconducibili in sostanza a due nuclei centrali: a) *la condanna della dilatazione della forma romanzesca*; nella quale si riscontra l'inclusione di argomenti assolutamente incompatibili con il sistema di verosimiglianza narrativa – la cui egemonia è tacitamente riconosciuta ed accettata in quanto tale, perché discorso dominante e diffuso nella società⁶⁵. Dilatazione intesa anche in termini di registro (assunzione della scienza a paradigma, nel metodo e nelle finalità) e rifiutata sulla base di una quasi tautologica affermazione della specificità (estetica) della letteratura.

63. «Edmond de Goncourt's *La fille Elisa*», *The Nation*, maggio 1877, ripubblicato in *French Poets and Novelists*, op. cit., pp. 164-166.

64. «The Journal of the Brothers de Goncourt», *Fornightly Review*, I, ottobre 1888. Ripubblicato in *Selected Literary Criticism*, op. cit., pp. 145-166.

65. Si veda, a questo proposito, Genette, op. cit., pp. 43-50; e anche Roland Barthes, *Critique et vérité*, Editions du Seuil, Parigi, 1966, pp. 14-22.

b) *La condanna della contrazione della forma romanzesca*; della esclusione, cioè, di interi aspetti di «realtà»: vale a dire, del reale rappresentabile secondo il codice dell'appropriatezza, che condensa in sé la categoria estetico-morale del gusto⁶⁶ e quella logica del buon senso e della ragionevolezza⁶⁷. È proprio in tale ambito, direi, che traspare più chiaramente che mai la presenza dell'ideologia in quanto «falso pensiero». I suoi 'giustificazionismi', infatti, vanno dalla costatazione e riprovazione di un'assenza di contrasti di caratterizzazione, di una monotonia di esecuzione esteticamente sterile (e quindi una valutazione che vorrebbe presentarsi come critica 'pura' e disinteressata) all'individuazione, più che di elementi immorali, di una pseudo-scientificità e oggettività variamente motivate: col che si vorrebbe cogliere in fallo Zola e combatterlo, per così dire, con la stesse armi che egli aveva usato per l'attacco (valutazione, dunque, di ordine logico-psicologico).

Ma, come si è visto ancora, la disapprovazione in sede estetica è raramente isolabile, nelle recensioni esaminate, di per se stessa; l'accusa di non-scientificità, d'altro canto, maschera il più delle volte un imbarazzo di fronte agli inquietanti interrogativi circa la finalità e il significato dello «Zolaismo» che la lettura delle opere non manca di suscitare (e lasciare irrisolti ad una lettura extra-storica)⁶⁸.

L'«indelicatezza», la «grossolana volgarità» dei romanzi, riscontrate anche a livello stilistico (l'uso dell'*argot*) sono, molto più esplicitamente che in precedenza, collegate generalmente all'assenza, nell'autore, di un'adeguata educazione del gusto. Al tempo stesso, si avverte la vitalità e la potenza del metodo, e più di un critico si affianca a James nell'imputare il proprio disagio ad una supposta contraddizione tra quello e la sua applicazione. Si lamenta, così, *non* la scelta degli argomenti ma l'atteggiamento dello scrittore nei confronti della sua topica: e in questo considerare l'opera come espressione diretta della personalità dell'autore, si definisce tale atteggiamento ora privo di distacco oggettivo (il «punto di vista» dell'autore coincide con quello dei personaggi), ora invece eccessivamente impersonale (l'autore rinuncia a porsi come mediatore tra testo e lettore).

Il punto di saldatura dell'apparente varietà degli attacchi appare evidente, in definitiva, nel rifiuto di conferire credibilità al «reale» di Zola nella sua totalità: vale a dire, ai diversi livelli della sua riflessualità – morale, sociale, psicologico, ecc. «Reale» che viene considerato o grossolana esagerazione *tout court*, l'espressione di un «superrealismo» più «orribile» della realtà

66. Si veda la discussione su «*Le Goût*» in Barthes, *ibidem*, pp. 23-27.

67. *Ibidem*, p. 35, l'autore osserva: «Il se constitue ainsi un corps de normes diffuses, mi-esthétiques (venue du Beau classique), mi-raisonnables (venues du 'bon sens'): on établit une sorte de tourniquet rassurant entre l'art et la science, qui dispense d'être jamais tout à fait dans l'un on dans l'autre».

68. Come, ad esempio, in «*L'Assommoir*», *The Nation*, xxiv, marzo 1877, p. 162: «What did the author mean? Is he a friend of the people, or an enemy of republican institutions? Can such works do any good?».

stessa⁶⁹, o una mimesi parziale – in quanto unicamente riproduttiva di verità sgradevoli che costituiscono solo una parte limitata della totalità o che, comunque, devono essere narrativamente interdette, così come lo sono nell'ordinarietà dei rapporti sociali.

La novità dirompente del realismo 'naturalista', che spiazzava inequivocabilmente la produzione della generazione precedente, e che, nella programmatica volontà di farsi beffa dei tabù morali e sociali delle classi «bene educate», si imponeva tuttavia per la serietà degli intenti e della presentazione delle proprie coordinate metodologiche, sembra costringere lo stesso linguaggio critico a caricarsi di un metaforicismo esasperato e ridondante – quasi a schermo della difficoltà di fronteggiare un fenomeno che la semplice qualifica di «immorale» od «osceno» appare semanticamente inadeguata a circoscrivere. L'associazione per similarità con oggetti, odori e sensazioni sgradevoli, o repellenti addirittura; la concatenazione metaforica di due principali campi tematici, dei quali l'uno si sviluppa secondo la direttrice semantica letamai/pantani/truogoli/fogne/pozzi neri, e l'altro secondo quella sale di dissezione/operazioni chirurgiche/escrescenze infettive/piaghe cancerogene/contagio; la funzione emotiva e conativa al tempo stesso dei significanti «rivoltante», «disgustoso», «fetido», «sporco», «innominabile», «abominevole», «nauseante», «malsano», «pestilenziale», ecc.; l'accostamento a registri diversi da quello letterario (i rapporti di polizia, la cronaca nera, le scritte sui muri): da queste strutture semiotiche fortemente isotopiche [modello semico profondo: *a*) sozzura *b*) malattia] traspare evidentissima la violenta reazione al naturalismo. Reazione che è espressa in modo analogo anche nei riguardi dell'uomo Zola, del quale si sottolineano non solo la volgarità ma anche la «libidine» e la caratteriologia patologica che sottostanno all'attrazione «morbosa» per determinati soggetti.

Grazie a questo primo tipo di «naturalizzazione» si scongiura così la comparsa, nella dimensione romanzesca, dell'*ouvrier*: che viene o associato senza mezzi termini alla *canaille*, o genericamente incluso nella categoria delle «classi pericolose», o, infine, criticato non per se stesso ma per la rappresentazione falsificante che Zola ne avrebbe dato⁷⁰.

Significativamente, il nome dello scrittore è associato più di una volta a quello di Sue, e il confronto tra i due, etichettati entrambi come esponenti di letteratura popolare, privilegia la produzione del secondo con la motivazione di una più equilibrata riflessualità – capace di rappresentare contemporaneamente i due estremi della società, non solo la 'feccia' ma anche la 'nobiltà'. Si avverte, perciò, il salto qualitativo compiuto da Zola rispetto all'esotismo romantico di Sue, che nello scavalcare il mondo dei borghesi

69. Si veda il saggio di O.W. Holmes, già citato, p. 555: «No hospital physician would have pictured the struggle in such colors» (a proposito della descrizione della morte per convulsione di Madame Bovary).

70. «L'Assommoir», *op. cit.*; «The Contributors' Club», *The Atlantic Monthly*, xxxix, maggio 1877, pp. 610-612; «Germinal», *The Nation*, aprile 1885, p. 286.

aveva raffigurato le classi lavoratrici sulla base di una immagine preconcepita e melodrammatica (quella di una minoranza criminale), intrisa di moralismo travestito da socialismo caritatevole. Ma un tale stacco è recepito come elemento di devianza e quindi negativo. L'opera di Zola, infatti, pur risentendo di un «miserabilismo» romantico e di alcune correnti ideologiche del secolo (l'utopismo conservatore, il determinismo e il moralismo paternalistico nei confronti del proletariato), è la prima a riconoscere – anche tramite l'assimilazione linguistica di elementi della parlata popolare – «l'alterità di un gruppo sociale» (il proletariato appunto) e il carattere specifico della sua cultura⁷¹.

Ritorna, con accresciuta intensità, la preoccupazione per il rapporto testo-lettore, insieme al problema del controllo sulle modalità di fruizione. Il pericolo della contaminazione, di una funzione conativa del messaggio, che suscita nel destinatario la reazione 'voluta' (sovvertimento del 'comune senso del pudore', destabilizzazione sociale, ecc.) è sentito con tale immediatezza che c'è chi afferma apertamente che non sussiste alcuna differenza tra la scrittura e la cosa, tra il vivere direttamente una data esperienza e il venirne a contatto attraverso la lettura⁷². Un critico della *North American Review*, che pure dichiara di ammirare Zola, confessa di aver gettato in mare per ben due volte, prima di approdare a terra, i due romanzi dell'autore letti durante il viaggio (per l'esattezza, *Thérèse Raquin* e *La Bête Humaine*)⁷³. Di questi episodi si parla in un articolo del 1892, quando cioè si può già riscontrare un atteggiamento più favorevole nei confronti del grande manipolatore di «oscenità».

È stato osservato che un certo attutirsi della polemica è riscontrabile a partire dal 1886 (probabilmente grazie alla possibilità di considerare l'opera dello scrittore nel suo insieme e al carattere più ottimista del secondo ciclo)⁷⁴; anche in precedenza, tuttavia, non era mancato, insieme alle denigrazioni, il riconoscimento di una indubbia potenza descrittiva e di una notevole sensibilità letteraria⁷⁵.

Se la posizione di Perry, alla fine degli anni '70 e ai primi degli anni '80, era stata quella di una decisa condanna⁷⁶, nello stesso periodo James appare

71. Jacques Dubois, *L'Assommoir de Zola*, Larousse, Parigi, 1973, p. 92.

72. «Profligacy in Fiction», *The North American Review*, cxxxI, luglio 1880, pp. 79-88.

73. «The Best Book of the Year», *The North American Review*, cliv, gennaio 1892, pp. 85-116.

74. Albert J. Salvan, *Zola aux États-unis*, New York, 1967, p. 85; «Impact of French Naturalism on American Critical Opinion, 1877-1892», *PMLA*, 1948, p. 1013, di William C. Frierson e Herbert Edwards.

75. Anche nella prima recensione su *L'Assommoir* (1877) si riconosce l'efficacia con cui Zola aveva reso il progressivo abbruttimento di Coupeau e, soprattutto, di Gervaise.

76. «*L'Assommoir*», *The Atlantic Monthly*, xxxix, giugno 1877, pp. 761-763; «*Nana*», xlv, maggio 1880, pp. 693-699; «*Mes Haines*», *The Atlantic Monthly*, dicembre 1879, pp. 808-810; «*Zola's Essays*», *The Atlantic Monthly*, gennaio 1881, pp. 116-119.

più sensibile alle qualità tecniche e alla potenza del metodo⁷⁷. Come Perry, però, e con più insistenza, egli denuncia il fallimento estetico dello sforzo creativo, collegandolo, come già nel caso di Flaubert, ad una insufficiente consapevolezza morale («*Nana*», *op. cit.*).

Tale posizione contrasta con quella di Howells, che in una serie di interventi sulle pagine dello «*Harper's*» (a partire dal 1888), è tra i primi a difendere la scientificità e a proclamare la grandezza «epica» dello scrittore che costituiva una delle sue grandi «*literary passions*»⁷⁸. Sia pure con tutti i segni del suo «realismo reticente», Howells sostiene che Zola non è immorale e ne apprezza invece la serietà e la purezza delle intenzioni, oltre a definirlo «uno dei maggiori maestri» della narrativa per la coerenza interna e l'armoniosa fusione dell'insieme. Su questo piano, egli non è certamente il solo: lo stesso Brander Matthews, uno degli esponenti per eccellenza della «*genteel tradition*», concorda nel 1892 con questa notevole inversione di tendenza – che rivaluta Zola sulla base di quegli elementi che erano stati in precedenza la causa della sua condanna⁷⁹. (Nel caso di Howells, perlomeno, la difesa della «purezza» di Zola è stata probabilmente influenzata dal suo personale sgomento in seguito all'episodio di Haymarket Square e il successivo rivolgersi della sua narrativa a quei problemi sociali prima accantonati, nella convinzione che non fossero pertinenti all'«*American Way of Life*»).

In un articolo del 1902, dopo la morte dello scrittore, Howells allarga il suo discorso. Ora, non solo ribadisce l'assenza di immoralità e la presenza semmai di aspetti «indecenti» (il che, ovviamente, infrange solo il codice sociale dell'appropriatezza), ma, nel sottolineare il puritanesimo austero dell'autore, attribuisce uno scopo didattico al ricorso a tali elementi: di coinvolgimento del lettore nella appassionata ricerca di sincerità e verità⁸⁰. A questa naturalizzazione (passaggio dal piano storico-sociale dell'*enquête* a quello atemporale della lezione morale) se ne accompagna un'altra: Zola è visto come un romantico – per nascita e tradizione letteraria –, un poeta epico che, in contraddizione colla propria teoria e grazie alla grandezza inventiva e creativa, ha raggiunto un alto grado di perfezione formale e rappresentativa⁸¹.

77. «*Une page d'Amour*», *The Nation*, xxvi, maggio 1878, pp. 361-362; «*A Review of Zola's Last Novel Nana*», *Parisian*, febbraio 1880 (ripubblicato in *The House of Fiction*, Londra, 1957, pp. 274-280).

78. «*La Terre*», *Harper's New Monthly Magazine*, lxxvi, marzo 1888, pp. 641-642; «*La Déblâcle*», *Harper's*, ottobre 1892, p. 802; «*Editor's Study*», *Harper's*, lxxxvii, settembre 1893, pp. 635-636.

79. *Americanisms and Briticisms*, Harper and Brothers, New York, 1892, pp. 163-168.

80. «*E. Zola*», *The North American Review*, clxxv, novembre 1902, pp. 587-596.

81. Ma lo stesso Howells, dieci anni prima, aveva criticato *La Déblâcle* (*op. cit.*) per la mancanza di selezione e subordinazione ad un piano narrativo generale, e messo in discussione il pessimismo deterministico dell'autore.

Anche James non manca di scrivere un articolo in questa occasione di ripensamento sulla figura dell'uomo e dell'artista⁸². Anch'egli riconosce – e con stupore – la capacità di Zola di infondere una inaspettata qualità epica ad un reale «mean and vulgar»: e non riesce a spiegarsi come lo scrittore sia riuscito a non 'deprezzare' la rappresentazione pur non alterando la natura di quel «reale». Ancora una volta, lo 'stupore' di James sembra rivolto primariamente agli aspetti tecnico-formali di un *achievement* letterario; e se egli riconosce, in sintonia con Howells, l'onestà e la passione di verità del metodo naturalista (rivalutando ora opere in precedenza condannate, come *L'Assommoir*), rimane ferma la pregiudiziale ben nota circa l'assenza di quel Gusto senza il quale la fantasia creatrice è inevitabilmente compromessa.

Quanto a Daudet, lo scrittore naturalista contemporaneo a Zola e a lui vicino sia per la similarità degli inizi di carriera (entrambi avevano abbandonato la provincia per la metropoli parigina) che per l'appartenenza alla stessa cerchia intellettuale, James esprime un'incondizionata ammirazione. Pur ammettendo che egli è un romanziere minore, lo considera il miglior rappresentante contemporaneo del «novel of manners», esaltandone la gioiosa vitalità e la vena poetica che, smorzando la cupezza e il ristretto «letteralismo» degli altri realisti, erano riuscite ad esprimere le più delicate sfumature del reale⁸³. Ma il ritratto decisamente 'parziale' di James⁸⁴ non

82. «E. Zola», *The Atlantic Monthly*, xcii, agosto 1903, pp. 193-210. Ripubblicato in *Notes on Novelists*, *op. cit.*, e *Selected Literary Criticism*, *op. cit.*, pp. 282-308.

83. «Alphonse Daudet», *The Atlantic Monthly*, giugno 1882. Ripubblicato in *Literary Reviews and Essays*, *op. cit.*, pp. 180-190. «Alphonse Daudet», *Century Magazine*, agosto 1883, pp. 498-509. La contrapposizione tra 'realismo' e 'letteralismo' era già stata fatta dal Lathrop («The Novel...», *op. cit.*), del quale James sembra qui richiamare anche la funzione euristica del 'realismo poetico'.

84. L. Edel, in *H. James: The Treacherous Years*, Londra 1969, pp. 122-29, ricorda che, tra gli scrittori francesi con cui era venuto a contatto, James si sentiva più legato a Daudet, del quale tradusse, nel 1889, l'ultimo volume della serie di *Tartarin*. È chiaro, comunque, che la lettura Jamesiana di Daudet è fortemente influenzata dalla teoria narrativa elaborata dallo scrittore in quel periodo, e che sarebbe stata più dettagliatamente espressa in «The Art of Fiction», nel 1884. Non si può dimenticare, infatti, che il manifesto della fase «naturalista» di James, fautore dell'inclusività e della libertà sperimentale dell'artista, definisce così il concetto di 'esperienza': «It is the very atmosphere of the mind, and when the mind is imaginative – much more when it happens to be that of a man of genius – it takes to itself the faintest hints of life, it converts the very pulses of air into revelations...» (*Selected Literary Criticism*, *op. cit.*, pp. 85-86). Del resto, della presenza (implicita più che programmatica) dei postulati di un impressionismo narrativo che coesiste, in questa fase, col concetto del romanzo come «quadro» – nell'eccezione però di «affresco storico e sociale» – scrive Sergio Perosa sia in *Le Vie della narrativa americana*, Mursia, Milano, 1965, pp. 60-62, 142-143, che in *Henry James and the Experimental Novel*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1878, pp. 13-14: studi che in particolare mettono a fuoco il passaggio, per quanto riguarda la produzione narrativa di James nel periodo 'mediano', da uno sperimentalismo tematico di impronta naturalistica ad uno sperimentalismo, assolutamente originale ed anticipatore di sviluppi novecenteschi, di carattere 'tecnico'.

è condiviso, per lo più, dagli altri recensori, che collegano Daudet molto più strettamente alla sua scuola (escludendo, ovviamente, i romanzi a forte impronta regionalistica). Perry, ad esempio, gli rimprovera l'unilateralità della rappresentazione, l'inappropriatezza degli argomenti, e anche un eccessivo ricorso al patetismo e al sensazionalismo⁸⁵. Sophia Kirk, pur riconoscendo le notevoli capacità descrittive dello scrittore, osserva che egli è incorso nella «mostruosa» convenzione naturalista di scrivere «from the note-book instead of from the heart» e di rappresentare cinicamente la società⁸⁶.

Risulta evidente, comunque, che né detrattori né ammiratori sembrano mettere a fuoco la posizione anomala dello scrittore all'interno della scuola realista, determinata dalla mancanza di una genuina critica sociale e da una accettazione tacita dello *status quo*; cosicché le vicende narrate o sono atipiche, o vengono rappresentate come patetiche, o riflettono, nella loro morale, la piena adesione dell'autore allo statuto sociale dell'epoca. Daudet, infatti, aveva «naturalizzato» il naturalismo secondo una formula narrativa accettabile ai più, e per giunta di successo, probabilmente grazie anche a quel patetismo e sensazionalismo di cui Perry lo accusa, senza però individuare correttamente la ragione.

Anche nei riguardi dell'ultimo, significativo rappresentante della «scuola» naturalista (se mai questa esistette) e, comunque, l'unico discepolo di Flaubert, Guy de Maupassant, la recezione dei recensori del New England non appare molto favorevole. Parrebbe quasi che le critiche mosse contro il fine ed ironico denunziatore della falsità e del filiteismo insiti in certi atteggiamenti sottostanti ai rapporti sociali, condensino in sé, più nettamente che in altri casi, i punti nodali dell'atteggiamento riscontrato, nel corso del periodo in esame, a proposito della letteratura francese.

Le inversioni di tendenza rilevate nel caso di Balzac, ma anche di Flaubert e di Zola, non si verificano nel caso di uno scrittore che sembra non lasciare spazio ad alcuna possibile naturalizzazione. In lui si registra, infatti, l'imperdonabile coesistenza – secondo le parole di James – di «licenziosità e impeccabilità»⁸⁷; non solo, ma (come afferma esplicitamente un critico della *Nation* nel 1894 – e si osservi la data) la perfezione formale è privilegiata a tal punto da convertire l'attività artistica in «mestiere»⁸⁸. E questo stravolgimento della funzione sociale e morale del fatto letterario, questo decadimento dell'arte da attività privilegiata a 'lavoro', risulta inammissibile e completamente estraneo (nelle parole stesse del recensore) ai va-

85. «Fromont Jeune et Risler Aîné», *The Atlantic Monthly*, agosto 1876, pp. 248-250; «Jack», *The Nation*, xxv, novembre 1877, pp. 273-275; «Some French Novels», *The Atlantic Monthly*, novembre 1878, pp. 298-299.

86. «L'Immortel», *The Atlantic Monthly*, novembre 1888, pp. 711-715.

87. «Guy de Maupassant», *Harper's Weekly*, ottobre 1883 (ripubblicato in *Selected Literary Criticism*, op. cit., pp. 118-144).

88. «Tolstoy on Maupassant», *The Nation*, vol. 59, luglio 1894, pp. 44-45.

lori della società americana. Si riesuma allora, nel sottolineare anche la maligna sovversione dei principi della vita sociale, l'accusa di «immoralità», che – si è visto – era caduta a quest'epoca nei confronti degli altri scrittori francesi. Perfino nel 1908, si deplora la meschinità e insensibilità della visione del mondo di Maupassant, e si insiste sulla futilità e irrilevanza della sua opera, in quanto banale esercitazione di carattere tecnico-formale⁸⁹.

Ancora una volta, il linguaggio critico si fa pesantemente connotativo, e l'accusa di «grottesca distorsione» della realtà è connessa alla rappresentazione «morbosa» delle classi piccolo-borghesi e contadine, con la loro esistenza «uncleanly», «airless», «unnatural», ricca di sensualità.

Tra i primi ad occuparsi di Maupassant, è, comprensibilmente, James («Guy de Maupassant», 1883): il quale non poteva non essere attratto da un'autore che esemplificava quella consapevolezza formale così esiziale alla sua stessa estetica. D'altro canto, anche questa volta, James sottolinea l'ambigua coesistenza di felicità espressiva e ristrettezza morale; e riconduce la «cinica» distorsione della realtà operata dal suo *confrère*, così come l'ammirevole concisione della tecnica, ad una riduzione di umanità.

Se questa, in un certo senso, è la consueta risorsa Jamesiana per «aggirare» i 'casi' che risultano difficili alla sua comprensione, questo saggio, di poco precedente a «The Art of Fiction», si conclude però con la rivendicazione della libertà espressiva di ogni artista, in sintonia, perciò, con le stesse affermazioni teoriche che Maupassant avrebbe espresso cinque anni dopo nella prefazione di *Pierre et Jean*.

Più indifferente ai valori formali (il che rispecchia la preminenza in lui – come già si è visto – di interessi politico-culturali piuttosto che estetico-letterari in senso stretto) si dimostra invece Howells. In due articoli del 1890 e 1891, si sofferma in particolare sugli «abissi» estranei alla mentalità americana sondati dallo scrittore, sulla «brutale» libertà dell'opera e sulla occasionale presenza in essa di un romanticismo falsificante. Caratteristiche, queste, ben lontane dalla grazia e dallo *humor* tipici degli autori di «short stories» americani⁹⁰.

Come nel caso di Flaubert, dunque, sfugge ai critici del Nord-Est la portata della paziente e indefessa concentrazione sull'oggetto artistico, quella «flaubertizzazione» della scrittura che subentra alla mitologia della creazione di Balzac, e che viene assunta a totalizzante 'valore' (positivo e contrappositivo) nei confronti di una società dalla quale l'artista francese dell'ultimo trentennio dell'ottocento si sente sempre più isolato e distaccato.

Se ovviamente non è questa la sede per analizzare le ragioni di una tale frattura tra arte e pubblico in Francia, non si può non ricordare, sulla base

89. «Maupassant in English», *Literary Reviews and Criticisms*, New York, 1908, pp. 190-203 (di Prosser H. Frye).

90. «The Odd Number», *Harper's New Monthly Magazine*, febbraio 1890, p. 482; «*Notre Coeur*», *Harper's*, febbraio 1891, pp. 482-483.

delle ormai classiche analisi dell'Auerbach e di Lukács⁹¹, che la posizione di «osservatori» della scena sociale assunta dagli scrittori in questione rifletteva il disagio dell'artista borghese nei confronti della classe cui apparteneva (e che lo sosteneva e lo leggeva) ma di cui non poteva più appoggiare il processo evolutivo. Fenomeno, questo, che veniva concretamente evidenziato dalla presenza di chiuse comunità estetiche che, pur rappresentando una risposta in negativo alla non-incidenza del momento letterario sulla realtà sociale, ne costituivano però, implicitamente od esplicitamente, un polo dialettico di critica e di denuncia.

L'incomprensione delle ragioni di questo isolamento si traduce allora in critica dell'autore considerato responsabile del distacco con il pubblico⁹²: giustificazionismo mediante il quale gli intellettuali americani mascherano il divario tra pensiero ideologico e *praxis* all'interno della loro specifica pratica sociale.

È indubbio, infatti, che all'indomani della guerra civile e nel corso del trentennio 1870-1900, la tradizione culturale ufficiale del Nord-Est, i cui esponenti, osserva lo Hofstadter⁹³, erano moralmente e intellettualmente «gli eredi del New England, e per lo più eredi per successione», si dimostrò totalmente incapace di comprendere la complessa problematica politico-sociale ed economica del dopoguerra. Di fronte alla «realtà» del crescente contrasto tra la primitiva aggregazione federale di colonie, l'assetto sociale agrario e decentralizzato, l'idealismo metafisico, e lo svilupparsi di un nazione sempre più continentale, di una società integrata controllata dai grandi centri metropolitani in rapida espansione, con il passaggio ad un materialismo scientifico che, per quanto contenuto all'inizio (e interpretato in chiave progressista) sarebbe poi diventato deterministico – questi intellettuali rimasero attaccati a dei modelli di tipologia culturale in prosecuzione con quelli del passato.

Inoltre, nonostante la volontà di operare attivamente (ma nel campo della riforma dei servizi civili) questi «riformatori garbati»⁹⁴ vennero sempre più relegati in secondo piano sia dai politici che dalla nuova plutocrazia. Il consolidarsi, infatti, del mondo degli affari in sistema di potere, capillarmente presente a tutti i livelli dell'apparato statale, politico e sociale, comportò, per usare le parole di Larzer Ziff, «a wholesale commercialization of life». Questa, egli continua, «did not deny literature. Rather, it granted literature a place and in so doing reduced it far more than organized denial could have done». Il caro prezzo pagato dalla cultura a causa di questa set-

91. In *Mimesis*, Einaudi, 1975 e *Saggi sul realismo*, Einaudi, 1950.

92. Basti pensare a James, che non riusciva a spiegarsi l'«odio» di Balzac per la borghesia e concludeva che esso doveva dipendere da una sorta di ritorsione nei confronti di un pubblico che non lo accettava; o agli accenni, nelle lettere, alla chiusura del gruppo naturalista: «Chinese, Chinese, Chinese... they are finished, besotted mandarins and Paris is their celestial Empire» (L. Edel, *The Conquest of London*, op. cit., p. 103).

94. *Ibidem*, pp. 174-196.93. Op. cit., p. 176.

torializzazione, fu che essa «was to have her own pedestal and mind her own business. What business? The business of beauty, of idealizing daily actualities...»⁹⁵.

Questo processo di idealizzazione, si è visto, viene apertamente incoraggiato dalle riviste esaminate, che sembrano non recepire l'impatto di un capitalismo industriale già affermatosi nel corso degli anni '70-'80, e sviluppatosi nel decennio successivo secondo tendenze monopolistiche miranti in primo luogo al «crescente consumo improduttivo dei beni»⁹⁶. Le conseguenze della spinta imprenditoriale che porta alle estreme conseguenze il principio di libera concorrenza del *laissez-faire*⁹⁷ e la legge del «survival of the fittest» applicata in campo economico, si ripercuotono a raggiera su una nazione che all'inizio degli anni '90 si trova privata dello sbocco fisico e finanziario della frontiera.

Già nel 1870 sorgono gli «slums» di New York, Philadelphia, Boston; i «farmers» del Mid-West subiscono l'espansione e lo sfruttamento delle corporazioni dell'Est (1873-96); i contrasti tra lavoro e capitale sfociano nell'episodio di Haymarket Square (1886) e in una serie di scioperi quali quello degli operai della Pullman (1894); sorge il partito Populista (1891); scoppia una crisi finanziaria; l'espansione degli Stati Uniti si estende a Cuba, Portorico e le Filippine (1898). Questi sono, a grandi linee, alcuni degli aspetti di un trentennio estremamente complesso e tumultuoso.

Eppure, gli intellettuali della «genteel tradition» interpretano il rapporto arte/vita secondo i parametri critici del «realismo poetico»: l'accentuazione della preminenza da accordarsi in narrativa agli «smiling aspects of life», il privilegiamento extra-storico, l'importanza attribuita – nonostante le frequenti affermazioni del contrario – all'appropriatezza tematica, il conferimento al fatto artistico di una funzione rasserenante e rassicuratrice.

Robert P. Falk sostiene, in un suo studio⁹⁸, che «although American criticism suffered somewhat from the weaknesses of a genteel outlook, at its best transcended them» e aggiunge che «la visione romantica del reale» rappresenta, negativamente, una forma di «compromesso vittoriano», ma, positivamente, lo sforzo di armonizzare gli ideali del passato con le istanze della nuova «industrial democracy».

Se queste affermazioni sono accettabili quanto al riconoscimento di un vivace dibattito teso a sondare delle possibili direzioni critiche, mi sembra che esse, d'altro canto, siano la palese espressione di quella che Bernard Sternsher definisce «the consensus view» dell'intellettuale americano, legata alla convinzione della «organic continuity of the American experience» e alla fun-

95. *Op. cit.*, p. 14.

96. Douglas F. Dowd, *Storia del capitalismo americano dal 1776*, Mazzotta, Milano, 1976, p. 91.

97. Praticato fino ai primi anni successivi alla guerra civile, e iniziato alla fine dell'«età di Jackson».

98. *Op. cit.*, p. 117, p. 152, e *passim*.

zione unificante del concetto di cultura⁹⁹. Il nodo della questione sta, piuttosto, nella situazione alienata in cui l'*intelligènzia* del Nord-Est vive il rapporto con una struttura socio-politica che rappresenta ormai il potere economico del capitale; nella «de-dialettizzazione» in forza della quale «una parte di un dato tutto viene presa di per se stessa, come se non facesse parte di quel tutto»¹⁰⁰. Il problema, allora, non è tanto quello della ricerca, da parte di un gruppo intellettuale, di una saldatura tra passato e presente, quanto quello – ben più esiziale – della incomprensione della *diversità di ruolo* da esso assunto nel presente rispetto al passato.

Provenendo da una tradizione che aveva privilegiato la cultura, dove l'intellettuale «come gentleman della classe dominante era un capo in ogni settore della vita pubblica» (Hofstadter)¹⁰¹, gli esponenti della «genteel tradition» non si accorgono di essere le vittime della settorializzazione di cui sopra; si richiamano ad una *Weltanschauung* trascendentalista quando ormai *quella* totalità ontologicamente conglobante il sociale, il politico, l'economico, il culturale, si è infranta, e l'estetica, in conseguenza del dominio accentratore del *big business*, è diventata economia politica¹⁰². Fa il gioco, vale a dire, del nuovo potere nella misura in cui accentua l'evasione nel «romance» e ne razionalizza la necessità.

Nel corso degli anni '90 appaiono in America i primi romanzi di denuncia sociale, sulla scia dei modelli europei; gli scrittori più giovani trovano spazio per le loro rivendicazioni in riviste 'progressiste' (quali *The Arena*) e si ribellano a quelle di ispirazione conservatrice. I centri culturali si sono spostati prima a New York e poi a Chicago: ma gli «old gentlemen», come sottolinea Ellen Glasgow, continuano a considerarsi «old masters»¹⁰³.

Ecco perché la posizione di netto rifiuto nei confronti di una diversa tipologia culturale può essere, in certi casi, ridimensionata, ma non riesce ad aprirsi ad una reale comprensione dei motivi vitali sottostanti ai fenomeni letterari esaminati. Van Wyck Brooks osserva giustamente che «...those very European writers who might, under normal circumstances, have done the most to shape us out of our complacency, have only served the more to confirm us in it...»¹⁰⁴. Tale constatazione è particolarmente calzante a proposito degli scrittori del realismo e naturalismo francesi. In essi non viene colta la consapevolezza delle forze reali e conflittuali sottostanti al movimento storico-sociale – esemplificata anche a livello tecnico-formale, con la sostituzione del valore di «scambio» della scrittura al suo valore «d'uso»; né si capisce il

99. Bernard Sternsher, *Consensus, Conflict, and American Historians*, Bloomington & London, Indiana University Press, 1975, pp. 1-4.

100. Ferruccio Rossi-Landi, *Ideologia*, ISEDI, Milano, 1978, p. 117.

101. *Op. cit.*, p. 149.

102. Ho tenuto presente, a questo proposito, il saggio di Gianni Scalia, «Poiché realismo c'è...», in *L'alternativa letteraria del '900: Gadda*, Savelli, Roma, 1975.

103. Riportato da L. Ziff, *op. cit.*, p. 19.

104. *America's Coming-of-Age*, Doubleday & Company, New York, 1958, p. 110.

passaggio dal «bisogno dell'arte» al «bisogno del lavoro»¹⁰⁵, il concentrarsi, cioè, sull'esperienza creativa vissuta non come riproduzione speculare (o idealizzante) del reale ma come faticosa elaborazione valorizzante di un «reale» che esiste non ontologicamente, ma solo in quanto prodotto del lavoro stesso.

Nella convinzione che le condizioni «oggettive» della nazione smentiscano di per sé la necessità del ricorso ai modelli europei, i critici esaminati non recepiscono, in questi, un messaggio grazie al quale decodificare quelle condizioni: non vanificandole, cioè, alla ricerca della loro «essenza», ma identificandole nelle loro contraddizioni e, anche, nella loro violenza.

Questa incomprendimento è stata senza dubbio alimentata dalla potenza ideologica del 'mito americano', in virtù del quale si è instaurata una forma di consenso lockiano tra individuo e società che, anche se non esplicitamente espressa, ne ha condizionato il punto di vista¹⁰⁶. Se è vero, comunque, che «l'idéologie représente le rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence» (Althusser)¹⁰⁷, si deve riconoscere che la definizione aiuta a comprendere la posizione critica degli intellettuali della «genteel tradition».

D'altro canto, bisogna ammettere che alcuni di questi sono stati in grado di registrare – se non attraverso l'elaborazione di una teoria critica, almeno al livello pratico della produzione narrativa – quel dinamico processo di evoluzione economico-sociale, di cui anche se riluttanti, essi erano pur sempre i testimoni. Basti pensare ad Howells, la cui reputazione di «social thinker» è legata soprattutto a romanzi come «The Rise of Silas Lapham» (1885) e «A Hazard of New Fortune» (1890)¹⁰⁸: o a James, che in «The Princess Casamassima» (1886) si cimenta col tentativo di rappresentare i contemporanei tumulti sociali. Questi romanzi, tuttavia, non escono dall'ambito categoriale della «genteel tradition», e sia pure in modi diversi, la problematica

105. «Poiché realismo c'è...», *op. cit.*, p. 254.

106. Bernard Sternsher, *op. cit.*, pp. 4-5, cita, in relazione alla «uni-ideological» visione americana, su cui molti storici concordano, le parole di Louis Hartz: «We have only had the American Way of Life, a nationalist articulation of Locke which usually does not know that Locke himself is involved...» (in *The Liberal Tradition in America: an Interpretation of American Political Thought since the Revolution*, New York, 1955, p. 11) e di Robert A. Dahl: «Americans are a highly ideological people. It is only that one ordinarily does not notice their ideology because they are, to an astounding extent, all agreed on the same ideology» (in *Pluralist Democracy in the United States: Conflict and Consent*, Chicago, 1967, p. 357).

107. «Idéologie et appareils idéologiques d'état», *La Pensée*, n° 151, giugno 1970, pp. 3-38.

108. Anche se, come osserva Claudio Gorlier in «William D. Howells e le definizioni del realismo», *Studi Americani*, 2, Roma, 1956, p. 123, in questi «anche lo Howells 'sociale' è uno spettatore, un reporter, per animato e commosso che sembri». Per quanto riguarda poi l'esposizione della teoria del «realismo critico» in *Criticism and Fiction* (1891), lo stesso Gorlier sostiene che in realtà «il credo ufficiale di Howells era rimasto quello della 'Brahmin culture'», cosicché egli «raccolse una eredità estrema, ma non aprì una nuova strada alle generazioni successive» (*ibidem*, p. 94). Dal canto suo il Falk, *op. cit.*, p. 137, giudica *Criticism and Fiction* insoddisfacente per la mancanza di coerenza e «singleness of aim».

sociale di entrambi viene ricondotta (e ridotta) al piano della coscienza morale del singolo individuo¹⁰⁹.

109. Le figure di due scrittori che gravitarono attorno ad Howells e gli furono inoltre legati da amicizia, Twain e Garland, possono considerarsi di transizione; nel senso che le oscillazioni del primo tra accettazione e rifiuto dei valori della «genteel tradition» dovevano poi sfociare nel pessimismo degli anni '90; quanto a Garland, il «farmer» del Midwest e autore di opere di «protesta» sociale, il suo «backtrailing» verso l'Est (da Boston a Chicago a New York) si conclude con il progressivo 'addomesticamento' da parte di quell'*establishment* letterario. D'altro canto, come nota Sergio Perosa in *Le vie della narrativa americana*, *op. cit.*, p. 132, il 'naturalismo' di Garland, così come esso viene programmaticamente espresso in *Crumbling Idols* (1894), mette l'accento sul «soggettivismo impressionista della visione artistica» (e si veda anche «The Productive Conditions of American Literature», *Forum*, xvii, agosto 1894, p. 690) ed è questo il postulato a cui istintivamente aderì lo stesso Crane, nonostante il proposito di «give the readers a slice out of life». Per quanto riguarda la simbiosi individuabile nell'opera di quest'ultimo tra certi presupposti naturalistici e un metodo di presentazione impressionista, si veda il capitolo «Stephen Crane fra naturalismo e impressionismo», *ibidem*, pp. 127-148. A questi scrittori si dovrebbe affiancare, mi sembra, John W. De Forest, sia pure se cronologicamente precedente: il cui *Miss Ravenel's Conversion* (1867) – menzionato anche in Claudio Gorlier, *op. cit.*, pp. 102-105, costituisce il primo tentativo, forse, di rappresentare la guerra nella sua crudezza e le relazioni sessuali al di fuori di una visione sentimentale. Il romanzo, tuttavia, come osserva Edmund Wilson in *Patriotic Gore*, New York, 1977, p. 689, riflette un mondo morale la cui struttura «is built upon Puritan girders». È interessante rilevare, inoltre, che l'autore, nel 1868, avrebbe lanciato dalle pagine della *Nation* un appello in favore del «Great American Novel», vale a dire «a picture of the ordinary emotions and manners of American existence» che ancora non era stato possibile realizzare – a suo dire – a causa della mobilità e delle trasformazioni di tale società (9 gennaio, pp. 694-696). Ma critici quali il Perry e il Lathrop non ne avrebbero raccolto l'esigenza, in nome dell'universalità della natura umana («American Novels», *op. cit.*, e «The Novel and its Future», *op. cit.*).

Per tornare a James e a *The Princess Casamassima*, rimando, per un'analisi dettagliata della personale interpretazione Jamesiana del modello naturalista, a Sergio Perosa, *Le vie...*, *op. cit.*, pp. 67-70, e *Henry James and the Experimental Novel*, *op. cit.*, pp. 27-34.

Note per una storia e una teoria della traduzione

Nel 1540, nella Francia di Francesco I, Estienne Dolet, una delle intelligenze più vive e complesse del Rinascimento francese (basti pensare ai suoi *Commentarii linguae latinae*) fa uscire, dal suo laboratorio di stampa, a Lione, un volumetto¹ che raccoglie tre delle nove parti di cui sarebbe stata composta una sua opera intitolata *l'Orateur Francoys*. Nella dedica «Au peuple Francoys» l'opera è annunciata così suddivisa: *La Grammaire, L'Ortographie, Les Accentz, La Punctuation, La Pronunciation, L'Origine d'aucunes Dictions, La Maniere de bien traduire d'une langue en aultre, L'Art Oratoire, L'Art Poetique*. L'opera completa non ha mai visto la luce, anche se Du Bellay, nella sua *Deffence et Illustration de la langue francoyse*, ne parla come di opera pubblicata e da riscoprire².

La Maniere de bien traduire d'une langue en autre annuncia le grandi dispute sulla lingua che si apriranno con la pubblicazione della *Deffence* nel 1549 e appare in un momento in cui, a livello politico, si fanno scelte che interessano da vicino i futuri sviluppi della lingua volgare: nel 1539 è adottato un sistema giudiziario uniforme e l'editto di Villers-Cotterets, imponendo l'adozione del francese in tutti i tribunali del regno, dà impulso al processo di unificazione linguistica e nazionale.

Non solo. Mentre, da una parte, si continuano a tradurre le opere dei classici e appaiono, elemento disturbatore, le prime traduzioni in volgare dei Testi Sacri, dall'altra, la politica di *grandeur* di Francesco I, poi continuata da Enrico II, porta ad una revisione delle idee sull'origine delle lingue e sulle possibilità che ha la lingua francese di raggiungere i valori delle lingue classiche, mettendola sullo stesso piano delle altre lingue volgari.

L'opera che raccoglierà questo slancio di orgoglio nazionale e che certo non è un «manifesto d'italianismo», come alcuni vogliono, sarà la *Deffence* di Du Bellay³.

1. Estienne Dolet, *La Maniere de bien traduire d'une langue en autre d'avantage De la Punctuation de la Langue Francoyse plus Des Accents d'ycelle*, Lyon, E. Dolet, 1540. *La Maniere...* occupa le pp. 13-19.

2. Joachim Du Bellay, *La Deffence et Illustration de la langue francoyse*, Paris, Arnoul l'Angelier, 1549. Il riferimento elogiativo al Dolet è alla fine del libro I (chap. XII).

3. Oltre all'ed. di H. Chamard, v. anche le pagine introduttive di Louis Terreaux alla sua edizione della *Deffence*, Paris, Bordas, 1972. Sull'italianismo della *Deffence*: Folena, 1973, p. 111, nota 2.

Dolet era stato in Italia, come ci andrà Du Bellay nel 1553: a Padova e a Venezia, dove nasce il suo culto per lo stile ciceroniano, entra probabilmente in contatto, tra l'altro, con le teorie che sul problema della lingua e del tradurre si erano sviluppate dal Bruni del *De interpretatione recta* del 1420 in poi.

Va inoltre ricordato che nel 1530 Lutero scrive quel suo *Sendbrief vom Dolmetschen*⁴ in cui espone il metodo seguito nella traduzione dei Testi Sacri e le sue idee sulla funzione della traduzione nella battaglia che si combatte in Germania e in Europa con la Riforma.

Il trattatello di Dolet (appena sette pagine precedute da una dedica a Guillaume du Bellay, potente parente di Joachim, e una, come abbiamo visto, al popolo francese) appare dunque in un momento di profonde trasformazioni, di scelte decisive e di gravi tensioni.

Il Nostro non attende che sia completato il suo trattato *l'Orateur Francois*: sembra non voler perdere l'occasione per intervenire tempestivamente nella discussione.

Cosa dice Dolet sulla traduzione? Non molto, ma quanto basta a mettere un po' d'ordine in una materia su cui molto si disserta, ma su cui ancora permane molta confusione.

Il suo programma per il traduttore è formulato in 5 punti:

1. che comprenda perfettamente «le sens et matiere» trattati dall'autore che traduce;

2. che abbia una perfetta conoscenza della lingua da cui traduce e di quella in cui traduce («Entends que chascune langue a ses propriétés, traslations en dictions, locutions, subtilités et vehemens à elle particulieres.»);

3. che non si renda schiavo del «mot pour mot»;

4. (interessa le traduzioni in lingue «non reduictes encores en art», cioè i volgari) che si guardi dall'usare «mots trop approchans du latin, et peu usitez par le passé: mais *qu'il se contente* du commun [...]»;

5. che osservi «les nombres oratoires», («En somme, c'est peu de la splendeur des motz, si l'ordre et collocation d'yeulx n'est telle qu'il appartient»).

Infine, Dolet aggiunge: «Mais ne pense pas que cela se doibue plus observer par les orateurs que par les historiographes».

Come si vede, si tratta di una serie di precetti che leggiamo per la prima volta in una successione logica nuova rispetto a precedenti tentativi e che vanno dal ciceroniano «Non verbum de verbo, sed sensum exprimere de sensu» di Gerolamo⁵ al concetto di «verdeutschen» di Lutero, passando per i postulati di una teoria generale della traduzione formulati dal Bruni più di un secolo prima e per i quali rimando alle puntuali analisi di Gianfranco Folena⁶.

4. Martin Luther, *Ein Sendbrief vom Dolmetschen*, 1530. Ed. critica di Karl Bischoff, Tübingen, Niemeyer, 1951.

Una redazione moderna si legge in H.J. Störig (Hrsg.), 1963, pp. 14-32.

5. Gerolamo, *Epistola LVII ad Pammachium De optimo genere interpretandi*.

6. G. Folena, *op. cit.*, pp. 96 ss.

Ma la «diversità» di Dolet è da cercarsi forse più in ciò che non dice che in ciò che esprime in maniera anche troppo precisa.

Nella prima metà del '500, a nostro parere, dietro al problema se fosse possibile e lecito tradurre i poeti classici o se invece non fosse da astenersi da questa operazione, vista la cosiddetta povertà espressiva delle lingue volgari, si nascondeva anche un altro problema e cioè se fosse lecito, e in che modo, tradurre i Testi Sacri. Girolamo, che in linea generale si era espresso con la famosa frase di stampo ciceroniano «Non verbum de verbo, sed sensum exprimere de sensu», aveva pure avvertito che, per quanto riguardava la Bibbia, non era possibile toccare il numero e l'ordine delle parole perché anche lì era presente il disegno divino.

Nel '500, il latino è ancora considerata la lingua in cui solo è possibile trattare i temi della filosofia e della religione, ma le traduzioni nelle lingue nazionali della Bibbia di Lefèvre d'Étaples e di Lutero trovano larga diffusione e provocano dispute accese, non sempre alla luce del giorno, dati i tempi, tra i dotti e gli intellettuali. Non dimentichiamo che vittima illustre della crociata antiriformista sarà lo stesso Dolet che, imprigionato nel 1542 per eresia, finirà sul rogo nel '46, a 37 anni, perché era stato trovato in possesso di libri sospetti e perché aveva pubblicato una traduzione in francese del Vangelo.

Ora, affermare, come fa Du Bellay circa dieci anni dopo, la intraducibilità dei testi poetici, particolarmente dei classici, a causa di «ceste divinité d'invention qu'ilz ont plus que les autres», significava affermare a maggior ragione l'impossibilità teorica e pratica di tradurre i Testi Sacri, frutto, per antonomasia, della ispirazione divina.

Il fatto è che, al contrario di quanto alcuni affermano, i capitoli v e vi del I libro della *Deffence* non sono il risultato d'una riflessione sui problemi teorici e pratici della traduzione, (in questo caso Du Bellay avrebbe fatto tesoro dell'insegnamento di Dolet, che conosceva bene) ma costituiscono piuttosto un'operazione ideologica sulla funzione della traduzione nella cultura e nella società del tempo. Infatti, al traduttore affida, semmai, l'unico compito di «instryeles ignorans des Langues etrangeres en la congnoissance des chose». Per il resto, dopo aver ribadito che è impossibile rendere il testo originale «avecques la mesme grace, dont l'auther en a usé: d'autant que chacune Langue a je ne scay quoy propre seulement à elle», condanna duramente l'opera di «certi» traduttori con l'espressione «Mais que diray-je d'aucuns, vrayement mieux dignes d'estre appelés traditeurs que traducteurs», in cui il primo termine della paronomasia può essere visto sotto altra luce dopo quanto ho detto sopra.

Nel trattatello di Dolet, al contrario, non si mettono limiti alla attività del traduttore, ma si danno indicazioni sugli elementi a cui fare attenzione nell'analisi del testo che deve precedere la traduzione, non si pongono colonne d'Ercole, ma si danno precetti tecnici e si indicano i presupposti necessari per un loro corretto uso.

Inoltre, in questo senso è di grande rilievo lì dove precisa che tali precetti devono essere osservati sia dagli «orateurs» che dagli «historiographes».

Du Bellay, al contrario, destituisce di funzioni la traduzione nell'opera di «illustration de la langue francoyse», ne sottolinea i possibili effetti negativi e propone come alternativa l'imitazione, metodo seguito dai Romani «immitant les meilleurs aucteurs Grecz, se transformant en eux, les devorant, & apres les avoir bien digerez, les convertissant en sang & nourriture [...]».

Cosicché Dolet rappresenta, diremmo oggi, la concezione laica e progressista della traduzione, Du Bellay la concezione confessionale e legata ai progetti del potere.

2

Come tutti sanno, in quanto forma e strumento della comunicazione interlinguistica, la traduzione è una costante della storia della cultura ed è stata oggetto di attenzione e di studio particolarmente approfonditi nelle epoche di grandi trasformazioni economiche e sociali e di tensioni politiche e religiose. Si pensi, tanto per fare un altro esempio, alla grande svolta che ha segnato la seconda guerra mondiale nell'interesse e negli studi sull'insegnamento delle lingue, sulla traduzione e lo stimolo che ha dato agli studi di cibernetica e di traduzione automatica.

Fino ad epoca a noi molto vicina, la riflessione sul tradurre è stata perciò condizionata da fattori esterni al fenomeno preso in esame, in quanto è stata innanzitutto studio della funzione che la traduzione assolve nella cultura e nella società in un dato momento storico. In altri termini, si è trattato di discussioni sui modi di essere del fenomeno e non si è tentata un'analisi della sua struttura interna. Per queste ragioni, tutta la precettistica accumulatasi nei secoli non va oltre una serie di indicazioni che, non senza ironia, Jiří Levý sintetizzava in un «übersetzerisches Trivium» (il traduttore deve possedere: 1. la lingua da cui traduce; 2. la lingua in cui traduce; 3. il contenuto del testo da tradurre) che diventa «Quadrivium» in caso di traduzione di opera letteraria (4. la traduzione deve essere essa stessa opera d'arte)⁷.

Le «regole» da seguire indicavano procedimenti per giungere ad un risultato già prefigurato, cioè rispondente ad esigenze ben precise di carattere ideologico, politico, sociale.

Solo pochi anni fa, nel 1965, Glauco Natoli, nell'introduzione alla sua traduzione di *Jacques le fataliste*, giustifica così una sua operazione certo di non grande ecdotica: «[...] ci siamo limitati a sopprimere poco più d'una

7. J. Levý, 1969, p. 13.

pagina d'inutile pornografia che, come afferma giustamente il Mornet, Diderot non avrebbe consentito forse a lasciar pubblicare»⁸.

Non che nel passato non ci siano stati tentativi di fondare una vera e propria teoria della traduzione, ma essi sono rimasti a livello di abbozzi, di proposte di lavoro che non hanno avuto approfondimenti.

Solo da alcuni anni a questa parte e grazie ai notevoli progressi delle scienze del linguaggio è stato possibile dare un avvio ad un lavoro di rilevamento e di definizione di quegli elementi che giocano un ruolo nella messa a confronto di due codici linguistici e quindi un lavoro di sistemazione delle basi per una teoria scientifica della traduzione, di cui è oggetto in questa sede.

3

Nello schema che segue diamo un quadro, per quanto possibile completo, dei campi e delle forme dell'operazione del tradurre nei quali oggi è possibile osservare e studiare tutta la varietà dei problemi che essa propone.

Traduzione

<i>scritta</i>	<i>automatica o meccanica</i>
comunicazione amministrativa	
industriale	
pubblicitaria	
testo scientifico e tecnico	
testo politico e giornalistico	
saggistica (storica, letteraria)	
prosa d'arte, narrativa	
testo poetico	
testo teatrale	
libretto d'opera musicale	
doppiaggio cinematografico	

orale (forme d'interpretariato)¹

interprétation	interprétation
simultanée	consécutive
a) le chuchotage	a) directement
b) interprétation téléphonique	b) téléphoniquement
c) traduction à vue	

1. La terminologia è tratta da Jean Herbert, *Manuel de l'interprète*, Genève, Georg 1952, p. 7.

8. D. Diderot, *Jacques il fatalista e il suo padrone*, traduzione di Glauco Natoli, Milano, Mondadori, 1965, p. 26.

Per quanto riguarda la traduzione nella sua forma più tradizionale, e cioè quella scritta, ho elencato una tipologia di testi secondo un grado di presenza di elementi variabili e invariabili che determinano il processo di traduzione. Due esempi bastino a chiarire questo principio.

In una lettera commerciale l'unico elemento invariabile è la denotazione o, se si preferisce un'altra terminologia, il significato referenziale. Gli altri elementi sono variabili, anzi alcuni *devono* essere variabili: si pensi per esempio alle formule di saluto, all'uso di certe unità di misura, ecc.

Nel doppiaggio cinematografico, in cui non bisogna mai dimenticare la relazione con l'immagine e il movimento degli organi della fonazione, il significato referenziale della parola passa spesso in second'ordine, mentre acquistano particolare rilievo altri elementi⁹. Per quanto riguarda la forma orale della traduzione, l'interpretariato, ho riprodotto le distinzioni, accettate nei maggiori istituti per interpreti, studiate e codificate da uno dei maggiori specialisti internazionali in questo campo. Già la terminologia adottata suggerisce tutta una serie di situazioni particolari che comportano un tipo di problemi completamente differenti rispetto a quelli posti dalla traduzione scritta¹⁰.

La traduzione automatica, infine, ha conosciuto un periodo di grande fervore di ricerche e di grandi entusiasmi. Oggi il lavoro in questo campo ha subito alcune correzioni di tendenza. Uno dei massimi specialisti tedeschi di questi problemi, Klaus Brockhaus, descrive così lo stato attuale della ricerca: «Una perfetta traduzione completamente automatizzata è riconosciuta come irraggiungibile nella pratica; esistono per alcune coppie di lingue procedimenti di traduzione che offrono per determinati fini risultati certamente imperfetti, ma comprensibili; per uno sviluppo di procedimenti migliori o per un progresso dei procedimenti già esistenti sono da ritenersi giustificati quei lavori che se da un lato possono servire a scopi pratici, dall'altro, però, possono portare a nuove conoscenze linguistiche sulle lingue prese in esame e sulle relazioni esistenti tra le stesse»¹¹.

4

Quando si parla di «traduzione» nelle nostre scuole, nelle nostre accademie e, raramente, nelle nostre riviste, ci si riferisce sempre a due operazioni ben precise (che io chiamerò «esercizi») osservate, discusse, manipolate in maniera tradizionale, ormai anacronistica: voglio dire, l'esercizio scolastico del tradurre in e da una lingua straniera e l'esercizio della traduzione letteraria e poetica, con relative riflessioni e divagazioni empirico-polemico-emotive sul tradurre (a seconda dei casi una delle tre motivazioni prende il soprav-

9. Sui problemi riguardanti il doppiaggio v. gli articoli di P.F. Caillé, E. Cary e Th.L. Rowe, *Babel*, vol. VI, n. 3, Sept. 1960.

10. J. Herbert, 1952; J. Wirl, 1958; D. Seleskovitch, 1975.

11. K. Brockhaus, 1971, p. 2.

vento sulle altre, ma senza escluderle), prodotto da poeti, scrittori, specialisti universitari¹².

Se da questo ambito estremamente ristretto e riduttivo dell'attività del tradurre, spostiamo la nostra attenzione su definizioni più generali, quali quelle che possiamo trovare nei nostri dizionari, troviamo formulazioni che non sfuggono al carattere di superficialità o inadeguatezza proprio per il fatto che non tengono conto della complessità e varietà delle operazioni traduttive.

Ci si aspetterebbe di più da un *Dictionnaire de linguistique* come quello edito da Larousse che dedica una certa attenzione alla «traduction automatique» e subito dopo, alla voce «traduire», si limita a dire: «Traduire, c'est énoncer dans une autre langue (ou langue cible) ce qui a été énoncé dans une langue source, en conservant les équivalences sémantiques et stylistiques».

Come si vede, ai ritardi tipici della lessicografia si aggiunge il disinteresse da parte della linguistica, già messo in rilievo da molti, verso i problemi della traduzione che solo negli ultimi anni hanno conosciuto contributi di linguistici e più in generale di specialisti di problemi del linguaggio. Georges Mounin, nel suo libro fondamentale sui problemi teorici della traduzione, scrive a questo proposito: «On pourrait presque dire que l'existence de la traduction constitue le scandale de la linguistique contemporaine»¹³.

Nel 1952, con un volume di *Mélanges offerts en mémoire de Georges Panneton*¹⁴ pubblicato dall'Institut de traduction dell'Università di Montréal, un gruppo di specialisti, traduttori e docenti, tra cui Vinay e Darbelnet, contribuiscono ad un approfondimento dei problemi moderni della traduzione e del suo insegnamento e alla loro definizione, utilizzando anche alcune conquiste della linguistica saussuriana.

Darò di seguito alcune citazioni che, oltre alla omogeneità del discorso proposto in questo volume, offrono un ampliamento del campo di osservazione dell'operazione del tradurre, anche se da un punto di vista fondamentalmente empirico.

«La traduction est un art: elle implique un choix entre deux solutions rebelles à toute codification: il ne s'agit pas simplement de substituer directement une série de symboles convenus à une autre série qui la vaille, mais de choisir entre deux valeurs; et dans la qualité de ce choix s'exprime la formation et la personnalité du traducteur»¹⁵.

«Si la première qualité d'une traduction est d'être fidèle, il va de soi que le traducteur doit s'effacer, et ne laisser paraître que l'auteur. Mais traduire, c'est intervenir personnellement, c'est interpréter, c'est choisir»¹⁶.

12. Chi volesse due interessanti esempi di «note sulla traduzione» può vedere la *Nota sui problemi di traduzione* di Jacqueline Risset alla fine dell'antologia dei *Poeti di «Tel Quel»* edita da Einaudi (1968) e gli *Appunti informativi* che il poeta Giorgio Orelli ha premesso alla sua traduzione di *Poesie di Goethe*, edita da Mondadori (1974).

13. G. Mounin, 1963, p. 8.

14. J.P. Vinay (Ed.), 1952.

15. *Ibid.*, p. 19, J.E. Holmstrom.

16. *Ibid.*, p. 137, J. Gaudefroy Demombynes.

«... [le traducteur] doit remonter des mots de l'original à la pensée exprimée pour redescendre ensuite à l'expression de cette pensée dans l'autre langue. C'est dire que la traduction ainsi conçue ne doit jamais être un déchiffrement. On ne traduit pas pour comprendre, on comprend afin de traduire»¹⁷.

«Pour bien traduire, il faut essayer de se mettre dans la peau de celui qui a écrit le texte étranger»¹⁸.

«[...] le traducteur doit s'efforcer de garder en lui, distincts, deux structures linguistiques homogènes, deux systèmes de contextes psychologiques»¹⁹.

Da queste posizioni emergono, direttamente o indirettamente, tre ordini di problemi:

1. Nonostante tutte le difficoltà e sulla scorta di ogni dato fornito dall'osservazione e dall'esperienza, è sempre possibile mediare la comunicazione tra due lingue. Questo atteggiamento ottimistico, che va in senso contrario alla nozione behaviourista di significato, ma condiviso dallo stesso Bloomfield a livello di denotazione, sembra essere esteso dagli autori citati sopra anche al livello della connotazione (tanto per conservare la terminologia bloomfieldiana). Ora, proprio questo costituisce il nodo fondamentale non solo di ogni teoria della traduzione, ma della stessa linguistica contemporanea, cioè, per dirla ancora con Mounin, «la notion de connotation pose à la théorie de la traduction le problème, soit de la possibilité, soit des limites de la communication interpersonnelle intersubjective»²⁰.

2. In quali termini va inteso il rapporto tra autore e traduttore, tra testo e traduzione? È possibile e sempre utile che il traduttore annulli la propria presenza e non faccia apparire che l'autore? E come si risolve la contraddizione tra questo e il fatto che il traduttore sia chiamato a «choisir entre deux valeurs»?²¹.

3. Sappiamo che in situazione di bilinguismo il lavoro dell'interferenza è continuo. Come agisce questa componente nella lingua della traduzione e, più concretamente, come e in che misura è lecito che la lingua di partenza «faccia violenza» sulla lingua di arrivo?²⁵.

17. *Ibid.*, p. 106, J. Darbelnet.

19. *Ibid.*, p. 58, J.-P. Vinay.

18. *Ibid.*, p. 120, J.-P. Vinay.

20. G. Mounin, *op. cit.*, p. 168.

21. Non è un caso che queste contraddizioni siano sempre presenti nelle riflessioni sulla traduzione poetica, massime in quelle di poeti-traduttori. Un esempio ne è ancora il poeta Orelli, già citato, il quale ha espresso queste tensioni nelle pagine introduttive alla sua bella traduzione di *Poesie* di Goethe: «Penso che ogni tentativo di immedesimazione debba tenere nel massimo conto quella *totalità organico-sistemica* che è il *dato caratteristico* d'ogni opera d'arte...». «Malinconicamente consapevole della propria insufficiente inadeguatezza, mai paga di sé, la *bella fedele* vivrà secondo che riuscirà a conciliare l'imitazione e la libertà, o meglio, come disse Contini, gli 'interessi in proprio' con lo 'zelo dell'originale'».

22. Walter Benjamin, a questo proposito, nel famoso saggio *Il compito del traduttore*, esaminando il problema della «fedeltà e libertà della traduzione», cita le parole di Rudolf Pannwitz (in *Crisi della cultura europea*): «Le nostre versioni, anche le migliori

Ma al di là di questi problemi che saranno approfonditi da tutta una serie di studi particolarmente numerosi negli ultimi quindici anni, i contributi di cui parlavo sopra esaminavano il problema della traduzione non solo letteraria e poetica, ma in senso più vasto, includendovi la traduzione di altri tipi di testi, e più in generale come problema di comunicazione interlinguistica.

Un'importanza particolare per le conseguenze metodologiche che ne derivano, acquista la distinzione che Jakobson propose nel suo articolo del 1959:

Noi distinguiamo tre modi di interpretazione di un segno linguistico, secondo che lo si traduca in altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua, o in un sistema di simboli non linguistici. Queste tre forme di traduzione debbono essere designate in maniera diversa: 1. la traduzione *endolinguistica* o *riformulazione* consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua; 2. la traduzione *interlinguistica* o *traduzione propriamente detta* consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua; 3. la traduzione *intersemiotica* o *trasmutazione* consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici²³.

Jakobson, dopo aver sottolineato la posizione centrale che acquista la traduzione così intesa nella scienza del linguaggio, giunge anch'egli alla conclusione che mentre «ogni esperienza conoscitiva può essere espressa e classificata in qualsiasi lingua esistente», «nei motti di spirito, nei sogni, nella magia, in tutto quello che si può chiamare la mitologia linguistica quotidiana e soprattutto nella poesia, le categorie grammaticali hanno un elevato tenore semantico. In tali condizioni il problema della traduzione si complica e si presta a molte discussioni».

Per inciso, anche Jakobson parla di «complessi di scelte binarie» nell'operazione del tradurre, concetto che sarà ripreso in un importante saggio di J. Levý, il quale precisa:

Dal punto di vista teleologico, la traduzione è un processo comunicativo. Dal punto di vista pragmatico (del traduttore nel corso del suo lavoro) essa è invece un *processo decisionale*, cioè una serie finita di situazioni progressive – di *mosse*, come nel gioco –, dove il traduttore deve sempre decidere

partono da un falso principio, in quanto si propongono di *germanizzare* (verdeutschen) l'indiano, il greco, l'inglese, invece di indianizzare, grecizzare, inglesizzare il tedesco. Esse hanno un rispetto molto maggiore per gli usi della propria lingua che per lo spirito dell'opera straniera [...]. L'errore fondamentale del traduttore è di attenersi allo stadio contingente della propria lingua invece di lasciarla potentemente scuotere e sommuovere dalla lingua straniera. Egli deve, specie quando traduce da una lingua molto remota, risalire agli ultimi elementi della lingua stessa, dove parola, immagine e suono si confondono; egli deve allargare e approfondire la propria lingua mediante la lingua straniera [...].»

23. R. Jakobson, 1966.

24. J. Levý, 1971.

tra un certo numero determinato (e di regola definibile abbastanza precisamente) di alternative²⁴.

La prima formulazione d'una teoria generale della traduzione, fondata sull'analisi linguistica, scientifica, dell'operazione del tradurre è senz'altro quella di Fedorov nella sua opera *Introduzione a una teoria della traduzione*, del 1953²⁵. I limiti dell'elaborazione di Fedorov erano quelli derivanti dal fatto di aver ridotto tutto il processo traduttivo ad una situazione di contatto tra due lingue e di aver così prestato poca attenzione, specialmente per quanto riguarda la traduzione artistica, agli aspetti letterari, storici, sociologici, ecc., che non sono certo secondari rispetto a quelli strettamente linguistici, che pure conservano un ruolo preminente nell'analisi delle operazioni traduttive.

Negli ultimi anni, un notevole contributo alla definizione dell'operazione del tradurre e di una linguistica della traduzione è venuto da Mario Wandruszka il quale ha enunciato i principi di una scienza comparata delle lingue, l'interlinguistica, in cui l'operazione della traduzione acquista un valore preminente, proprio perché ogni comparazione tra lingue si basa sulla traduzione.

Secondo Wandruszka:

Chacune de nos langues est en réalité tout un faisceau de langues, un conglomerat de constantes et de variantes, un assemblage de langues partielles qui ne se définissent ainsi que par rapport à un dénominateur commun, une langue standard [...]. Chaque langue est un polysystème d'une incroyable complexité [...].

Da questo segue che

[...] la traduction externe, p. ex. du français en anglais ou en allemand, n'est pas le simple transcodage d'un monosystème la confrontation de deux polysystèmes d'une incomparable complexité socioculturelle, elle signifie recherche d'équivalences, choix d'approximations, des sacrifices et des compensations aux confins du traduisible. Traduction n'est pas équation²⁶.

5

La prima conclusione che si può trarre da questo veloce esame di alcune posizioni rappresentative dei diversi modi in cui è stato affrontato il problema della traduzione e delle diverse proposte di configurazione d'una teoria della traduzione, è una necessità di autonomia, nell'ambito delle scienze del linguaggio, di una *Übersetzungswissenschaft*, di una scienza della traduzione che si delimiti e cerchi le sue leggi, ma senza perdere di vista le necessarie interrelazioni con altri campi della ricerca quali la linguistica, la scien-

25. A.V. Fedorov, 1953.

26. M. Wandruszka, 1973.

za della letteratura, la stilistica, l'etnografia, la semiologia, la lessicografia. Ogni tentativo di isolarla o di inglobarla in una scienza onnicomprensiva, accentratrice, sarebbe operazione sterile e vana, perché si perderebbero di vista i rapporti storici, specifici tra traduzione e evoluzione del linguaggio, tra traduzione e letteratura, tra traduzione e società. Una scienza della traduzione non può che essere anche storia della traduzione, nella misura in cui ogni traduzione, e qui mi riferisco particolarmente alla traduzione letteraria, non è e non può essere un punto d'arrivo, ma *un momento* dell'analisi e della vita stessa dell'opera, del messaggio.

En réalité, vision du monde et langues ne sont pas immobiles; et la traduction – contact entre deux langues – n'est pas une situation linguistique immobile, intemporelle, elle non plus²⁷.

Il y a des traductions plus ou moins fidèles mais il n'y a pas de traduction ultime car la vie même du langage appelle de nouvelles traductions²⁸. [...] il n'y a pas de traductions définitives, pas plus que de lectures définitives [...] ²⁹.

Nel particolare del processo traduttivo, inoltre, una teoria della traduzione non può prescindere dall'analisi funzionale: il testo originale deve essere considerato come un «insieme sistematico» di cui vanno ricercati i singoli elementi linguistici che hanno una funzione di comunicazione perché possano essere identificati, nella lingua di arrivo, quegli elementi e quelle strutture che assolvono gli stessi compiti, che sono ideonei a svolgere la stessa «attività» nell'altro sistema.

Ho detto che negli ultimi quindici anni gli studi sulla traduzione sono stati particolarmente numerosi. Già dalla ridotta bibliografia annessa si può avere un'idea di questo fervore di ricerche e dei numerosi congressi sulla traduzione.

Nel 1963 sono pubblicate due opere fondamentali, quella di Mounin e quella di Levý.

Il primo studiava i fondamenti teorici per una teoria generale della traduzione sulla base di un'analisi degli sviluppi e delle conquiste della linguistica moderna e delle scienze ad essa vicine e poteva concludere:

Grâce à la linguistique contemporaine, nous savons et nous admettons:

1. Que «l'expérience personnelle est incommunicable *dans son unicité*».
2. Que, en théorie, les unités de base – phonèmes, monèmes, traits de syntaxe – de deux langues ne sont pas toujours commensurables.
3. Mais que, par référence aux situations partagées par le locuteur et l'auditeur ou par l'auteur et le traducteur, la communication reste possible³⁰.

Jirí Levý, partendo da un'analisi delle principali teorie sulla traduzione, quella linguistica e quella fondata sui principi della scienza della letteratura, ha creato le basi per una teoria della traduzione letteraria come genere e

27. G. Mounin, *op. cit.*, p. 276.

28. Y. De Andia, 1975.

29. D. Coste, 1973.

30. G. Mounin, *op. cit.*, p. 278.

ha dato un impulso nuovo a tutta la ricerca.

Un punto di partenza reale – dice Levý – per l'elaborazione di teorie della traduzione, dettagliate e specializzate, è l'ordine di precedenza nel mantenimento dei singoli aspetti del testo tradotto – e questo dipende dalla struttura del testo scritto o parlato e non dallo scopo per il quale la traduzione deve servire. La comunicazione nel processo della traduzione si compone di *a)* elementi che rimangono o dovrebbero rimanere invariabili (*i*) e *b)* elementi variabili (*v*), per i quali si giunge a supplire con un equivalente della lingua in cui si traduce³¹.

Levý propone perciò uno schema che riproduciamo con alcuni cambiamenti.

	Testo amministrativo industriale, pubblic. tecnico	Testo scientifico e tecnico	Testo politico e gior- nalistico	Saggistica (storica, letteraria, filosofica)	Prosa d'arte, narrativa	Testo poetico	Testo teatrale	Libretto d'opera musicale	Doppiaggio cinemato- grafico
Significato denotativo	i	i	i	i	i	i	i-v	i-v	i-v
Significato connotativo	v	v	i-v	i-v	i	i	i	i	i
Disposizione stilistica della parola	v	v	i-v	i-v	i	i	i	i	i
Costruzione della frase	v	v	v	i-v	i	i	i	i	i
Ripetizione di qualità sonore (rit- mo, rima)	v	v	v	v	i-v	i-v	i-v	i	i-v
Lunghezza e grado della vocale	v	v	v	v	v	i-v	v	i	i
Carattere dell'articolazione	v	v	v	v	v	v	v	i-v	i

i = elemento che rimane o dovrebbe rimanere invariabile
v = elemento variabile

Abbiamo mantenuto la nostra tipologia di testi, come dallo schema precedente, mentre in Levý i tipi di testi sono sette. Abbiamo, inoltre, differenziato il testo teatrale da quello della prosa d'arte a causa delle caratteristiche particolari che il testo teatrale ha e che lo rendono più vicino agli altri testi, come il libretto d'opera e il doppiaggio, che sono in rapporto con una «rappresentazione».

Certo, lo schema non è «definitivo»: molti aspetti vanno ancora verificati. In questa sede ci premeva unicamente dare conto delle nostre riflessioni su alcune tendenze della ricerca in materia di traduzione e a questo ci limitiamo.

Non possiamo certamente dire che gli sforzi fin'ora fatti siano approdati alla definizione di una scienza della traduzione. I numerosi contributi apparsi in questi ultimi anni giungono a conclusioni a volte molto divergenti, co-

31. J. Levý, 1969, p. 18.

me diversi sono i punti di vista da cui partono, e, all'interno degli indirizzi teorici e metodologici in cui si riconoscono, presentano non poche contraddizioni. Da ciò deriva anche un certo scetticismo con cui sono seguite queste ricerche e di cui parla anche Wilss nel suo ultimo lavoro³².

Il fatto è che uno studio scientifico dei fatti e dei problemi presenti nelle «operazioni traduttive» e nelle «traduzioni» è iniziato, come abbiamo già detto, solo da pochi anni e il campo dell'indagine si mostra sempre più vasto, a misura che la ricerca va avanti.

BIBLIOGRAFIA

- Arcaini, Enrico,
1967 *Il problema del tradurre*, in *Principi di linguistica applicata*, Bologna, Il Mulino, 1972 (2^a ed.), (1^a ed. 1967), pp. 405-423.
- Ayala, Francisco,
1965 *Problemas de la traducción*, Madrid, Taurus.
- Benjamin, Walter,
1955 *Die Aufgabe des Übersetzers*, in *Schriften*, Hrsg. von Th. W. Adorno und Gretel Adorno, Band 1, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1955, pp. 40-54, (tr. it. di R. Solmi, *Il compito del traduttore*, in W.B., *Angelus Novus*, Torino Einaudi, 1962).
- Blixens, Olaf,
1954 *La traducción literaria y sus problemas*, Montevideo, Universidad de la República, Departamento de linguística, pp. 73, polytypé.
- Brockhaus, Klaus,
1971 *Automatische Übersetzung. Untersuchungen am Beispiel der Sprachen Englisch und Deutsch*, Braunschweig Vieweg, pp. 152.
- Catford, J.C.,
1965 *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*, London, Oxford University Press, pp. 103.
- Coste, Didier,
1973 *Lexicographie et traduction littéraire*, «Cahiers internationaux de symbolisme», n. 24-25, pp. 7-27.
- De Andia, Ysabel,
1975 *Traduire et se traduire*, «Revue des sciences humaines», n. 158, 1975-2, pp. 167-178.
- Della Volpe, Galvano,
1960 *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 3^a ed. 1972, (1^a ed. 1960). Particolarmente: cap. II, *La chiave semantica della poesia*, pp. 59-114.
- Fedorov, Andrej V.,
1953 *Vvedenje v teoriium perevoda (Introduzione alla teoria della traduzione)*, Moskva, 2^a ed. 1958, pp. 376, (1^a ed. 1953).
- Folena, Gianfranco,
1973 *Volgarizzare e tradurre: idea e terminologia della traduzione dal*

32. W. Wilss, 1977, p. 58.

- Medio Evo italiano e romanzo all'umanesimo europeo, in Aa. Vv., *La traduzione. Saggi e studi*, Trieste, LINT, pp. 57-120.
- Güttinger, Fritz,
1963 *Zielsprache. Theorie und Technik des Übersetzens*, Zürich, Manesse Verlag.
- Herbert, Jean,
1952 *Manuel de l'interprète*, Genève, Librairie de l'Université Georg, pp. 112.
- Jakobson, Roman,
1959 *On Linguistic Aspects of Translation*, in Aa. Vv., *On Translation*, Ed. by R.A. Brower, New York, Oxford University Press,
1966 (1^a ed. 1959), pp. 232-239, (tr. it. di L. Heilmann, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966).
- Kloepfer, Rolf,
1967 *Die Theorie der literarischen Übersetzung*, München, W. Fink, pp. 140.
- Larbaud, Valery,
1946 *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, pp. 341.
- Levý, Jiří,
1963 *Umění překladau*, Praga, Československý spisovatel, 1963 (tr.
1969 ted. di W. Schamschula, *Die literarische Übersetzung – Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt/M.-Bonn, Athenäum Verlag, 1969, pp. 308.
- 1971 *Genesi e ricezione dell'opera d'arte*, «Strumenti critici», 14 febbraio 1971, (tr. it. di S. Corduas) pp. 39-64.
- Ljudskanov, Alexander,
1972 *Mensch und Maschine als Übersetzer*, (tr. dal bulgaro di G. Jäger, H. Walter), München, Max Hueber, pp. 260.
- Mounin, Georges,
1963 *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, pp. 296.
1965 *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, pp. 227.
1976 *Linguistique et traduction*, Bruxelles, Dessart et Mardaga. Si tratta di una raccolta di articoli pubblicati tra il 1957 e il 1974.
- Nida, Eugene A.,
1964 *Toward a Science of Translating, with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden, E.J. Brill, pp. 331.
- Nida, Eugene A., Taber, Charles R.,
1969 *The Theory and Practice of Translation*, Leiden, E.J. Brill, pp. 220.
- Ortega Y Gasset, José,
1947 *Miseria y esplendor de la traducción*, in *Obras Completas*, Tomo V (1933-1941) Madrid, Revista de Occidente, 1951, 2^a ed. (1^a ed. 1947) pp. 433-452.

- Rónai, Paulo,
1952 *Escola de Tradutores*, Rio de Janeiro, Livraria Sao José, 1956,
2^a ed., (1^a ed. 1952) pp. 91.
- Savory, Theodore,
1957 *The Art of Translation*, London, Jonathan Cape, 1968, (1^a ed.
1957) pp. 191.
- Seleskovich, Danica,
1975 *Language, langues et mémoire, Etude de la prise de notes en
interprétation consécutive*, Paris, Minard, pp. 272.
- Selver, Paul,
1966 *The Art of Translating Poetry*, London, J. Baker, pp. 122.
- Serres, Michel,
1974 *Hermès III, la Traduction*, Paris, Ed. de Minuit, pp. 269.
- Steiner, George,
1975 *After Babel, Aspects of Language and Translation*, New York
and London, Oxford University Press, pp. 507.
(tr. fr. di Lucienne Lotringer, *Après Babel – Une poétique du
dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1978, pp. 470).
- Störiq, Hans Joachim, (Hrsg.),
1963 *Das Problem des Übersetzens*, Stuttgart, Goverts Verlag, pp.
489.
- Vinay, Jean-Paul, (Ed.),
1952 *Traductions, Mélanges offerts en mémoire de Georges Panne-
ton*, Montréal, Institut de traduction Inc.
- Vinay, Jaen-Paul, Darbelnet, J.,
1958 *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier,
Montréal, Beauchemin, pp. 331.
- Wandruszka, Mario,
1969 *Sprachen – vergleichbar und unvergleichbar*, München, Piper
Verlag, pp. 542.
- 1971 *Interlinguistik: Umriss einer neuen Sprachwissenschaft*, Mün-
chen, Piper Verlag, pp. 140.
- 1973 *Vers une linguistique de la traduction*, «Cahiers internationaux
de symbolisme», n. 24-25, 1973, pp. 65-85.
- Wilss, Wolfram,
1977 *Übersetzungswissenschaft – Probleme und Methoden*, Stuttgart,
Klett Verlag, pp. 367.
- Wirl, J.,
1958 *Grundsätzliches zur Problematik des Dolmetschens und des
Übersetzens*, Wien-Stuttgart, W. Braumüller, pp. 79.

Numeri speciali di riviste

- «Cahiers internationaux de symbolisme», numéro 24-25, 1973, Mons, *Théo-
rie et pratique de la traduction*.
- «Change», n. 14, Février 1973, *Transformer Traduire*. Il numero, a cura
di Léon Robel e Haroldo de Campos, è articolato in cinque sezioni: *théo-
rie, expérimentation, récits de la traduction, tentative, derniers récits de
traduction*.

- «Change», n. 19, Juin 1974, *La traduction en jeu*. Il numero è a cura di Léon Robel e Jacques Roubaud e comprende quattro sezioni: *enjeux de traduction, explorations, restitutions, la place du mort*.
- «Etudes de linguistique appliquée», Nouvelle série, n. 24, oct.-déc. 1976, *Traduire: les idées et les mots*, numero speciale a cura di Danica Seleskovich, Paris, Didier.
- «Langages», n. 28, Décembre 1972, *La traduction*, numero a cura di Jean-René Ladmiral.
- «Revue des sciences humaines», n. 158, 1975-2, *Problèmes de la traduction*, cahier préparé par Jean De Palacio.

Opere collettive e atti di congressi

- 1952 *Traductions*, Mélanges offerts en mémoire de Georges Panneton, édités par J.P. Vinay, Montréal, Institut de traduction, Inc.
- 1958 *Aspects of Translation*, (A.D. Booth, L. Forster, D.J. Furley, R. Glémet, etc.), Preface by A.H. Smith, (University College London. The Communication Research Centre. Studies in Communication, 2.), London, Secker and Warburg, pp. viii-145.
- s. d. *Machine Translation of Languages*, 14 Essays. Edited by W. N. Locke and A.D. Booth, Foreword by Warren Weaver, Cambridge, Mass., Technology Press of the M.I.T., (s. d.), pp. xii-243. Certamente anteriore al 1959.
- 1959 *On Translation*, Edited by Reuben A. Brower, New York, Oxford University Press, 1966, (1^a ed.: Cambridge, Mass., Harvard University Press, Harvard Studies in Comparative Literature, 23, 1959), pp. xii-297.
Il volume è ordinato in tre sezioni: i. *Translators on Translation*; ii. *Approaches to the Problem*; iii. *Bibliography*. La vastissima bibliografia critica di B.Q. Morgan va dal 46 a.C. (Cicerone) al 1961.
- 1963 *La qualité en matière de traduction*, Actes du IIIème Congrès de la F.I.T., Bad Godesberg, 1959, sous la rédaction de E. Cary, R.W. Jumpelt, Symposium Publications Divisions Oxford, London, New York, Paris, Pergamon Press, pp. xxiii-544.
- 1963 *Die Kunst der Übersetzung*, Achte Folge des Jahrbuchs Gestalt und Gedanke. Herausgegeben von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, R. Oldenbourg, 1963, pp. 205.
- 1964 *The Craft and Context of Translation: A Critical Symposium*, a cura di William Arrowsmith e Roger Shattung, Austin, Tex., 1961, Anchor Paperback, 1964.
- 1964 *Traduction automatique et linguistique appliquée*, Choix de communications présentées à la Conférence internationale sur la Traduction Mécanique et l'analyse linguistique appliquée (1961) Paris, P.U.F.
- 1965 *Übersetzen*, Vorträge und Beiträge vom internationalen Kongress literarischer Übersetzer in Hamburg, 1965. Herausgegeben von Rolf Italiaander, Frankfurt/M., Bonn, Athenäum Verlag, 1965.

- 1967 *Aktual'nyje problemy teorii chudožestvennogo perevoda* (Problemi attuali della teoria della traduzione artistica), a cura di V. Ganijev e a., Moskva, 1967.
- 1968 *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*, Herausgegeben im Auftrage der K. Marx - Universität Leipzig von Albrecht Neubert, Materialien einer wissenschaftlichen Konferenz des Dolmetscher - Instituts der K. Marx - Universität, Leipzig vom 26. 29. Oktober 1965, Leipzig, Verlag Enzyklopädie, 1968, pp. VIII-191. (Beihefte zur Zeitschrift *Fremdsprachen*, Zeitschrift für Übersetzer, Dolmetscher und Sprachkundige, 2).
- 1970 *Sprachwissenschaft und Übersetzen*, Symposion an der Universität Heidelberg 24.2-26.2.1969, herausgegeben von P. Hartmann, H. Vernay, «Commentationes Societatis Linguisticae Europaeae», III, München, M. Hueber Verlag, 1970.
- 1970 *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, Edited by James S. Holmes, The Hague-Paris, Mouton, 1970.
Il volume è diviso in sei sezioni: I. Translation and Interpretation; II. Translation and the Nature of Style; III. Formal Aspects of Verse Translation; IV. Other Specific Aspects of Translation and Translation Theory; V. The Translator Looks at Translation; VI. Concluding Essay.
- 1971 *Interlinguistica. Sprachvergleich und Übersetzung*, Festschrift für Mario Wandruszka, Hrsg. von Karl R. Bausch und Hans M. Gauger, Tübingen, N. Niemeyer, 1971, pp. XVI-740.
- 1971 *Studien zur Übersetzungswissenschaft*, Leipzig, Verlag Enzyklopädie, 1971, pp. 162.
(Beihefte zur Zeitschrift *Fremdsprachen*, Zeitschrift für Übersetzer, Dolmetscher und Sprachkundige, 3-4).
- 1973 *La traduzione. Saggi e studi*, Trieste, Edizioni LINT, 1973, pp. 420.
Il volume raccoglie gli atti del Convegno internazionale sui problemi della traduzione tenutosi a Trieste nel 1972.
- 1973 *Neue Beiträge zu Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*, Materialien der II internationalen Konferenz «Grundfragen der Übersetzungswissenschaft» an der Sektion «Theoretische und angewandte Sprachwissenschaft» der Karl Marx - Universität Leipzig vom 14. bis 17. September 1970, herausgegeben von A. Neubert und O. Kade, Frankfurt/M, Athenäum Verlag, 1973, pp. 228.
Il volume è diviso in due sezioni: Invarianz und Transferierbarkeit/Modellierung des Translationsprozesses; Kolloquium «Wissenschaft und Sprachmittlungspraxis».
- 1974 *Übersetzer und Dolmetscher*, Hrsg. Volker Kapp, Heidelberg, Quelle und Meyer, 1974.
- 1976 *Translation. Applications and Research*, Edited by Richard W. Brislin, New York, Gardner Press, 1976.
Il volume comprende tre sezioni: I. The Language Sciences; II. Social and Behavioral Sciences; III. Applications.

Isaak Babel' corrispondente di guerra (due corrispondenze dimenticate)

All'inizio della primavera del 1920 la Prima armata di cavalleria cosacca comandata da Semën Budënnij iniziò la sua storica controffensiva che l'avrebbe portata dall'Ucraina fino alle porte di L'vov.

Aggregato alla 6^a divisione come corrispondente di guerra e con documenti di identità falsi intestati a Kirill Ljutov, Isaak Babel' visse, fianco a fianco con i combattenti della leggendaria Armata a cavallo, l'esperienza più esaltante e disperata della sua vita.

Le corrispondenze che Babel' pubblicò nel 1920 sul giornale dell'Armata a cavallo, il «Cavalleggere rosso», e il diario su cui egli annotò quanto «scorrevva quotidianamente sotto i nostri occhi», costituiscono ancor oggi la parte meno conosciuta della sua produzione. Delle corrispondenze apparse sul «Cavalleggere rosso» si conoscono infatti i soli *La giornata di lei*, *Altri ancora di questi Trunov* e *Qual è la causa?* mentre dell'importantissimo diario sono stati finora pubblicati solo pochi frammenti.

Le corrispondenze che qui presentiamo, oltre a costituire un interessante esempio della pubblicistica di guerra del periodo della guerra civile, mettono ancora una volta in evidenza l'intimo e determinante rapporto esistente tra il materiale raccolto da Babel' nel diario e i suoi scritti sulla guerra civile. I due brani sono infatti costruiti su episodi che lo scrittore odessista aveva registrato in precedenza nel suo diario.

L'uccisione del farmacista di Berestečko è annotata in data 7 agosto 1920: «...Berestečko. L'odio per i polacchi è generale. Hanno saccheggiato, hanno torturato, hanno bruciato il farmacista con un ferro rovente, gli hanno infilato degli aghi sotto le unghie, gli hanno strappato i capelli solo perché qualcuno aveva sparato ad un ufficiale polacco, stupidità. I polacchi sono impazziti, si stanno rovinando con le loro stese mani...».

Il soggetto dell'altra corrispondenza è invece esposto nelle sue linee essenziali nell'annotazione Komarov, 28 agosto 1920: «...Voci di orrori. Vado nella cittadina. Terrore e disperazione indescrivibili. Qui ieri sono arrivati i cosacchi del capitano Jakovlev. C'è stato un pogrom. La famiglia di David Zič. Nell'abitazione c'è un vecchio che sembra un profeta, nudo e asmatico, una vecchietta sgozzata, un bambino con le dita tagliate, molti respirano ancora, l'odore dolciastro e sgradevole del sangue, tutto è sotto-sopra, c'è il caos, la madre sul figlio sgozzato, una vecchietta raggomitolata in un angolo, quattro persone in una catapecchia, sangue rappreso sotto la nera barba, giacciono nel sangue...».

Costantino di Paola

I PALADINI DELLA CIVILTÀ

L'esercito polacco è impazzito. Azzannati a morte, i *pan*, sul punto di crepare, si contorcono nell'angoscia estrema e compiono delitti su delitti, e muoiono scendendo ingloriosi nella tomba, maledicenti e maledetti. Coscienti della loro rovina procedono imperterriti e non pensano al domani, dimentichi ormai di essere, così dicevano i governanti interventisti, il baluardo che deve difendere «l'ordine e la legalità» dalla barbarie bolscevica.

Ecco come difende la «civiltà» il *pan* polacco.

C'era a Berestečko un modesto farmacista che si era organizzato assicurando la vitale assistenza alla popolazione. Lavorava senza tregua, tutto preso dai suoi malati, sempre indaffarato tra alambicchi e ricette – e non si interessava di politica, e forse pensava che ai bolscevichi le orecchie crescevano sopra gli occhi.

E fu falsamente accusato di aver preso parte all'uccisione di un ufficiale polacco.

E ciò che avvenne dopo, ci riporta indietro d'un tratto ai tempi più oscuri dell'inquisizione spagnola. Se io non avessi visto con i miei occhi quel volto sfigurato, quel corpo frantumato e maciullato – non avrei mai potuto credere che nella nostra epoca, anche se così crudele e sanguinosa, fosse possibile un misfatto tanto incredibile. Scavarono le ferite aperte nel corpo del farmacista con ferri arroventati, ficcarono sotto le unghie aghi roventi, ritagliando la pelle disegnarono sul petto martoriato la stella, simbolo dell'Armata rossa, gli strapparono dalla testa fino all'ultimo capello. E tutto questo fecero senza fretta, dileggiando il comunismo e i commissari giudei.

Ma non fu tutto – che dai *pan* inferociti fu distrutta fino alle fondamenta la farmacia, furono calpestate tutte le medicine, non fu lasciata intatta nemmeno una boccettina, ed ecco che ora Berestečko muore per mancanza di soccorso medico. Non troverete a Berestečko nemmeno una polverina contro il mal di testa. Una popolazione di ventimila anime data in pasto alle malattie e alla epidemie.

Così muore la *szlachta*. Così crepa il malvagio cane rabbioso. Annientatelo, combattenti rossi, annientatelo costi quel che costi, annientatelo subito, oggi! E senza perdere un minuto.

K.L.

14 agosto 1920

GLI ASSASSINI SONO ANCORA TRA NOI

Hanno torturato gli operai nel 1906. Partirono le squadracce punitive per uccidere, per soffocare nei nostri remoti villaggi sottomessi l'anelito della libertà che da poco aveva cominciato a soffiare come un vento.

Nell'ottobre del 1917 essi hanno gettato la maschera e hanno messo a ferro e fuoco il proletariato russo. Per quasi tre anni hanno dilaniato un paese già dilaniato. Sembrava che tutto fosse finito. Noi concedemmo loro di morire di morte naturale, ma essi non vollero morire.

E ora noi scontiamo i nostri errori. Il magnifico Vrangel' sta tronfio in Crimea, gli squallidi resti delle bande dei Cento neri di Denikin sono riap-

parsi nelle schiere degli illustrissimi eserciti di Polonia, portatori di cultura. Questa marmaglia cui non abbiamo tagliato la gola è corsa in aiuto dei conti Potocki e Taraszicki per salvare dal pericolo dei barbari la cultura e la legalità. Ecco come è stata difesa la cultura nella cittadina di Komarov, occupata il 28 agosto dai reparti della 6^a Divisione di cavalleria.

Il giorno prima avevano pernottato nella cittadina gli arditi dell'esaul Jakovlev, quello stesso che ci aveva chiamato alla dolce e tranquilla vita nelle *stanicy* natali, disseminate di cadaveri di commissari, di ebrei e di soldati dell'Armata rossa.

All'avvicinarsi dei nostri squadroni questi paladini si sono dissolti come fumo. Hanno tuttavia fatto in tempo a portare a termine la loro missione.

Nelle povere stamberghe rase al suolo giacevano in pozze di sangue vecchi settantenni con la testa fracassata, bambini spesso ancora in vita, fragili creature, con le dita spezzate, vecchie violentate con il ventre squarciato, e sui loro volti era rimasta impressa una selvaggia e muta disperazione. Vicino ai morti si aggiravano, indaffarati, i vivi, urtavano nei cadaveri tagliati a pezzi, imbrattandosi le mani e il viso nel vischioso sangue puzzolente. Terrorizzati, non uscivano dalle case pensando che non fosse ancora tutto finito.

Per le strade della desolata cittadina vagavano delle ombre avvilita e sgomento, che sussultavano quando risuonava la voce di un uomo, che si mettevano a urlare invocando pietà quando qualcuno imprecava. Capitammo in case avvolte in un terribile silenzio, – accanto ad un vecchio giacevano, sparsi, tutti i componenti della sua famiglia. Padre, nipoti, tutti in posizioni innaturali. Il pogrom, evidentemente, era stato condotto secondo le regole. E questo è uno dei mille strazianti episodi che potrei raccontare.

Cani moribondi lanciavano verso il cielo il loro roco ululato.

Gli assassini sono usciti dalle loro tombe.

Finiteli. combattenti dell'Armata rossa! Inchiodate più forte i coperchi delle loro bare puzzolenti!

Il corrispondente di guerra della 6^a Divisione di cavalleria
K. Ljutov

17 settembre 1920.

Kritische Marginalie zu drei Grundannahmen der modernen Sprachwissenschaft

Die Entwicklung der Sprachwissenschaft, die sich vor einigen Jahrzehnten aus dem Schatten philosophischer Erwägungen löste und eine heftige Auseinandersetzung bis in die Stoffpläne der Oberschulen hinein entzündete, kann schon längst nicht mehr übersehen, geschweige denn abgesehen werden. Von *der* Linguistik zu sprechen, scheint mir auch schon ein leichtsinniges Unterfangen, da sie in eine Vielzahl unterschiedlicher, zum Teil einander heftig befehdender Theorien und Konzeptionen zerfällt.

Eine komplizierte fachspezifische Terminologie erschwert zusätzlich den Zugang zu den entscheidenden Grundthesen und verdeckt nur allzu leicht die Tatsache, dass diese junge Wissenschaft von der Sprache zwar Einsichten aufgetan, aber auch einige grundsätzliche Fragestellungen aufgeworfen hat, auf die sie keine befriedigende Antwort zu geben vermag¹.

I

Die Einsicht in die Zeichenhaftigkeit der Sprache war sicher eine wichtige Erkenntnis der Sprachwissenschaft. Sie war nicht neu, denn dass Wörter etwas bedeuten und nicht nur um ihrer selbst willen da sind, wusste man schon seit alters her. Die Konsequenz aus dieser Feststellung des Bedeutens aber stellte erst die moderne Sprachwissenschaft mit aller Schärfe dar. Wörter deuten auf etwas, was sie selbst nicht sind. Und sie entfalten diese Bedeutung nicht aus sich selbst, sondern in ihrer Zugehörigkeit zu einem geschlossenen System. Nun stellt sich folgendes Problem: Dieses geschlossene System ist nach Saussure, und in seiner Gefolgschaft der ganzen neueren Linguistik, nicht naturgegeben, nicht *physei*, sondern durch Verabredung, durch Setzung entstanden, also *thesei*. Das war eine weittragende Erkenntnis, die längst erwiesen und untermauert ist. Nicht so erwiesen hingegen scheint mir eine radikale Konsequenz daraus: zwischen dem Wortlaut und seiner Bedeutung besteht kein Zusammenhang als eben ein festgelegter, der verändert werden kann und verändert wird. Dieser Zusammenhang ist also beliebig und willkürlich.

1. Die Flut der Publikationen zur Linguistik ist inzwischen unabsehbar geworden, ich verweise auf die gängigen Bibliographien. Die vorliegende Arbeit geht auf die Auseinandersetzung mit verschiedenem Material zurück, das ich am Schluss verzeichne. Spezifische Hinweise merke ich nur an, wenn ich mich ausdrücklich auf einen Autor oder eine Textstelle beziehe.

Die Veränderung und Veränderbarkeit der Sprachsysteme ist eine offenkundige Tatsache, ich bezweifle aber, ob dieser Prozess so willkürlich abläuft, wie die sprachwissenschaftlichen Theorien es gerne sähen. Zu klar ergeben sich historische Entwicklungslinien und Entstehungsverhältnisse zwischen den einzelnen Sprachgruppen, zu klar ergeben sich äussere, nicht-sprachliche Einflüsse, die sich in sprachlichen Veränderungen niederschlagen².

Dass zudem zumindest auf einfacher Ebene Zusammenhänge zwischen Laut und Bedeutung vorliegen, oder besser, vorliegen können, das beweist die Lautmalerei. Sie beruht zwar auf Imitation und nicht auf Interpretation wie das eigentliche Sprachgefüge, arbeitet also mit tautologischen und nicht mir adäquaten Mitteln. Ich würde den imitativen Faktor in der Sprache aber nicht unterbewerten, auf ihm beruht ein gut Teil des Spracherwerbs des Kindes. Sein blosses Vorhandensein lässt mir daher die Behauptung von der reinen Willkürlichkeit zwischen Lautbild und Bedeutung zu vereinfacht erscheinen.

Diese Behauptung verstellt die wichtige Frage nach der Art dieses Zusammenhanges und nach seiner Bedingtheit durch ausser – und innersprachliche Gegebenheiten, Zwänge, Gesetzmässigkeiten und (warum nicht?) Zufälle. Diesen äusserst komplexen und sicherlich nicht ganz fassbaren Ablauf zu erforschen, hätte die moderne Sprachwissenschaft das Arbeitszeug.

Das Festhalten an der Beliebigkeit des Zeichens aber führt zur Auffassung der Sprache als Ergebnis einer hypothetischen Übereinkunft, als lediglich abstraktes Denkgefüge. Das mag als Arbeitshypothese so lange gute Dienste tun, wie man den auch gewachsenen Charakter der Sprache nicht aus den Augen verliert, mit allen Konsequenzen, die das nach sich zieht. Sonst ergibt sich eine logische Kette, die vom komplexen Phänomen Sprache eher weg – als zu ihm hinführt. Ist die Sprache nämlich willkürlich, durch Übereinkunft gesetzt, dann liegt der Vergleich mit dem Code, der Verschlüsselung einer Nachricht zwecks schnellerem, besserem und sicherem Transport, natürlich nahe. Und die Linguistik spricht denn auch von «Sprachcode», «codieren», «decodieren» usw. Der Vergleich ist sehr glücklich und einleuchtend, solange es ein Vergleich ist. Es bleibt aber die Frage nach dem tertium comparationis. Die Sprache funktioniert sicher *wie* ein Code, *ist* sie aber auch einer? Sprache wird erlernt. Nichts Sprachliches, kein Wort, keine Struktur ist angeboren: das spricht für die Theorie des Codes, des gesetzten Systems zwecks Nachrichtenübermittlung. Es bleibt aber ein ungeklärter Punkt: ein Code ist die Verschlüsselung einer Nachricht. Im Sprachfall heisst das, dass der Code (= Sprache) das Gedachte erst übertragbar macht. Das heisst aber implizit, dass der Sprache die zu übermittelnde Nachricht vorausgehen muss; diese muss vorher da sein, sonst kann sie ja nicht verschlüsselt werden. Schlussfolgerung: was gesagt (=

2. Vgl. dazu die Abhandlung von Uriel Weinreich: *Erkundungen zur Theorie der Semantik*, Tübingen, 1970.

codiert) werden muss, muss vorher irgendwie gewusst werden. Sprache wäre demnach lediglich ein Transportmittel für Nachrichten, die ausserhalb der Sprache bereitliegen. Der Mensch erhält sein Wissen und Wollen (sein Bewusstsein also mitinbegriffen) vor und jenseits der Sprache auf irgendeine nicht näher definierte Weise.

Kaspar Hauser hat diese Schlussfolgerung klar widerlegt, wenn sein Fall auch äusserst kompliziert liegt. Kaspar Hauser verfügte über ein intaktes Rezeptionssystem und war durchaus denkfähig. Was ihm fehlte, war ein Übermittlungssystem, der Code. Soweit hat die Linguistik recht. Was übersehen wird: Es fehlte nicht allein der Code, sondern damit der ganze Rückkopplungsmechanismus, mit dessen Hilfe der Einzelmensch in den Sozialverband eingebunden wird. Es fehlte das ganze hochkomplexe, historisch gewachsene Feld von Beziehungen, die Spannung zwischen Identität und Sozietät, in der sich menschliches Bewusstsein überhaupt erst herausbildet. So sprachlos, wie Kaspar Hauser war, *war* er gar nicht. Sprache und Bewusstsein hängen so eng zusammen, dass sie weithin identisch sind.

Nimmt man nun hingegen an, Sprache sei nicht allein Code, also Übermittlungssystem von bereits vorhandenen Nachrichten, sondern darüberhinaus der Codetext selbst; sie übermittle also nicht Nachrichten, die ausserhalb ihres Feldes existieren, sondern die in ihr und durch sie existieren, Sprache sei also Code und Nachricht zugleich, so verfängt man sich in einem extremen Substanzialismus: es gibt nur Sprache, die Welt besteht aus Sprache³.

Letztlich heisst das nicht einmal mehr *nomina ante realia*, sondern radikaler: *nomina sine realia*. Sprache deutet aber nun über sich hinaus auf aussersprachliche Sachverhalte. Es bleibt also die Frage nach der Übersetzung, oder noch präziser, nach der Übersetzbarkeit aussersprachlicher Gegebenheiten in das Formensystem Sprache und umgekehrt. So ist das Dilemma nicht zu lösen.

II

Eine zweite wichtige Grundthese der neuen Sprachwissenschaft ist die Zweiseitigkeit des Zeichensystems. Sprache wird nicht nur gesprochen, sie wird auch verstanden. Sie ist ein Mittel der Kommunikation. Nach dem letzten Stand der Sprachwissenschaft ist sie Kommunikation an sich, kommunikativer Vorgang. Das sattsam bekannte Sender-Empfänger-Modell veranschaulicht diesen Vorgang ganz ausgezeichnet, es vermag auch die Problematik der Sinnübertragung von Mensch zu Mensch gut zu versinnbildlichen. Aber die Ausschliesslichkeit, mit der Sprache zu Kommunikation er-

3. Zu dieser Schlussfolgerung, gestützt auch auf Wittgensteins Gedankenwelt, gelangte ein nicht unbeträchtlicher Teil der modernen literarischen Avantgarde, darunter die Wiener Gruppe und die Konkrete Poesie. Ich erinnere nur an den programmatischen Anspruch Helmut Heissenbüttels, der von einer «Gleichsetzung zwischen Sprache und Welt» spricht. In *Über Literatur, Aufsätze*, München 1970, S. 86.

klärt wird, birgt auch eine gefährliche Vereinfachung des Sachverhalts. Die Theorie vom Kommunikationsmodell hat Beträchtliches geleistet, sie hat Rezeptionsmechanismen freigelegt und sehr genau beschrieben. Sie hat sehr präzises und brauchbares Werkzeug für die Sprachbeschreibung und Sprachreflexion geliefert. Das alles darf aber nicht überdecken, dass die moderne Sprachwissenschaft den kommunikativen Vorgang nach wie vor, zwar sehr genau beschrieben, aber niemals erklärt hat. Nebenbei wird mancherorts unterschlagen, dass Sprache wohl das wichtigste Kommunikationsmittel ist, aber keineswegs das einzige. Ein Vergleich zwischen sprachlicher und nichtsprachlicher Kommunikation könnte dem Phänomen Kommunikation vielleicht eher auf die Spur kommen, von dem wir nach wie vor nur wissen, dass es zustande kommt. Aber auch die Sprachwissenschaft hat nicht recht erklären können, wie und wodurch dies geschieht⁴.

Dafür hat sie die Sprache aber ausschliesslich zum Kommunikationsvorgang und -instrument erklärt. Es ist völlig unbestreitbar und klar, dass Sprache nur *zwischen* Menschen existiert, dass sie nur *zwischen* Menschen entstanden ist und nur *zwischen* Menschen, also im Kommunikationsvorgang, erlernt wird. Das alles ist richtig und zieht wichtige Erkenntnisse nach sich. Zur Not kann man auch die literarische Produktion noch im Kommunikationsmodell unterbringen, wenn der Dichter auch schon mit einer intentional anderen Sprache arbeitet und keineswegs der Aspekt der Mitteilung und Verständigung für ihn ausschlaggebend zu sein braucht. Aber immerhin, solange Literatur gelesen wird, handelt es sich gewiss um ein zwar nicht mehr ganz einfaches Kommunikationsmodell, aber eben doch um ein solches. Schwerer fällt es mir, das Denken als kommunikativen Vorgang zu sehen.

Der Mensch denkt sprachlich, wenn Sprache und Denkvorgang auch keineswegs dasselbe sind. Unbestritten ist aber der enge Zusammenhang zwischen Wort und Vorstellungen, Sprache und Gedanken. Der Mensch kann nur durch gedachtes Sprechen seine noch schwimmenden Vorstellungen versprachlichen und damit für sich und schliesslich auch für seine Umwelt «fassbar» machen. Ist damit aber auch das Denken als eine Art Selbstgespräch nichts anderes als ein Kommunikationsvorgang, in dem lediglich der Empfänger ausfällt, oder anders ausgedrückt: in dem Sprecher und Hörer miteinander identisch sind?

Warum unterscheidet sich das Selbstgespräch dann so grundlegend vom Fremdgegespräch? Warum bleibt ein inkommunikabler Rest zurück, der oft dem einzelnen Individuum sogar unbewusst ist, der aber zweifellos vorhanden ist?

Der Denkvorgang spielt sich in zwei deutlich voneinander zu unterscheiden Phasen ab. in einer funktionellen und einer operationellen. Wie der Denkprozess im Gehirn abläuft, ist nicht Gegenstand dieser Marginalie. Das

4. Vgl. dazu Jürgen Habermas: *Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz*, in *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*, Frankfurt, 1971.

Problem für Linguisten taucht erst auf, wenn der Gedanke in den operationellen Bereich gerät, in die Umsetzung aus dem chemoelektrisch gesteuerten Dualsystem in das Lautsystem der Sprache, das seinerseits wieder mit einer äusserst komplexen Funktionalität belastet ist. Wie verhält sich nun das Kommunikationssystem Sprache zu diesem der Kommunikation entzogenen Teil des Denkens/Sprechens?

Und überdies: nimmt man eine Situation des Gesprächs mit sich selber an, wie verhält sich dann das ego zum alter ego? Liegt eine schizoide Grundstruktur vor? Weicht man vor dieser Konsequenz aber zurück, so bleibt nur das Eingeständnis, dass Sprache wohl hauptsächlich Kommunikation ist, aber nicht immer und ausschliesslich. Die Sprache des Denkvorganges stammt übrigens aus dem Kommunikationssystem – mit allen sich daraus ergebenden Konsequenzen. Vorerst ist der Denkprozess damit aber noch kein kommunikativer Vorgang, so eng und vielfältig die Zusammenhänge auch sein mögen. Der Mensch nimmt seine Welt nicht durch die Sprache wahr, aber er bewältigt sie durch Sprache. Das impliziert auch das Eingeständnis, dass Sprache als unabdingbarer Teil unseres Denkens nicht nur kommunizierende, also übertragende, sondern sehr wohl auch eine formende Kraft ist. Ich halte es für sehr gefährlich, diesen Sachverhalt nicht genügend zu beachten.

III

Die neue Betrachtungsweise der Linguistik, durch die sie sich radikal von der älteren Sprachbetrachtung untercheidet, war und ist die äusserste Distanz zum Sprachmaterial, eine grösstmögliche Objektivierung des Forschungsgegenstandes, also der Sprache. Die ältere Sprachwissenschaft, vor Saussure, arbeitete mit Begriffen wie «Intuition», «Einfühlung» usw, also mit nicht wissenschaftlich objektivierbaren Voraussetzungen. Gerade damit wollte die neue Sprachwissenschaft Schluss machen. Sie wollte die bewusste Sprachselbstverständlichkeit abstreifen und damit den durch Gewöhnung suggerierten Bedeutungen, die für die Sache selbst genommen wurden, auf die Spur kommen. Nicht subjektive Intuition, sondern objective Analyse galt es zu betreiben. Diese Vorgangsweise hat wertvolle Erkenntnisse ermöglicht, vor allem im Bereich der sonst unreflektiert gebrauchten Funktionsschemata, der grammatischen Strukturen und der logisch-assoziativen Bedeutungsträger der Sprache.

Es darf aber nicht übersehen werden, dass der Anlehnung der Sprachwissenschaft an naturwissenschaftliche Methodik bestimmte Grenzen gesetzt sind. Die Sprache ist nun einmal kein «Objekt» im naturwissenschaftlichen Sinn, d.h. vom untersuchenden Subjekt weitgehend getrennt. Sprache greift mit ihrem Zeichencharakter notwendigerweise über sich hinaus in ausser-sprachliche Gebiete, naturwissenschaftliche Objekte tun dies nicht. Sie sind, was sie sind. Und mit allem Bemühen um eine objektive Haltung des Sprachforschers gegenüber der Sprache kann man sich der erstrebten Loslösung nur

bedingt nähern. Der Mensch spricht, daran ändert sich nichts; die Sprache ist von ihm nicht zu trennen.

Diese Wissenschaftsauffassung einer falschverstandenen «Objektivität» führt aber letztlich zum Schluss, die Sprache sei ein eigenständiges, vom Menschen unabhängiges Gebilde mit Eigendynamik, eine «hypothetische Sprache (...) vor ihrer Inbetriebnahme durch den Menschen», wie der Textlinguist S.J. Schmidt es formulierte⁵.

Das ist nun offenkundiger Unsinn, Sprache existiert nur durch den Menschen, eine Sprache jenseits des Menschen, der sie spricht, ist ein Unding wie etwa ein Glockenschlag ohne Glocke.

Mensch und Sprache liegen einander zu nahe, als dass eine strenge Subjekt/Objekt-Trennung vorgenommen werden könnte. Sprachwissenschaft muss den Menschen mitberücksichtigen, der seine Sprache in einem bestimmten Zusammenhang mit einer bestimmten Situation zu einem bestimmten Zweck spricht. An dieser unerbittlichen *conditio sine qua non* erleidet der überzogene naturwissenschaftliche Anspruch unweigerlich Schiffbruch. Die Mathematisierung der Sprache ist nicht restlos durchführbar, wie das Scheitern aller Versuche der computergesteuerten Übersetzung zeigt. Das altmodische Phänomen des «Verstehens» oder zumindest des «Verstehenwollens» ist nicht restlos geklärt. Aber gerade die Tatsache, dass sich die Sprache letztlich statistischen Mitteln entzieht, scheint mir eine Untersuchung wert. Hier bricht nämlich der Gegensatz auf, vor dem die «objektive» Wissenschaft die Waffen strecken muss: vor dem überaus komplexen Verhältnis zwischen objektivem Sprachbestand und subjektivem Sprachgebrauch.

Die statistische Bestandaufnahme des Sprachbestandes hat Grosses geleistet, vor allem auf semantischem Gebiet, das steht ausser Frage. Die Entdeckung der Polyvalenz des Wortes geht auf ihre Rechnung, ebenso die gründliche Untersuchung der Schwankungsbreite des Wortes im Kontext. Das Wissen um die mehrfache Bedeutung des Wortes ist uralte. Das statistische Erfassen aller dieser Bedeutungsvarianten und die Belegung durch Textstellen ermöglicht aber aufschlussreiche Einblicke in die Mechanismen der Bedeutungsverschiebung und der Überschneidung einzelner Wortfelder und somit in die überaus komplexe Konstitution von «Sinn». Die Folgerung aber, dass jedem Wort von vorneherein, an sich, eine gewisse Polyvalenz inneohnt, ist voreilig und falsch.

Denn einmal gibt es auch heute, nach einer jahrtausendealten Sprachentwicklung, immer noch Wörter, die nach wie vor *eindeutig* sind, mögen sie auch in noch so vielen Metaphern und Sprichwörtern auftauchen. Erinnert sei nur an die Eigennamen. Und zum anderen wohnt die Polyvalenz dem Wort nicht *eo ipso* inne, sondern entwickelt sich im Laufe der Sprachgeschichte. Sie konstituiert sich also im Sprachgebrauch und geht erst langsam in den Sprachbestand über, wird aber durch Änderungen wieder des Gebrauchs ständig relativiert. Die semantische Mehrschichtigkeit, die sich mit

5. S.J. Schmidt: *Konkrete Poesie*, in *Konkrete Dichtung*, München, 1972, S. 145.

einem Wort verbindet, ist keine Qualität des Wortes, sondern eben nur das Resultat der verzwickten Beziehung zwischen dem Menschen, der die Sprache spricht, und der Umwelt, in der er lebt und die er mit seiner Sprache zu bewältigen sucht.

Auch die moderne Interpretation der Bedeutungsschwankung zwischen der subjektiven Färbung, dem «Meinen», und der objektiven Bedeutungstoleranz des Wortes, löst diesen Konflikt nicht, denn die Determinierung zwischen Meinen und Bedeuten kann nicht überdehnt werden. Für die Determinierung der Schwankungsbreite griff die neue Linguistik auf den Satz zurück, genauer, auf den syntaktischen und syntagmatischen Zusammenhang. Sprache entwickelt sich im Text. Diese Erkenntnis, die eine halbe Revolution in der Sprachdidaktik nach sich zog, ist überaus wichtig und kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Sie ist zwar nicht eben neu, aber die sorgfältige methodische Erarbeitung syllogischer Bedeutungskonstitution schafft gültige und gesicherte Voraussetzungen für Forschungen über das Zustandekommen von «Sinn» und über dessen Manipulierbarkeit.

Dem Ausschliesslichkeitsanspruch der Textlinguistik aber entzieht sich wiederum das Wort, das sich dem Satzzusammenhang entzieht. Und solche Wörter gibt es, wie jede Entzifferung unbekannter Texte beweist, sowie es umgekehrt Wörter gibt, die ihrerseits einen ganzen Zusammenhang tragen können.

Da ist die leidige Geschichte mit den Befehlswörtern. Der «Text» reduziert sich dabei auf ein einziges Wort, und der Sinn erschliesst sich nicht im «Kon»-text, der fehlt, sondern nur im Rückgriff auf die Situation. Damit führt sich der Anspruch auf Selbständigkeit des Sprachsystems ad absurdum, und das eigentliche Dilemma kommt wieder zum Vorschein: die Zeichenhaftigkeit der Sprache.

Mit reiner Sprachwissenschaft kommt man hier nicht mehr weiter. Sprache ist selbstredend ein sprachliches Problem, darüberhinaus aber ein komplexes Phänomen menschlicher Gesellschaftsorganisation. Sie gehört nicht allein auf den Seziertisch der Linguisten, ihre Erforschung benötigt dringend die Zusammenarbeit mehrerer Wissenschaftsdisziplinen. Dieser Notwendigkeit darf sich die moderne Sprachwissenschaft nicht entziehen.

VERZEICHNIS DES BENÜTZTEN MATERIALS

- Augst, G.: *Sprachnorm und Sprachwandel*. Wiesbaden, 1977.
Bierwisch, H.: *Strukturalismus. Geschichte, Probleme und Methoden*. In Kursbuch 5, 1966.
Bloomfield, L.: *Language*. New York, 1933.
Bünting, K.D.: *Einführung in die Linguistik*. Frankfurt, 1971.
Chomsky, N.: *Syntactic Structures*. Den Haag, 1957.
–, *Aspekte der Syntax-Theorie*. Frankfurt, 1969.
Eco, U.: *Le forme del contenuto*. Milano, 1971.
–, *Segno*. Milano, 1973.

- , *Trattato di semiotica generale*. Milano, 1975.
- Fränkel, H.: *Grammatik und Sprachwirklichkeit*. München, 1974.
- Funk-Kolleg Sprache* (Autorenkollektiv). Frankfurt, 1973.
- Glinz, H.: *Textanalyse und Verstehenstheorie I*. Frankfurt, 1973.
- , *Deutsche Syntax*. Stuttgart, 1965.
- Greimas, J.: *Sémantique structurale*. Paris, 1966.
- Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft* (Autorenkollektiv). München, 1974.
- Helbig, G.: *Geschichte der neueren Sprachwissenschaft*. Reinbek/Hamburg, 1974.
- Holenstein, E.: *Linguistik, Semiotik, Hermeneutik*. Frankfurt, 1976.
- Humboldt, W.: *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus*. In *Werke*, Bd. 3, Darmstadt, 1963.
- Jones, K.S.-Kay, M.: *Linguistik und Informationswissenschaft*. München, 1976.
- Katz, J.J.: *Die Philosophie der Sprache*. Frankfurt, 1969.
- Katz, J.J.-Fodor, J.A.: *Die Struktur einer semantischen Theorie*. In *Vorschläge für eine strukturelle Grammatik des Deutschen*. Darmstadt, 1970.
- Kegel, G.-Saile, G.: *Analyseverfahren zur Textsemantik* (Linguistische Reihe 22). München, 1975.
- Kloepfer, R.: *Poetik und Linguistik*. München, 1975.
- Lepschy, G.: *La linguistica strutturale*. Torino, 1966.
- Maas, P.-Wunderlich, D.: *Pragmatik und sprachliches Handeln*. Frankfurt, 1972.
- Martinet, A.: *Grundzüge der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Stuttgart, 1962 (2. Aufl.).
- , *Le langage*. Paris, 1968.
- Montague, R.-Schnelle, H.: *Universale Grammatik* (Schriften zur Linguistik 5), Braunschweig, 1972.
- Morris, Ch.W.: *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie*. München, 1972.
- Moser, H. (Hrsg.): *Das Ringen um eine neue deutsche Grammatik*. Darmstadt, 1969.
- Naumann, H. (Hrsg.): *Der moderne Strukturbegriff*. Darmstadt, 1973.
- Nickel, G.: (Hrsg.): *Reader zur kontrastiven Linguistik*. Frankfurt, 1972.
- Petöfi, J.S.: *Transformationsgrammatik und eine ko-textuelle Texttheorie*. Frankfurt, 1971.
- Plett, H.: *Textwissenschaft und Textanalyse*. Heidelberg, 1975.
- Riffaterre, M.: *Strukturelle Stilistik*. München, 1973.
- Ruckstäschel, A. (Hrsg.): *Sprache und Gesellschaft*. München, 1972.
- Sapir, E.: *Die Sprache*. München, 1961.
- Saussure, F.: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin, 1967 (2. Aufl.).
- Schaff, A.: *Einführung in die Semantik*. Reinbek/Hamburg, 1973.
- , *Über die Eigenart des sprachlichen Zeichens*, in *Sprache und Erkenntnis*. Reinbek/Hamburg, 1974.
- Schmidt, S.J.: *Texttheorie*. München, 1973.
- Seiffert, H.: *Information über die Information*. München, 1971.

- Steger, H.: *Information über die Information*. München, 1971.
- Steger, H. (Hrsg.): *Vorschläge für eine strukturelle Grammatik des Deutschen*. Darmstadt, 1970.
- Tesnière, L.: *Éléments de syntaxe structurale*. Paris, 1959.
- Titzmann, M.: *Strukturelle Textanalyse*. München, 1977.
- Weinrich, H.: *Sprache in Texten*. Stuttgart, 1976.
- Weissgerber, L.: *Von den Kräften der deutschen Sprache*, Bd. 1, *Grundzüge der inhaltsbezogenen Grammatik*. Düsseldorf, 1962.
- Whorf, B.L.: *Sprache, Denken, Wirklichkeit*. Reinbek/Hamburg, 1963.
- Wunderlich, D.: *Die Rolle der Pragmatik in der Linguistik*, in *Der Deutschunterricht* 22/4, 1970.
- , *Pragmatik, Sprechsituation, Deixis*. In *Lili*, 1/1-2, 1971.
- , *Grundlagen der Linguistik*. Reinbek/Hamburg, 1974.

Studi Filologici e Storici in memoria di Guido Favati

In omaggio alla memoria di Guido Favati sono usciti recentemente, per la collana Medioevo e Umanesimo, presso la Casa Editrice Antenore di Padova, due volumi di *Studi Filologici Letterari e Storici* raccolti a cura di Giorgio Varanini e Palmiro Pinagli. L'opera, di circa ottocento pagine complessive, raccoglie i contributi, disposti in ordine alfabetico, di quaranta autori che hanno voluto onorare il compianto studioso, nei quali si riflettono, in maggiore o in minore misura, gli interessi di Favati filologo, medievalista, storico della lingua e critico letterario. I volumi, che si pongono in una luce di particolare interesse per la ricchezza delle argomentazioni elaborate nei vari contributi e il loro notevole livello, si aprono con una folta *Tabula memorialis* e sono corredati di un accuratissimo *Indice dei nomi* e di un *Indice topografico dei manoscritti citati*. Pur nell'impossibilità di tracciare rigidi spartiacque, appare opportuno individuare in questi *Studi* alcune sezioni, o meglio centri di interesse, che consentano di raggruppare e in qualche modo classificare il vasto materiale in essi raccolto.

Come si ricava fin dal titolo, il contenuto dei due volumi si distribuisce, infatti, intorno ad aree di indagine differenti fra di loro; da una sezione dantesca, nella quale, agli studi di pura esegesi testuale, si accompagnano quelli che privilegiano altre chiavi di lettura, si passa a contributi di carattere storico, gallo-romanzo, per concludere con il gruppo degli scritti dedicati all'italianistica, orientati in più direzioni, dalla storia della lingua alla dialettologia, dalla filologia testuale alla critica più propriamente letteraria, coinvolgente una problematica assai ricca e suggestiva.

La sezione dantesca si apre con il saggio di Umberto Bosco su *Dante e il teatro medievale* (I, pp. 135-137), nel quale l'A. esamina, da un punto di vista letterario, e compiendo una serie di numerose e puntuali ricognizioni sul testo della *Commedia*, il legame fra Dante e le forme popolari tipiche della drammaturgia medievale. L'assunto di Bosco, che è quello di smentire, una volta per tutte, quanto «abbiano torto coloro... che vedono nella *Commedia* unicamente un trattato di teologia morale», si concretizza in numerosi esempi. Basterà ricordare, a riprova di come Dante non rifuggisse affatto dall'attingere al patrimonio popolare della drammaturgia dell'epoca, il «dramma sacro» che si svolge davanti alla Città di Dite (*Inf.*, VII-IX), di cui Bosco individua tre momenti dell'azione distinti fra di loro: l'arrivo dei diavoli che respingono Dante, l'apparizione delle Furie, l'arrivo del Messo celeste.

Per l'attenzione prestata alle tradizioni popolari in Dante, il saggio di Giovanbattista Bronzini (*Prospetto critico delle tradizioni popolari dantesche*, I, pp. 149-174) si avvicina a quello già esaminato di U. Bosco; se, tuttavia, nell'analisi di Bosco sui rapporti tra Dante e la drammaturgia medievale, la «ritualità» dell'azione drammatica è analizzata da un punto di vista religioso-cattolico, G.B. Bronzini fonda il suo discorso su un'interpretazione in chiave etnologica di quel «mondo primitivo» che «rivive con piena forza in tutte le manifestazioni della società e nelle sue forme di pensiero, d'arte e di letteratura». Nella prima di una lunga serie di convincenti esemplificazioni, Bronzini stabilisce, per es., un'analogia fra il «duplice movimento di eliminazione e propiziazione» individuabile nel fine che Dante si prefisse di raggiungere nella *Commedia* (*finis est... remove vivere*) e il meccanismo rituale delle grandi feste di rinnovamento, miranti ad assicurare prosperità materiale, che nelle religioni superiori diventa tutta o quasi tutta spirituale.

Nella sezione dei contributi dedicati a Dante si colloca anche *Una città di Dite prima di Dante* (I, pp. 275-284) di Andrea Fassò, in cui l'A. ritiene di non potere escludere che, per la creazione della città di Dite «qualche spunto» sia stato offerto a Dante da opere precedenti. Fassò si riferisce alla complessa letteratura delle visioni d'oltretomba, che sembra avere come punto di partenza la *Visio Pauli* o Apocalisse di San Paolo. L'A. è giunto a tali supposizioni dalla lettura di un poemetto duecentesco proveniente dall'area settentrionale della Francia, la *Vie de Saint Jehan Paulus*, in cui, quasi di scorcio rispetto al tema centrale, si dà notizia, in un breve prologo, di una visione che il papa Basilio ebbe durante le sue preghiere: un angelo condusse la sua anima attraverso l'inferno fin «qu'il sont venu a un gran mur». L'articolata analisi ricognitiva compiuta da Fassò nel suo viaggio attraverso la letteratura delle visioni oltremondane lo conduce a presupporre l'esistenza di una fonte comune a Dante e all'autore del poemetto francese. Il problema consiste proprio nell'identificazione della vera natura di tale fonte, che potrebbe essere proprio la *Visio Pauli*, anche se il vero precedente è forse da rintracciarsi nel VI dell'*Eneide*. Comunque, essendo gli elementi di somiglianza molto sparsi, alla catena manca perciò un anello, cioè un testo posteriore alla *Visio*. Forse la traccia ci viene da un'indicazione del *Jehan Paulus*, in cui si allude alla fonte del racconto, le *Vitae Patrum*, sotto il cui titolo, conclude Fassò, appoggiandosi alle osservazioni di Paul Meyer «...on désignait au Moyen Âge les histoires de plusieurs saint personnages», storie conosciute sotto il nome di *Vies des Pères*. Agli episodi di Ulisse, Marco Lombardo, Pia de' Tolomei dedicano la loro attenzione di studiosi, rispettivamente, Enzo Noè Girardi, Riccardo Scrivano e Giorgio Varanini.

L'intelligente analisi di Girardi (*Ulisse nel contesto*, I, pp. 299-323) è imperniata sull'esame della condizione strutturale o, piuttosto, contestuale, del canto di Ulisse, con la convinzione che un'indagine impostata in tale direzione potrebbe apportare chiarimenti anche circa il problema del significato della notissima vicenda di Ulisse, alla quale recentemente anche Mario Fu-

bini ha dedicato, sul «Giornale storico della Letteratura Italiana», la sua attenzione di studioso. Precisando metodologicamente il suo criterio d'indagine, Girardi avverte il lettore che la sua analisi non tiene affatto conto di una unità ideologica ispirativa «a priori» del c. xxvi, prendendo le distanze tanto dalle suggestioni romantiche di coloro che, nell'entusiastica ammirazione del personaggio, condannavano il teologo per ammirare il poeta, quanto dall'atteggiamento critico degli interpreti medievalisti. Girardi non legge, dunque, il c. xxvi in chiave di unità, bensì parla di una «pluralità» rappresentata da sei poesie, sebbene il suo atteggiamento si discosti da quello crociano. Ciò che tiene unite queste poesie, all'interno dell'episodio dantesco, non è tanto un principio ispirativo comune e ad esse sotteso, quanto, piuttosto, il «significato che nasce dalla loro posizione», il «disegno coerente che esse compongono».

Il discorso di Marco Lombardo, nell'omonimo saggio di Riccardo Scrivano (II, pp. 539-558), è analizzato dallo studioso all'interno delle strutture retoriche nelle quali esso si articola. Scrivano ritiene che «se Dante ha bisogno di determinare uno spazio poetico per il nuovo personaggio chiamato ad esporre una legge fondamentale della società umana e a chiarire il rapporto esistente fra Dio e gli uomini, non può che concretare questo bisogno nella determinazione di uno spazio in cui l'orazione filosofico-politica di Marco trovi la propria collocazione e la propria consistenza». L'A. appunta la sua attenzione sull'uso che Dante fa di «mezzi emozionali» all'interno di un discorso che nasce da motivazioni prevalenti di carattere dottrinale che si scandiscono in una pluralità di momenti. Nel discorso, ove tutto appare calcolato all'interno di una «rigida economia», le argomentazioni di Marco ubbidiscono a leggi ben precise, che sono propriamente quelle del «pensare filosofico», ma che si estendono, anche, ad un «orizzonte ben più vasto che è in genere quello della poesia». La mediazione fra filosofia e poesia è assolta, secondo Scrivano, da quelle norme retoriche e oratorie per cui il discorso di Marco risulta essere, senza perdere minimamente della sua forza filosofica, un «opus retoricum». La precisione delle varie fasi in cui si articolano le argomentazioni di Marco fa supporre che Dante ricavesse tale schema dalla sua stessa educazione filosofica e retorica, quest'ultima fondata quasi esclusivamente sulla versione-adattamento del *De inventione* ciceroniano ad opera di Brunetto Latini.

L'analisi di Giorgio Varanini (*Il punto sulla Pia*, II, pp. 621-638) nella quale l'A. solleva e affronta, con la consueta perizia, un complesso numero di problemi, si pone — lo si avverte fin dal titolo — come una sorta di bilancio delle varie ipotesi interpretative che, da Benvenuto da Imola ai moderni commentatori, hanno dato ulteriore conferma, così nella loro complessità come nella loro contraddittorietà, al carattere di «mistero» che ancora oggi circonda la figura della Pia in un alone che l'esegesi dantesca non riuscirà forse mai a penetrare. Nella prima parte dell'analisi, lo studioso sollecita l'attenzione del lettore verso il frastagliato panorama dell'esegesi affe-

rente al personaggio della Pia (*Purg.*, V, vv. 130-136), segnalando i due diversi versanti di coloro che identificarono lo spirito dantesco con una Pia de' Tolomei di cui nessuna traccia sarebbe rimasta nella pur copiosissima documentazione riguardante la nobile e potente famiglia senese dei Tolomei, presunta moglie di Nello d'Inghiramo dei Pannocchieschi (Benvenuto, Pietro di Dante, il Laurenziano Ashburnhamiano 841, l'Anonimo del Laur. XLII 15, l'Anonimo fiorentino, il Laur. XL 7, il Laur. XL 2) e di coloro che «non fanno parola dell'appartenenza della donna alla famiglia Tolomei (il Lana, l'Ottimo, le chiose attribuite a Jacopo Alighieri, il Buti, ecc.). Al dettato dantesco non aggiungono granché nemmeno i cronachisti senesi citati dal Lisini. Nel 1700 Girolamo Gigli «ritenne di aver risolto il problema identificando il personaggio dantesco con una Pia figlia di messer Buonconte (o Buonincontro) Guastelloni; tesi, quest'ultima, che A. Lisini poté agevolmente distruggere nel 1893». Si arrivò addirittura a postulare l'inesistenza storica del personaggio dantesco. Per contro, nel 1907 si fece strada per la prima volta una tesi secondo la quale la Pia di *Purg.* v sarebbe uscita non già dalla famiglia de' Tolomei, bensì dalla famiglia de' Malavolti e forse affidata poi, dopo la morte del marito Tollo di Prato, a Nello di Inghiramo, supposto procuratore di quest'ultimo all'epoca delle nozze. Forse proprio in questo periodo Nello conosce Margherita Aldobrandeschi e ne diventa l'amante, facendo presumibilmente sopprimere Pia. Questa nuova supposizione porterebbe a risultati differenti, ma la sua fondatezza è d'altronde basata «sulla natura meramente congetturale del punto di partenza». In ogni caso «si ha, leggendo le chiose, la netta sensazione che gli annotatori procedano a tentoni e cerchino in qualche modo di integrare gli scarsissimi dati in loro possesso con ipotesi più o meno plausibili». Secondo Varanini «le supposizioni dei moderni studiosi senesi non sembrano immeritevoli di qualche considerazione». A proposito dell'interpretazione tradizionale, lo studioso nota come il suo accoglimento «presupponga il superamento di talune difficoltà in relazione alle formalità proprie del rito matrimoniale quale era celebrato fra il XIII e il XIV secolo». Infatti si è arrivati alla dimostrazione che i due atti della *disponsatio* e della *anulatio* non sono contemporanei come vorrebbe l'interpretazione tradizionale, bensì distinti fra di loro. «Affiora la possibilità» che Dante abbia voluto alludere alla condizione di Pia «non moglie, ma solo fidanzata dell'uccisore». Tale ipotesi condurrebbe, poi, alla scelta della lezione *disposata* in luogo di *disposando*, che darebbe ai vv. 135-136 un senso del tutto diverso. Lo studioso indaga ancora su due aspetti della vicenda da chiarire: quali furono le colpe della Pia e le modalità dell'uccisione. «Prevale anche in questo caso la lezione *facilior*»: Pia sarebbe stata fatta uccidere per infedeltà. Varanini propone un riesame della *lectio facilior* in un senso che rivede la interpretazione tradizionale. Per quanto riguarda le modalità, Dante intuisce che «l'indefinito e il misterioso si addicono sommamente al terzo personaggio» (la Pia). Prevalgono, cioè, le «ragioni della poesia»: l'intensità poetica dell'episodio non

risulta offuscata da un'interpretazione diversa da quella tradizionale.

Nella prospettiva di un'aggiornata «semiologia delle civiltà», E. Guidubaldi (*L'attualità di «Monarchia» nel clima delle recenti manifestazioni petrarchesche*, I, pp. 325-337) esamina il mutare, nel corso dei secoli, degli atteggiamenti critici nei confronti di coloro che hanno lasciato una traccia indelebile nel mondo della cultura: dall'ammirazione cinquecentesca all'antipatia dei romantici nei riguardi di Petrarca all'instaurazione di un vero e proprio «culto» dantesco. La domanda che l'A. si pone e che conduce al centro del suo discorso, è se «questo mutato configurarsi di 'paralleli', tra Dante e Petrarca» sia «puro frutto di confronti testuali praticati sulle rispettive opere» o, piuttosto, «logica conseguenza di messaggi estrinseci connessi con la cornice dei tempi»? Per fornire la risposta a tale problematico interrogativo, Guidubaldi si addentra all'interno di una prospettiva socio-storiografica nella quale confluiscono numerosi e complessi apporti filosofici. Le osservazioni fornite dall'A. tendono a suggerire una nuova chiave di lettura grazie alla quale non sarà difficile giungere ad una spiegazione veramente integrale del nuovo rapporto cui dovrà necessariamente soggiacere un aggiornato «parallelo» Dante-Petrarca.

Ancora Dante. La breve ma densa analisi di Luigi Peirone, dedicata non già alla *Commedia* ma ad un sonetto della *Vita Nova* (*Il sonetto dantesco dei due cominciamenti*, II, pp. 493-501), apre un problema che l'A. riconosce «di non immediata né ovvia soluzione». Peirone propone infatti di indagare sulle motivazioni che hanno spinto Dante a riportare nella *Vita Nova* non una, bensì due diverse redazioni della prima quartina del sonetto in questione. Nell'analisi proposta, Peirone si spinge ben al di là dell'impostazione in vario modo tracciata fino a questo momento dagli studiosi, che, sia pure con diverse sfumature, riducevano il nucleo della questione ad un discorso di priorità dell'una o dell'altra redazione in campo diacronico, «indipendentemente dall'esplicita indicazione dell'Alighieri». Peirone afferma che il problema della successione temporale delle due diverse redazioni sembra perdere gran parte della sua rilevanza, in quanto il «rapporto puramente temporale» viene «assorbito e superato dalle necessità di rappresentazione, di costruzione, nell'insieme dell'architettura della *Vita Nova*». L'impostazione del problema proposta da Peirone si pone come indagine delle ragioni profonde maturate nelle scelte del poeta, in rapporto non solo alle sue sperimentazioni tematico-stilistiche, bensì anche a quelle strutturali, di costruzione della *Vita Nova*.

Dante (*Epist.*, XII, 4) di Giulio Puccioni (II, pp. 537-538), è un brevissimo contributo nel quale l'A. torna criticamente sull'interpretazione della parola latina *specula* contenuta nell'*Epistola all'amico fiorentino*. L'A. che non è d'accordo con la traduzione fornita a suo tempo da A. Monti («sfere»), da Chiappelli («visione»), Del Monte («specchi»), L. Blasucci («sfere»), propone, invece, «facce luminose», sulla base di due passi della *Commedia*, dove il termine «specchio», probabilmente derivato da Seneca, ha lo

stesso significato: *Par.* XXI, v. 18 e *Purg.* IV, v. 622.

Sia pure indirettamente, Dante costituisce ancora l'argomento del contributo di Aldo Vallone (*Il dantismo di Colomb de Batines*, II, pp. 607-620). Lo studio si rivela di notevole interesse, in quanto le due lettere inedite del bibliografo francese in esso contenute e offerte all'attenzione del lettore e degli studiosi, gettano nuova luce nel frastagliato panorama dell'esegesi dantesca. Le due lettere furono scritte a Firenze rispettivamente il 5 maggio 1845 e il 23 luglio 1846, e il loro destinatario è unico, Marco Antonio Parenti, «lettore intelligente e appassionato di Dante». In esse traspare ad ogni passo l'alacrità e la tenacia del bibliografo che, «poussé par sa manie pour les recherches bibliographiques de l'Alighieri», è «recouru à toutes les sources possibles, tant inédites qu'imprimées». L'importanza di tale scambio epistolare è notevole non soltanto sul piano dell'acquisizione scientifica, quanto anche, e soprattutto, come testimonianza del «primo tentativo di osmosi critica tra le grandi culture dell'Occidente, che... si riconoscono avviate a civiltà moderna dall'opera di Dante».

Nella sezione della Miscellanea dedicata all'analisi di temi storici compare il vasto ed accuratissimo studio di Nicola Carranza, attento a seguire le complesse vicende dello Studio pisano entro un arco cronologico compreso fra il XIV e il XVI secolo (N.C., *Lo Studio pisano e una provvisione degli anziani di Pisa in materia universitaria del 20 dicembre 1382*, I, pp. 177-203). Grazie ad un cospicuo apporto di materiale documentario, nel quadro globale dei complessi problemi connessi alla vita dello Studio pisano, C. mette bene in luce come le sorti dell'Ateneo pisano fossero indissolubilmente legate alle vicende politico-economiche della città, puntualmente seguite proprio allo scopo di sottolineare la natura dell'Università pisana come «scuola di stato», sorta, a differenza di quella bolognese, per es., «per iniziativa del governo, con stipendi gravanti sul pubblico erario». È ancora a Pisa a costituire il campo d'indagine nell'analisi di C. Ciano, che presenta un esauriente e documentatissimo esame della situazione professionale della Pisa tardo-medievale (*Professioni e domicilio fiscale nella Pisa tardo-medievale*, I, pp. 206-224). Va riconosciuto allo storico l'indubbio merito di aver affrontato un problema di così vaste proporzioni, la cui complessità è dovuta proprio al volto multiforme e composito della città medievale, alla cui eterogeneità di struttura architettonica corrispondeva una «eterogeneità economica e sociale». Nel corso del saggio, ricorrendo alla consultazione del catasto cittadino, C. analizza appunto la distribuzione degli abitanti a seconda della professione da loro esercitata, corredando le sue osservazioni con una serie di tabelle relative, rispettivamente, ai quattro quartieri in cui era divisa la Pisa tardo-medievale e avvertendo come il ricorso alla fonte catastale vada inteso come un «mezzo di primitivo orientamento nel quadro di un'indagine che dev'essere svolta attraverso lo spoglio e l'analisi di una ben più doviziosa documentazione».

La ricostruzione del contesto storico in cui si mosse Rambertino Buva-

llesi, trovatore e uomo politico bolognese, testimone o protagonista di alcuni determinanti avvenimenti legati alla storia del comune cittadino, costituisce l'oggetto dell'analisi di Elio Melli (*Nuove ricerche storiche sul trovatore bolognese Rambertino Buvaelli*, II, pp. 425-448). Una meditata attenzione a documenti dell'epoca dà modo all'A., nel corso dell'analisi, di rivedere e correggere alcune notizie ormai acquisite intorno al Buvaelli. Anche in questo caso l'interesse del saggio è dovuto al superamento che in esso felicemente si attua della misura dei fatti come «semplici curiosità biografiche»: sullo sfondo del personaggio ben si delinea, infatti, un contesto storico di grande importanza che è quello del Comune di Bologna e dei Comuni dell'Italia centro-sett. nel sec. XIII.

Cinzio Violante delinea nei suoi elementi essenziali l'albero genealogico della famiglia milanese dei Soresina (*Una famiglia feudale della 'Langobardia' nel secolo XI: i Soresina*, II, pp. 653-710) i quali devono il loro nome appunto al luogo di provenienza, nel Cremonese, da dove si trasferirono a Milano. Allo scopo di confrontare la sua tesi con quella di altri, come, per es., quella di Hagen Keller, secondo il quale il ramo milanese della famiglia dei Soresina potrebbe essersi distaccato dal tronco di una famiglia di vassalli di Cremona, V. arriva a rintracciare un'origine diversa del ramo milanese. L'analisi si snoda serratissima, e l'A., appoggiandosi ad una vera messe di materiale documentario, riesce a dissipare uno dopo l'altro i dubbi e le incertezze che si presentavano all'orizzonte. Nella seconda parte del saggio, l'A. ripercorre la storia dei Soresina addentrandosi con minuziosa perizia nei meandri delle complesse vicende politiche e patrimoniali della famiglia. La analisi, pur se la ricchezza delle notizie, talvolta estremamente particolareggiate, dei nomi e degli avvenimenti, rischia spesso di disorientare il lettore non specializzato, è tuttavia condotta sul filo di una eccezionale chiarezza espositiva, e va ben al di là del carattere scarno della ricostruzione genealogica, in quanto essa fa costantemente riferimento alla società dell'epoca colta nei suoi aspetti multiformi.

Passando alla sezione che abbiamo denominato gallo-romanza, essa accoglie i contributi di G.C. Belletti, C. Cremonesi, G. Di Stefano, A. Limentani, M. Mancini.

Aprire la sezione l'analisi di G.C. Belletti sul tema della polemica contro il villano all'interno del genere del *Fabliau* (*Su alcuni casi di presunta attenuazione della satira contro il villano nei «Fabliaux»*, I, pp. 91-113). Dopo aver ricordato come per primo il Merlini avesse avvertito l'esigenza di condurre l'indagine su un piano di concretezza socio-culturale, arrivando a fornire alcune importanti indicazioni, relative in primo luogo alla connotazione sociale della satira contro il villano, Belletti scorre rapidamente il panorama dei contributi della critica sulla questione, da Bédier fino al recente studio di Varvaro. Appare più che giustificata, pertanto, la richiesta di un nuovo tipo di valutazione che, usufruendo di criteri più complessi, implichi anche «non più solo caratteristiche tecniche, ma anche di contenuto, di rappresentazione, di

forma». L'ipotesi formulata da Belletti è che si possa arrivare, attraverso l'esame di una parte del vasto materiale dei *fabliaux*, all'individuazione di una nuova concezione del potere, la quale teorizzi non più l'equilibrio «oggettivo» delle funzioni dei tre Stati (monarchia, nobiltà feudale, terzo stato in ascesa), ma una gestione unitario-monarchica contrapposta all'anarchia passiva dell'aristocrazia feudale.

La riprova dell'esistenza di una nuova concezione del potere è facilmente desumibile – tale è la proposta di B. – dall'analisi dei rapporti fra re e villano, vicini in una nuova alleanza contro la nobiltà feudale, vista come il nemico comune, quale si delinea all'interno di alcuni *fabliaux*. La materia d'indagine dell'A. è costituita, infatti, da una serie di *fabliaux* stravaganti all'interno del genere, che B. definisce per comodità «favorevoli» al villano, nei quali si assiste ad un capovolgimento della situazione tradizionale. La molla che innesca il processo di riabilitazione del villano è costituita dall'intenzionalità del personaggio nel perseguire i suoi scopi, e nella sostituzione all'antico e tradizionale schema binario (re/suddito) di un «gioco più complesso di funzioni», B. individua il corrispettivo tecnico-formale di tale ascesa sociale.

L'ultima parte dell'analisi è dedicata ad un'interessante quanto acuta proposta di chiave di lettura dei *fabliaux*, la cui peculiare struttura viene collegata al «motto di spirito» freudiano. Il raffronto proposto da B. risulta appropriato e convincente, sia per quanto riguarda le due diverse strutture, che rivelano inaspettate quanto profonde analogie sia, soprattutto, l'uniformità dell'intento. La «funzione liberatoria da contenuti socialmente repressi o comunque allontanati dalla coscienza» del motto freudiano appare, infatti, presente nei *fabliaux* esaminati, in cui si assiste ad un analogo riscatto, stavolta di natura sociale.

Nel vasto panorama degli studi intorno ai rapporti fra la lirica cortese della Francia del Nord e la lirica trobadorica si colloca il saggio di Carla Cremonesi (*Conon di Béthune, Rambaldo di Vaqueiras e Peire Vidal*, I, pp. 233-244), dedicato in particolare all'esame dei rapporti non solo «letterari», ma anche personali tra Conon de Béthune, una delle figure di maggior rilievo fra i trovieri del Nord, Rambaldo de Vaqueiras e Peire Vidal. Se già una convergenza di temi e di motivi, da un punto di vista formale e contenutistico, fra Conon da un lato e Guiraut de Bornelh e Bertand de Born dall'altro è stata oggetto di studio, C. Cremonesi suggerisce di tornare sull'esame delle liriche di Conon per rintracciare altri elementi utili a dimostrare «sia la conoscenza della produzione trobadorica precedente e contemporanea sia i rapporti personali con qualche trovatore contemporaneo». In questo senso, la funzione di Conon verrebbe a caricarsi di una ulteriore significatività, in quanto funzione mediatrice fra la poesia del mezzogiorno e quella del nord della Francia.

Di carattere tecnico il saggio di G. Di Stefano (*Contributo alla definizione del «Moyen français»*, I, pp. 257-273), che, utilizzando come campo d'indagine la *Geste de Monglane*, e muovendosi nell'ambito della morfo-sintassi,

formula interessanti ed acute osservazioni sull'abito linguistico composito ed eterogeneo dei testi epico-romanzeschi dei secoli XIV e XV, abito nel quale assai spesso la «sintassi di flessione alterna... con sintagmi che appartengono alla sintassi di posizione». In tal modo la «combinatoria sintattica (ordine delle parole) è libera e non trova altra giustificazione fuori degli imperativi di un impiego metrico». L'esistenza di due codici linguistici, che Di Stefano analizza attraverso un serrato esame delle strutture sintattiche dei testi, non implica la loro fusione: i due sistemi procedono l'uno accanto all'altro. Il doppio abito linguistico non crea ambiguità nella ricezione del messaggio, in quanto «il contratto è orientato secondo un percorso di significazione indipendente dalla convenzione sia sintattica... che morfologica». Nasce dunque, per il lettore, l'esigenza di essere in condizione di riconoscere l'omologazione del contratto fuori di una norma di natura linguistica.

Con «*Flamenca*» e *i trovatori* (I, pp. 330-368), A. Limentani torna ad occuparsi dei problemi offerti dal testo delle *Novas de Guillem de Nivers*. Il contributo di A. Limentani trova la sua esatta collocazione in una miscellanea di studi in onore di Guido Favati, che di *Flamenca* fu «lettore partecipe e indagatore attivo». Limentani ritiene che il senso dell'operazione culturale compiuta dall'autore di *Flamenca* sia riposto nell'aver preso le distanze dalla tradizione trobadorica, al cui ambito il *roman* appartiene, con l'adozione della forma narrativa. Ciò ha offerto all'anonimo l'opportunità di guadagnare un «osservatorio imparziale» dal quale sia possibile «abbracciare in un panorama organico, sia pur personale, il ricco ma frammentario e contraddittorio lavoro dei lirici». Si è giunti, così, ad operare una congiunzione fra i due territori, della lirica e della narrativa, con un intrecciarsi fitto e costante di temi e di motivi. E l'aspetto più appariscente delle relazioni fra lirica e narrativa è l'inserito stesso di forme liriche all'interno del tessuto narrativo, laddove il poeta di *Flamenca* mostra la sua padronanza della tradizione trobadorica, dando larga prova di libertà espressiva. In questo senso l'A. ritiene auspicabile la «schedatura sistematica dei materiali in rima, integrata da opportune estensioni al lessico interno», la quale dimostrerebbe come il testo di *Flamenca* risulti composto di una «miriade di tessere derivate da un inesausto assorbimento del linguaggio trobadorico». Ad avvalorare la sua analisi, l'A. prende in esame alcuni passi dove maggiormente il contatto con la esperienza trobadorica si rende esplicito a livelli di formalizzazione più alti, di struttura sintattica e ritmica. Limentani conclude auspicando, pertanto, una saldatura fra i vari livelli d'indagine del testo (formale, tematico), che permetta di delineare compiutamente, in una prospettiva pluridimensionale, la fisionomia di quest'opera così ricca di interesse.

Oggetto del brillante saggio di Mario Mancini (*Il principe e il «joi»*. *Sul canzoniere di Bernart de Ventadorn*, II, pp. 370-395) è l'esperienza trobadorica di B. de Ventadorn, poeta d'amore *par excellence*, che «sembra tutto consumarsi nel cosmo del *joi*». L'analisi dello studioso si articola interamente intorno a questo nodo centrale: l'apparente distanza di Bernart, che tende a

perdersi nelle «zone astratte dell'estasi e del sentimento senza tempo», dalle contraddizioni del reale. Al contrario, M. si propone di far luce sul ventaglio di articolazioni, tematiche e ideologiche, del messaggio del Canzoniere, prendendo le distanze da quel principio della «tendenziale immobilità del rituale cortese» di cui parla Zumthor e cogliendo nel testo una «trama consistente e inattesa di referenti concreti». M. si chiede se «alla maggiore intensità emotiva» di Bernart rispetto agli altri trovatori non corrisponda una «diversa articolazione di momenti esistenziali e teorici». Attraverso un'attenta ricognizione del vasto materiale del Canzoniere l'A. ci conduce, appunto, ad intuire e decodificare la natura di tali momenti esistenziali. Il metodo e la prospettiva del *back ground* sociologico si fondano sulla lettura puntuale del testo (ritrovare il sociale attraverso l'estetico, suggerisce Kohler), sorretta dal richiamo costante dei vari fattori culturali e sociali in primo luogo, che consentono all'A. di stabilire la relazione specifica fra l'opera e la realtà storica in cui essa è situata. Partendo dalle osservazioni di Kohler, secondo cui la lirica cortese nascerebbe «da uno stato di tensione permanente che oppone nella vita di corte l'aristocrazia e la piccola nobiltà, e dalla necessità di neutralizzare il conflitto di interessi con un ideale comune», M. considera, in questa prospettiva, la *fin'amor* come la «rinuncia alla soddisfazione del desiderio». L'A. individua, così, i momenti esistenziali dell'esperienza di Bernart nella dialettica fra il potere e la sublimazione, nella continua alternanza di speranza ed *éche* che costringe il poeta entro un meccanismo di proiezione sublimata della sua situazione. L'analisi procede alla ricerca dei luoghi in cui, nel testo, le articolazioni e le smagliature permettono di raccogliere «prove meno allusive... della sensibilità di Bernart per i modi teorici e per le implicazioni sociali della *fin'amor*». M. va, però, oltre l'esame dei «residui espliciti» della collusione fondamentale fra aristocrazia e piccola nobiltà: interessante e insospettata è, nel Canzoniere, la tensione che viene a stabilirsi fra «il cosmo dei servizi d'amore e del *joie* e i termini che indicano la ricchezza e la povertà, il rango, la nobiltà». La scissione fra *senhoria* e *joie*, o, se si vuole, fra principio di realtà e *chan*, che si farà poi lacerante e drammatica (non a caso M. si sofferma sul Tasso goethiano, dominato dall'idea dell'impossibilità di unire fra di loro Vita e Poesia), in Bernart è vissuta ancora con una coscienza indifferente, «incapace o restia» a penetrare nelle contraddizioni del Potere. Al centro, fra Tasso e Bernardt, M. colloca idealmente Petrarca, il quale «teorizza esplicitamente la compensazione del potere, visto come irraggiungibilmente esterno, con le 'ricchezze dell'animo'».

Per quanto attiene agli studi di carattere letterario, la miscellanea registra numerosi interventi di notevole interesse e indubbia rilevanza.

Sul testo cavalcantiano Riccardo Ambrosini sviluppa alcune osservazioni in chiave semiologica intorno all'uso delle strutture retoriche e del loro valore metaforico (*L'inventiva e l'uso metaforico delle strutture in alcune composizioni di Guido Cavalcanti*, I, pp. 15-31). Una ricognizione all'interno del dettato cavalcantiano mostra come esso appaia intessuto di strutture retori-

che; l'attenzione di A. si sofferma appunto sull'uso iperbolico della preterizione, le cui origini vanno ricercate nell'ambito dell'etica e che A. considera «elemento tematico» a causa del suo frequentissimo ricorrere nel Cavalcanti. Analogamente, funzione iperbolica assume anche la proposizione consecutiva, usata per accentuare il contrasto fra una determinata condizione o azione e le rispettive conseguenze. L'uso delle preterizioni e delle iperboli risulta, tuttavia, meno insistito laddove «l'inventiva usa con una certa libertà ... elementi o forme canoniche»: l'analisi di A. si sofferma, quindi, in particolare, sull'interpretazione in chiave metaforica di due composizioni cavalcantiane in cui «le forme canoniche di espressione... sono o assenti o fortemente limitate».

Assai suggestivo è il ritratto psicologico del personaggio Petrarca quale si delinea nelle pagine del *Sermo de vita Francisci Petrarcae* (I, pp. 33-53) del Vergerio secondo l'intelligente lettura di M. Aurigemma, il quale, considerando come oggetto di studio la biografia dell'umanista veneto, quasi completamente ignorata dalla critica, ne rivendica l'importanza e il valore, in quanto essa «riflette la non trascendentalmente originale personalità dell'educatore e dello storico istriano». Pur rilevando quanto di vero ci sia in una dipendenza dalla *Posteritati* – dipendenza da alcuni critici usata come sinonimo di rimaneggiamento, se non addirittura di rifacimento – A. ritiene che, tuttavia, una «rilettura e uno studio delle varianti, delle scelte, delle insistenze del Vergerio» sia utile proprio per «mettere a fuoco le diverse intenzioni ed inclinazioni del Vergerio rispetto a quelle del Petrarca». Su questa strada, inserendo opportunamente la biografia petrarchesca nell'ambito delle *Vite* tre-quattrocentesche, A. propone un raffronto in particolare con quelle del gruppo fiorentino, che ci consentirà di rivendicare ulteriormente l'autonomia del *Sermo* del Vergerio. Il parallelo condotto con le «disordinate» *Vite* fiorentine offre ad A. la possibilità di sottolineare macroscopiche differenze strutturali, di tono, oltre a notevoli differenze tematiche. E, nell'ambito di tali divergenze, un altro elemento discriminante è costituito proprio dal ricorso che V. fa alla testimonianza della *Posteritati*, considerata la fonte più «vera» per l'argomento da lui affrontato. In questo senso – e qui sta il pregio maggiore della lettura di A. – il *Sermo*, dotato di una sua sicura e autonoma collocazione nell'ambito del biografismo tre-quattrocentesco, proprio all'intimo legame con la *Posteritati* (legame a causa del quale lo studio vergeriano era rimasto nell'ombra), deve l'originalità della sua fisionomia.

Alla novella decima della nona giornata del *Decameron* dedica la sua attenzione in una brillante analisi G. Barberi-Squarotti (*Le antifrasi di Dioneo*, I, pp. 69-89). La lettura della novella è imperniata sul suo carattere trasgressivo rispetto alle altre nei confronti del codice ideologico-culturale del *Decameron*. Fin dalla premessa, nella quale Dioneo rivendica la propria funzione antifrastrica rispetto allo schema consueto del narrare utilizzato dalla brigata, nella novella si attenda, cioè, ai principi che regolano l'intera struttura compositiva dell'opera; nella rappresentazione del mondo «primitivo» di donno

Gianni e di comare Gemmata Boccaccio contravviene, infatti, ad una regola fondamentale; quella dell'intelligenza e della «discrezione». E nel ricorso all'antifrasi e alla dissonanza, Barberi-Squarotti individua il senso dell'intenzione di Boccaccio: quella di far acquistare maggiore rilevanza «all'ideologia complessiva del gruppo e degli *exempla* accumulati nelle novelle... proprio dal contrasto con una situazione opposta e contraria».

Acutamente l'A. coglie come l'uso dell'antifrasi sia funzionale, cioè, al discorso boccacciano: dalla rappresentazione dello squallore di un mondo povero e «primitivo», che è l'opposto rispetto tanto a quello della brigata quanto a quello delle novelle, di un mondo assolutamente privo di «intelligenza», di abilità, di «sapienza del vivere», nel quale i protagonisti si muovono operando tutta una serie di trasgressioni al codice decameroniano, Dioneo rimanda, proprio in quanto «fuori dalla regola», allo «splendido ordine» della brigata.

Dobbiamo alla perspicacia e all'acutezza delle intuizioni di Laura Bellucci se il lamento di una «abbandonata» rivolta a certe «Donne pietose» ha trovato finalmente la sua giusta collocazione (*Una tessera per il romanzo della Nicolosa Bella*, I, pp. 105-123). La lettura del lamento, che si dispone metricamente lungo la struttura di un sonetto, ed è conservato, tuttora sconosciuto, in un codice quattrocentesco della Biblioteca di Leningrado, recante la segnatura Q.v.XIV, I, «non comporta rischi di alcun genere né richiede particolare impegno all'editore». Analogamente, nessuna difficoltà circa l'interpretazione della didascalia che introduce il lamento, nella quale esso sarebbe da attribuirsi a Gianotto Salernitano «per una giovanetta la quale mandò el ditto sonetto a certe donne sue amiche dolendosi de uno suo amante che l'avea abbandonata». Eppure, con la sagacia puntigliosa che sempre si accompagna al rigore dello studioso, L. Bellucci individua i contorni di un autentico problema, collegando il nome di Gianotto da Salerno con quello dell'autore di un'operetta in prosa e versi rinvenuta in un ms. della Bibl. Nazionale di Parigi e pubblicata nel 1959 con il titolo di *Nicolosa bella*. Ora, il nome di Nicolosa è, appunto, lo stesso della donna amata da Sante Bentivoglio, al quale Gianotto prestò i suoi servigi. Il rimatore fu, dunque, «testimone discreto e interprete fedele» di questo amore, che ebbe l'opportunità di tradurre in un prosimetro che ne conserva il ricordo, e che «raccolle rime che vanno presumibilmente dal 1447 al 1459». Sostenuta dalla certezza che esistono sonetti non compresi nel volume, come il son. *Signor benegno, albergo di vertute*, contenuto nel Cod. Isoldiano, la studiosa ipotizza che il lamento dell'abbandonata possa considerarsi una delle tessere mancanti alla completezza del mosaico. A questo punto l'analisi procede serratissima, fondandosi ad un lato sull'esegesi del testo e inquadrando storicamente, dall'altro, i termini della questione. L. Bellucci conclude la sua brillante dimostrazione riallacciandosi, come ulteriore pezza d'appoggio, ad una lettera indirizzata da Nicolosa a Sante nel momento più drammatico del loro legame.

Alcuni determinanti ritocchi alle osservazioni svolte da M. Catalano nella

introduzione da lui curata della *Spagna* in rima ci vengono offerte da Marco Boni (*Le «Storie d'Aspromonte» nella «Spagna» magliabechiana*, I, pp. 125-134). Sulla scorta di nuove indagini da lui condotte nel corso delle sue ricerche sugli Aspromonti italiani, Marco Boni giunge alla conclusione che «l'anonimo rimatore ricorresse anche ad altre opere, quali, ad es., i *Cantari d'Aspromonte* magliabechiani, i *Fatti di Spagna*, l'*Aspromonte* in prosa del British Museum.

L'ambito umanistico costituisce il campo d'indagine privilegiato per il saggio di Piero Floriani (*Alcune osservazioni sui primi «Epigrammata» di Michele Marullo*, I, pp. 283-297). Nelle osservazioni sugli *Epigrammata* di Marullo, in cui la sobria linearità dell'esposizione si accompagna all'incalzare serrato delle argomentazioni, dialetticamente legate tra di loro e dominate con sicurezza, P. Floriani mette in luce due nodi fondamentali attorno ai quali ricostruire la «storia» e la fisionomia dell'intellettuale quattrocentesco, sulla cui collocazione ancora non sono state elaborate ipotesi definitive. L'A. ritiene indispensabile, in primo luogo, occuparsi più da vicino dello «spessore letterario concreto», del valore poetico attribuito fino ad oggi alla produzione marulliana, della cui «valenza ideologica» si è prevalentemente occupata la critica. L'altro punto, intimamente legato al primo, riguarda l'opportunità di un «discorso più stringente dal punto di vista culturale dei rapporti del M. con gli ambienti italiani con i quali egli entrò in contatto». A tutt'oggi manca, cioè, una «definizione circostanziata dell'operazione letteraria compiuta dal poeta, sia per quanto riguarda i tempi, sia per quanto attiene agli ambienti rispetto ai quali la poesia del M. si definiva ed acquistava la sua peculiare fisionomia». Ripercorrendo, «lungo l'asse della diacronia», i due libri della prima raccolta degli *Epigrammata* marulliani (1489) e addentrandosi nella *varietas* sia tematico-contenutistica sia metrico-stilistica che essi presentano, F. giunge alla conclusione che dietro la facciata così eterogenea della costruzione marulliana si celi non tanto un «rigoroso metodo della confusione», quanto una «volontà implicita, magari un'ombra di esibizione calcolata di varietà». L'analisi condotta da F. tende dunque, piuttosto, ad addebitare la *varietas* marulliana ad un'ambizione da esemplarista». Negata, in quanto solo apparente, la multiformità dell'epigrammatica marulliana, le coordinate dell'itinerario condotto dall'intellettuale sono individuate, pertanto, proprio nel quadro nel quale si stempera l'«immagine tradizionale del geniale dilettante» per lasciare spazio alle sperimentazioni poetiche niente affatto estranee agli ambienti colti dell'epoca.

Nel breve contributo *Su Bonagiunta e altri lucchesi* (II, pp. 449-456), Aldo Menichetti, che attende all'edizione critica dei rimatori pistoiesi, lucchesi e pisani del Duecento, offre, in memoria di G. Favati, alcune anticipazioni del proprio lavoro. Tali «schede», serrate e concise, riguardano, in primo luogo, un documento forse relativo a Bonagiunta notaio, il quale, datato 1267, «confermerebbe il protrarsi... dell'attività di Bonagiunta» ben oltre il 1257. Menichetti ritiene necessario avvertire, tuttavia, come il documento

in questione «non contenga il benché minimo accenno a Bonagiunta». Seguono alcune informazioni utili a ricostruire le tormentate e ignote peripezie subite da un'edizione dei rimatori lucchesi di cui fu curatore Silvio Pieri, lasciata incompiuta, sebbene «a uno stadio di elaborazione avanzatissimo se non definitivo» e rinvenuta accidentalmente da Menichetti. L'ultima scheda fornisce utilissimi ragguagli circa l'ordinamento delle rime di Bonagiunta nel disegno dell'A. I componimenti di Bonagiunta, «entro le quattro sezioni metriche delle canzoni, dei discorsi, delle ballate e dei sonetti», sono da M. ordinati in una successione diversa da quella di A. Parducci (1905); l'A. anticipa, di seguito, la disposizione dei testi di attribuzione non dubbia.

A partire dai giudizi di Agostino sul *philosophus platonius*, nel saggio *Sulla fama di Apuleio nel Medioevo e nel Rinascimento* (II, pp. 457-476), C. Moreschini ripercorre il cammino attraverso il quale si andarono consolidando, nel corso dei secoli, la conoscenza e la fama di questo singolare personaggio, della cui opera oggi più nota, le *Metamorfosi*, si cominciò a diffondere il contenuto soltanto grazie alla mediazione boccacciana.

Nell'accurata e minuziosa ricostruzione di Moreschini, la «fortuna» di Apuleo ci appare come caratterizzata da due filoni distinti separati dallo spartiacque dei secoli XII e XIII: da un lato, essa si riconosce in una lunga serie di testimonianze e di giudizi intorno alla figura «magica» dell'Apuleio *philosophus*; dall'altro, a partire da Boccaccio, si assiste piano piano ad una «riscoperta» dello scrittore africano analoga a quella dedicata alle opere filosofiche dei secoli XII e XIII, basata, tuttavia, questa volta, sull'Apuleio delle *Metamorfosi*. Seppure sul piano letterario l'interesse per lo scrittore di Madaura godette di una certa rinascita nel IV sec., tale interesse risulta assai meno vivo di quello che si ebbe per le opere filosofiche. Dopo il buio della guerra greco-gotica del IV sec., bisognerà attendere il IX sec. e la Rinascenza carolingia perché l'interesse per Apuleio si rinnovi. A partire dall'XI sec., il primo ambiente ad essere attivo sarà quello salernitano-cassinese, nel quale si compila il *Laurentianus* 68,2 (F) comprendente *Metamorfosi*, *De Magia*, *Florida*. La conoscenza delle *Metamorfosi*, in ogni caso, rimane fatto sporadico: l'opera è ancora sconosciuta, per es., a Giovanni di Salisbury. L'interesse per le *Metamorfosi* nasce, come si è detto, con G. Boccaccio, il quale era, verosimilmente, in possesso di una copia del ts. apuleiano. Elementi stilistici di fattura apuleiana si rintracciano già in una lettera di Boccaccio del 1338 o 39. Nella seconda metà del Quattrocento Boiardo, o forse il suo avo, avrebbe composto il volgarizzamento delle *Metamorfosi*. A questo punto, è assai interessante notare come le *Metam.* comincino ad essere sempre più diffuse e utilizzate anche in altri generi letterari. Nello studio, M. ripercorre i vari tentativi di utilizzazione del testo apuleiano, dalla *Fabula* di Niccolò da Correggio all'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna. Meno riuscito il tentativo, rimasto incompiuto, dello *Asino d'oro* di Machiavelli, poemetto autobiografico-allegorico. Per lo meno in due luoghi del *Furioso* il romanzo di A. è stato verosimilmente usato anche

dall'Ariosto. Altri tentativi dell'epoca, una serie di *Novellae* del napoletano Girolamo Morlini e, di ben maggior pregio artistico, la traduzione delle *Metamorfosi* di Agnolo Firenzuola, pubblicata postuma a Venezia nel 1550. Ultimo, in ordine di tempo, il passaggio dal poema allegorico alla tragicommedia, con la *Psiche* di Cristoforo Mercadanti, datata 1619.

È ancora il secondo Quattrocento fiorentino a fare da sfondo al saggio di G. Ponte sul *De Agricultura* di Michelangelo Tanaglia, sorta di enciclopedia in versi volgari fondata sull'esperienza personale dell'A. e sulla lettura di opere di antichi scrittori *de re rustica* (Columella, ma anche il Virgilio delle *Georgiche*) (G. Ponte, *Il «De agricultura» di Michelangelo Tanaglia*, II, pp. 521-535). L'opera, di carattere divulgativo, si inserisce nel filone di poemi in terzine di soggetto tecnico-scientifico alcuni dei quali ancora privi di un'edizione critica. Sottolineata la scarsa attenzione fino ad oggi riservata all'argomento dagli studiosi di italianistica, G. Ponte avverte, al contrario, l'urgenza di considerare nuovamente tali testi, al di là del loro valore letterario, con particolare attenzione alle loro motivazioni culturali. Il discorso dello studioso si allarga, pertanto, ad abbracciare temi e argomenti del Neoplatonismo dell'Accademia fiorentina. Individuata, nell'opera del Tanaglia, la duplice esigenza di raggiungere uno scopo di compiutezza pratica non disgiunto da una resa stilistica (appropriate le osservazioni sull'impiego della terzina), G. Ponte giunge, tuttavia, alla conclusione che l'A. non realizzi appieno le sue aspirazioni e che fallisca, schiacciato da una prova superiore alle sue possibilità di uomo di media cultura, il compromesso da lui tentato.

Dei contatti di La Fontaine con la tradizione favolistica italiana del *Cento Novelle* da un lato e della raccolta del Filelfo dall'altro, si occupa Lionello Sozzi nell'ampio e pregevole saggio presente nella Miscellanea (*La Fontaine, il «Novellino» e Filelfo: dall'elogio dell'ignoranza all'invito alla diffidenza*, II, pp. 559-590). Nell'affrontare un problema di sì vaste proporzioni quale quello dello studio delle fonti, Sozzi avverte l'urgenza di formulare alcune precisazioni di carattere metodologico circa l'opportunità di un'indagine diacronico-strutturale. Non è sufficiente, ritiene S. «per scoprire la genesi di una struttura narrativa, il collegamento tra due singoli testi, tra due momenti di un'evoluzione, ma occorre tener presenti gli spostamenti e i mutamenti di un intero campo», tutti gli anelli di una multiforme catena». Nell'esame degli antecedenti letterari delle due favole di La Fontaine che costituiscono il campo dell'indagine di Sozzi, è accaduto che si siano avanzati «avvicinamenti e parentele» in realtà generici e non del tutto opportuni. L'A. si addentra in una complessa ricostruzione delle fonti delle due favole lafontaniane alla quale rinviamo direttamente sul testo per seguirne da vicino la ricchezza degli spunti e delle argomentazioni. Basti qui accennare al fatto che S. ristabilisce i termini della questione riconoscendo come la favola v, 8 si ponga «chiaramente alla confluenza di due filoni» e come per la XII, 17 (*Le renard, le loup et le cheval*), sia ipotizzabile un in-

contro, all'interno di una molteplice e complessa discendenza narrativa, di La Fontaine con Filelfo da un lato e l'autore del *Novellino* dall'altro. A questo proposito S. suggerisce una suggestiva ipotesi circa le modalità dell'incontro La Fontaine-*Novellino*. L'ultima parte dell'analisi è dedicata all'esame del problema della «morale» delle favole; rilevata la discordanza fra la formulazione della morale nella tradizione italiana e nel *Romulus* (da un lato la morale è condanna della cultura e delle lettere, dall'altro condanna dell'ignoranza), S. conclude attribuendo la lezione adottata da La Fontaine, per una favola destinata ad essere letta davanti agli Accademici di Francia (l'invito alla diffidenza), alla sua tendenza alla *medietas*, alla sua propensione a «muoversi entro le 'rives prochaines' di un mondo noto, razionalmente prevedibile, psicologicamente non inquietante».

Nell'ampio saggio *Umanesimo letterario e primato regionale nell'«Italia illustrata» di Flavio Biondo* (II, pp. 711-732), Paolo Viti propone una rilettura dell'opera dell'umanista romagnolo, che è sempre stata ritenuta essenzialmente libro di storia, di geografia, di topografia, privilegiando un'attenzione al «non trascurabile contributo nel campo delle lettere» che da essa è possibile ricavare. Nell'*Italia illustrata* è possibile ricavare, infatti, numerose valutazioni umanistiche nei confronti di scrittori antichi e contemporanei. Dopo aver ripercorso rapidamente l'itinerario compiuto dal Biondo alla ricerca di «fonti» per la sua opera (non ultima la *Laurea occidentis* di Petrarca), V. si sofferma sulle motivazioni letterarie, sui caratteri, sia formali sia contenutistici, dell'opera, osservando come nell'analisi del panorama di uomini illustri, antichi e moderni, sia assente l'organico inquadramento dell'opera degli scrittori, e come difficilmente l'A. si azzardi a formulare un «giudizio personale che non sia soltanto un elogio stereotipato». Se fino a questo punto il contributo che l'opera del Biondo può dare alla storiografia letteraria è «minimo» e di per sé insignificante, V. sottolinea la speciale attenzione che il Biondo appunta su due centri particolari: Firenze e la Romagna; è qui che, nell'opera dell'umanista, Viti coglie il nesso più intimo fra il mondo letterario e il contesto storico-sociale che lo esprime.

Una collocazione particolare, in quanto potremmo parlare, per esso, di appartenenza al dominio medio-latino, occupa il saggio di Luigi Alfonsi (*Considerazioni sul vergilanesimo del «Waltharius»*, I, pp. 3-14). Tali «considerazioni» vertono sull'idea di un «vergilanesimo» globale che permea di sé questo poema latino-medievale sintetizzando e accogliendo «tutte le complesse voci della musa del Sommo Poeta». Al di là di un «vergilanesimo» formale, di imitazione, c'è un «vergilanesimo» sostanziale, che è avvertibile nella tragedia dell'eroe teso verso il conseguimento della propria sorte.

Fra gli studi che investono più da vicino la storia della lingua italiana e la filologia collochiamo per primo quello di Luigi Banfi (*Scheda alessiana*, I, pp. 55-68). Lo studioso riprende qui in esame un testo famoso come il

Ritmo di Sant' Alessio, la cui esegesi, dal Monaci in poi, ha sempre presentato per gli studiosi notevoli difficoltà. B., che analizza il ventaglio delle interpretazioni dei luoghi più tormentati del *Ritmo*, ritiene di poter giungere a conclusioni diverse da quelle suggerite a suo tempo dal Monaci, propenso a vedere nel *Ritmo* niente altro che la «proiezione volgare» di una fonte latina, e del resto ipotizzabile, quest'ultima, solo in base al testo volgare. Nella sua analisi, ricca di costanti riferimenti testuali, B. prende in esame le redazioni greco-orientali della leggenda alessiana, con particolare riguardo per il racconto del metropolita di Damasco, Sergio, giungendo a supporre che il «resto del *Ritmo*, lungi dal risultare la semplice verseggiatura di una fonte 'affine' alla 'leggenda romana', rispecchia più di questa le linee delle redazioni greco-orientali della leggenda alessiana».

Serratissime e, come di consueto, ricche di spunti, le argomentazioni di G. Contini, presente nella miscellanea con una breve *Scheda curiosa* (I, pp. 225-231) riguardante un testo «finora non provvisto di un'indicazione convenzionalmente riconoscibile», e che C. propone di denominare *Pianto laurenziano*.

Domenico de Robertis affronta un numero veramente cospicuo di problemi relativi alla tradizione del cosiddetto *II Compendio della Vita di Dante* di Boccaccio (*Sulla tradizione del «2° Compendio» della «Vita di Dante» del Boccaccio*, I, pp. 245-256), con particolare attenzione all'ipotesi, formulata a suo tempo dal Barbi, che il testo in questione fosse stato trascritto, a cura dello stesso Boccaccio, e prima che nell'autografo chigiano L.V. 176, a «capo d'un'altra raccolta di opere dantesche». Tale ipotesi è intimamente connessa con l'altra della «indipendenza dalla trascrizione chigiana (e della testimonianza della precedente fonte prima e comune) del Cod. Palatino 204 della Biblioteca Nazionale di Firenze e «d'altri testi affini». De Robertis propone di operare una verifica sulla consistenza di tale ipotesi, ipotesi che «comporterebbe ovviamente la costituzione del testo non sul solo autografo chigiano». E, di là dal comune «studium philologiae», un ulteriore stimolo ad affrontare tale problematica giunge al de Robertis dal fatto che il Pal. 204 è rappresentante di quella Raccolta Aragonese che, per la sezione cavalcantiana, «conta fra i più recenti e ottimi studiosi proprio G. Favati».

Nel corso di una serratissima serie di argomentazioni, all'interno della quale non è qui il caso di soffermarci, de R. giunge a dimostrare l'inconsistenza dell'ipotesi barbiana e a confermare, per contro, la proposta formulata recentemente da P.G. Ricci, che «il I *Compendio* del *Trattatello* e non il II sia rispecchiato nel testo di C., del quale quello finora considerato I *Compendio* (ossia il *compendio* più lungo) sarebbe una successiva revisione ... della I redazione». Non solo, dunque, conclude de R., cade l'ipotesi del Barbi di una copia autografa di questa redazione anteriore o diversa da C., ma cade anche quella, affacciata dallo stesso de Robertis, che «in testa alla silloge dantesca intermedia tra quella del Toledano e quella di C (+

Chig. L.VI. 213) potesse trovarsi il compendio più lungo».

Dopo un rapido scorcio sul panorama letterario dell'*entourage* umanistico di Ludovico il Moro, l'analisi di Fabio Marri (*Lancino Curti a Gaspare Visconti*, II, pp. 397-423) si addentra in un esame del *corpus* dei sonetti inviati da L. Curti all'amico G. Visconti, per la cui datazione l'A. propone un arco di tempo che va dal 1493 al 1497. I sonetti sono contenuti nei due mss. It. 1543 della Nazionale di Parigi (P) e II,II 75 del Fondo principale (ex magliabechiano) della Nazionale di Firenze (F). L'A. giunge alla conclusione di non tenere in considerazione, in quanto non attendibile, F.: esso altro non è, infatti, che copia del parigino P. L'analisi di Marri, che si presenta come «proposta per un'edizione commentata» fornisce alcune osservazioni di natura filologica circa la grafia del ms., e cerca di ricostruire il comportamento del copista nella trascrizione dall'originale. Segue il testo dei sonetti, ad ognuno dei quali l'A., fa precedere un commento denso di note «di ordine filologico, interpretativo e storico». Per una trattazione linguistica più ampia, M. rimanda alle osservazioni conclusive, arricchite da un utile glossario.

Emilio Pasquini (*Un ignoto manoscritto quattrocentesco dell'Appennino tosco-romagnolo*, II, pp. 477-491) segnala all'attenzione degli studiosi uno «sconosciuto codicetto» tardo quattrocentesco di provenienza tosco-romagnola (designato con la sigla P). P. fornisce un'accurata descrizione del codice e ritiene di poter stabilire, in base ad una serie di puntuali annotazioni (riguardanti sia i dati esterni del codice sia la veste paleografica), che esso sia cronologicamente ascrivibile all'ultimo quarto del sec. xv. Circa la sua collocazione linguistico-geografica, lo studioso parla di area toscana. Dopo aver notato come il codice appaia nettamente distinto in due sezioni e aver descritto il contenuto di entrambe, l'attenzione dello studioso si sofferma in particolare sulla prima sezione di P. Si tratta di una silloge di sonetti e canzoni di autori più o meno noti del Tre-Quattrocento. «Un primo dato di un qualche rilievo», nota P., è l'arbitrio quasi costantemente consumato nell'ambito delle attribuzioni». Il discorso riguarda soprattutto Petrarca, «chiamato in causa per testi lontanissimi dalla sua maniera». La cosa appare strana per la precisione mostrata altrove dal compilatore, il quale dà prova di conoscere l'autentico contenuto del Canzoniere. L'A. chiude le sue osservazioni rinviando ad un'altra sede un esame più schiettamente ecdotico dello sconosciuto eppur così problematico codicetto.

In breve spazio (ma lo studioso e i suoi collaboratori stanno sviluppando in altra sede e con ben maggiore ampiezza il loro discorso), G.B. Pellegrini apre qui uno spiraglio sulla situazione linguistica dell'area friulana, offrendoci alcuni risultati delle sue indagini riguardanti la presenza e la diffusione in tale area linguistica di vocaboli di origine orientale (*Voci orientali in documenti friulani*, II, pp. 503-519). Nel suo contributo, che deve essere collocato nella prospettiva di un discorso più vasto di ricostruzione delle fasi più antiche del lessico friulano, lo studioso nota inoltre che la

sopravvivenza di taluni vocaboli in dialetti odierni attesterebbe la loro natura non esclusivamente libresca.

A. Stussi sottopone all'attenzione degli studiosi un testo in volgare pisano cronologicamente ascrivibile alla metà del secolo XIII, il cui reperimento, assai recente, è avvenuto presso l'Archivio Arcivescovile di Pisa (*Un nuovo testo in volgare pisano della metà del Duecento*, II, pp. 591-597). L'accurato e minuzioso lavoro del filologo avvia la restituzione di un testo di sicuro interesse linguistico e storico ad un tempo. Il documento viene, così, ad aggiungersi agli altri di pisano antico sinora conosciuti dalla *Carta di Filadelfia*, conto navale pisano dei primi decenni del sec. XII, recentemente rinvenuta da Ignazio Baldelli, al *Promemoria in volgare pisano* del 1230-31 riedito sull'originale da G. Varanini nel 1968. La carta di cui dà notizia A. Stussi è un atto notarile nel quale vengono descritte, quasi completamente in volgare, le terre date in feudo dall'Arcivescovo di Pisa Federico Visconti a *Henrico dicto Greculino filio Fraiapanis*. Tale interessante documento consta di una carta di dimensioni alquanto ridotte incollata sul bordo interno di un registro della Mensa Arcivescovile della città toscana. Con il consueto rigore, lo studioso analizza minutamente il documento schedandone tutte le peculiarità, procedendo sul filo di un'analisi che tiene costantemente presente il testo latino, e riconoscendo che «la minuta in volgare del dispositivo con la descrizione accurata dei pezzi di terra è evidentemente anteriore... alla stesura dell'atto completo in latino».

Non è evidentemente possibile in questa sede seguire puntualmente, data la sua complessità, il minuzioso lavoro compiuto da A. Varvaro nell'affrontare la storia del termine italiano «regata», la cui etimologia è assolutamente «insoddisfacente» in quanto fondata su «informazioni frammentarie e mal riordinate», dalle quali è certo impossibile riuscire a trarre conclusioni definitive (*Per la storia di 'regata', 'ricattare', 'rigattiere'*, II, pp. 639-652). L'interesse del contributo di V. alla ricostruzione di tale etimologia è notevolissimo, in quanto lo studioso, dopo un'accurata analisi diacronica delle accezioni in cui il termine «regata» è stato adoperato, arriva proporre una «diversa prospettiva geografica» nella quale «regata» trovi una sua nuova e più giusta collocazione.

Al contributo di Varvaro possiamo accostare quello di A. Zamboni, *Una glossa antico alto tedesca e un fitonimo veneto alpino* (II, pp. 733-736), in cui lo studioso analizza la «supposta corrispondenza» fra il termine germanico *wratia* (probabilmente antico basso francone) e la voce antico alto tedesca *rezza*, da cui pare possibile supporre un continuatore in area linguistica veneto-alpina.

L'interpretazione critica dell'opera di N.V. Gogol' nel primo novecento

Prima di entrare nel vivo dei problemi che vennero affrontati dalla critica in questo periodo così ricco di analisi originali, si rende necessario chiarire le ragioni di una così netta delimitazione nel tempo del vastissimo materiale critico prodotto su questo scrittore dalla sua affermazione ai giorni nostri.

Un anno cruciale nella critica gogoliana ci pare senz'altro essere il 1909 con la pubblicazione sulla rivista «Vesy» dei saggi di due autori simbolisti, Belyj e Brjusov, che mettevano in discussione l'immagine di Gogol' – realista fino ad allora favorita dalla critica. Nel porre l'accento sul carattere iperbolico della creazione gogoliana, Brjusov non apriva una strada completamente nuova – l'interpretazione realistica di Gogol' era già stata posta in discussione da voci autorevoli come quelle di Rozanov e Merežkovskij, – ma colpiva certamente quella che era la coscienza comune, se è vero che alla lettura del suo saggio in occasione delle celebrazioni del centenario della nascita di Gogol' presso la «Società degli amatori della letteratura russa» venne pubblicamente fischiato. Fino ad allora il carattere della critica su Gogol' era stato determinato nel metodo, anche se non sempre nei contenuti da V. Belinskij¹. A partire dal primo decennio del nostro secolo l'immagine di Gogol' come fedele riproduttore della realtà russa viene seriamente incrinata soprattutto ad opera dei simbolisti e dei formalisti, ma persino un critico di tendenza sociologica come Pereverzev era assai cauto nei confronti del «realismo» di Gogol'.

Non priva di interesse sarebbe un'indagine delle ragioni per cui, proprio intorno agli anni '20, si verificò questa concentrazione di attenzione su Gogol' da parte della critica, mentre si avvertiva contemporaneamente un'intensificazione dell'influenza di Gogol' su tutta una serie di scrittori del periodo, da Belyj a Majakovskij. Tuttavia, ci proponiamo qui di mettere a fuoco un'immagine dello scrittore che risultò sicuramente nuova.

Nel 1934, ancora una volta uno scrittore simbolista, A. Belyj, chiudeva questo periodo particolarmente fruttuoso della ricerca su Gogol', proprio mentre nella patria dello scrittore ricominciava a prendere il sopravvento l'interpretazione sostanzialmente belinskiana.

1. Tralasciamo, per ragioni di spazio, una rassegna, seppur sintetica, della critica gogoliana del XIX sec., per la quale rimandiamo al saggio introduttivo di R. Maguire per la raccolta di articoli *Gogol' from the Twentieth Century*, Princeton, New Jersey 1974.

Il problema delle influenze; la «Scuola naturale»

I rapporti tra lo scrittore di genio e l'ambiente letterario circostante, le relazioni tra la «grande» letteratura e la letteratura minore non sempre vengono presi in considerazione in tutta la loro portata. Spesso, per una tradizione consolidata storicamente, si stabilisce un rapporto di causa-effetto per cui con il primo termine si comprendono quegli scrittori che hanno lasciato un segno profondo nell'evoluzione delle forme letterarie, mentre gli scrittori cosiddetti «minori» vengono considerati come una diretta emanazione dei cosiddetti «capo-scuola». Assai più raramente viene presa in considerazione l'ipotesi contraria, secondo cui le grandi opere della letteratura sono il prodotto della maturazione di diverse esperienze e prove più o meno riuscite. Naturalmente entrambe le ipotesi sono limitative se assunte separatamente l'una dall'altra, poiché nelle opere di ogni grande scrittore vivono in rapporto dialettico le forme letterarie che, nel dato periodo, hanno ormai solo un passato e quelle che si rivelano assai produttive per il futuro. Tutta questa problematica acquista particolare importanza se riferita all'opera di Gogol', che per decenni è stato considerato, a torto e a ragione, il capostipite della «scuola naturale», affermatasi in Russia intorno agli anni '40 del secolo scorso.

Un contributo determinante alla precisazione dei rapporti tra Gogol' e la letteratura del suo tempo è stato fornito dalla scuola formale, e in particolare da V. Vinogradov², che impostò la sua analisi dello stile di Gogol' sull'analisi dei rapporti dello scrittore con la letteratura romantica dell'orrore, da un lato, e sull'analisi dell'evoluzione che subirono in Gogol' le forme sentimentali del romanzo russo e inglese del XVIII sec., evoluzione che ha preparato il terreno all'affermazione della scuola naturale, dall'altro.

Dall'analisi di Vinogradov, che si è venuta precisando nell'elaborazione di aspetti particolari dell'opera di Gogol' che, tuttavia, presi nell'insieme vanno a formare un quadro completo, si ricava uno spaccato dell'evoluzione ciclica³ delle forme letterarie vista attraverso le modificazioni subite dallo stile di Gogol'.

Iniziata la propria carriera letteraria sotto l'influsso del sentimentalismo inglese, in particolare di W. Scott, e del romanticismo tedesco con l'eclettico poema *Ganc Kjučel'garten*, oggetto del suo primo autodafé, Gogol' si ri-

2. V. Vinogradov, *Izbrannye trudy. Poetika russkoj literatury*, Moskva 1976. Il libro comprende i saggi su Gogol' scritti e pubblicati in edizioni singole tra il 1920 e il 1929. I formalisti trovarono in Gogol' un ricco materiale di analisi per l'elaborazione della loro teoria della letteratura sia dal punto di vista delle strutture compositive dell'opera d'arte, sia dal punto di vista del problema della ciclizzazione.

3. Nel saggio *O literaturnoj ciklizacii (Po povodu «Nevskogo Prospekta» Gogolja i «Ispovedi opiofaga» De Quincey)* (op. cit., pp. 45-62), Vinogradov chiarisce che «il raggruppamento delle opere letterarie in cicli viene determinato dalla simiglianza di pochi elementi costruttivi più netti; in generale le forme stilistiche nei limiti di un ciclo possono essere decisamente contraddittorie e ostili» (p. 54).

trova alla fine di essa prigioniero di quelle forme sentimentali che aveva voluto combattere durante tutta la sua vita⁴. Non è, tuttavia, solo a questa sintesi così schematica che si può ridurre il problema del ruolo svolto da Gogol' nella formazione della scuola naturale.

Il primo momento di incrinazione dello stile del giovane Gogol' si manifesta, secondo Vinogradov, nelle *Veglie presso la fattoria di Dikan'ka*, opera in cui si intrecciano due stili diversi⁵: quello «patriarcale-familiare, narrativo, linguistico-volgare, che riflette l'influsso di W. Scott e dei suoi epigoni russi»⁶ e che viene da Gogol' arricchito e innovato con i materiali linguistici e tematici della tradizione letteraria ucraina⁷ e lo stile lirico-melodico, fantastico, di chiaro influsso romantico, che, tuttavia, già a partire da *Vendetta terribile* si complica con l'introduzione di motivi tragici che portano l'impronta della letteratura dell'orrore.

Già in questa prima opera, o almeno tale può essere considerata, lo stile di Gogol' comprende in sé i due elementi che ebbero tanta importanza nel determinare lo sviluppo della letteratura russa nel senso della scuola naturale: da un lato l'uso del linguaggio volgare, «difettivo», come lo definisce Vinogradov, che contribuì a porre al centro della scena letteraria i «tipi di bassa estrazione sociale e, dall'altro, l'introduzione dei temi «scabrosi» mutuati dalla letteratura romantica dell'orrore, in particolare sotto l'influsso dei romanzi di De Quincey, Janin e Hugo, anche se Gogol' non fece proprio il gusto del particolare orrido tipico di quella letteratura. Sotto questo profilo Vinogradov rilevava l'importanza di due novelle, *Vij*, dove si ha il punto di incontro tra il romanticismo vecchia maniera e quello dell'orrore, e *Nobili d'altri tempi*, dove l'idillio sentimentale viene svilito sia dalla rappresentazione ironico-comica, sia dall'introduzione dell'elemento demoniaco⁸.

4. Questo ritorno al sentimentalismo culminava, secondo Vinogradov, nell'utopia sentimentale *Passi scelti dalla corrispondenza con gli amici* (op. cit., p. 222). Anche V. Gippius valuta quest'opera come un ritorno al passato, anche se la sua analisi a questo proposito è condotta su un piano più ideologico e contenutistico che stilistico (cfr. *Gogol'*, Leningrad 1924, pp. 176-177).

5. Della presenza nelle *Veglie* di due stili diversi e contrapposti parla anche Pereverzev, in *Tvorčestvo Gogolja*, Ivanovo-Voznesensk 1928, anche se, come vedremo, ne dà un'interpretazione di carattere diverso. 6. V. Vinogradov, op. cit., p. 214.

7. Sul problema dei rapporti di Gogol' con la letteratura ucraina, in particolare con le sue tradizioni comiche, farsesche, si sofferma anche Gippius che analizza sia i momenti di continuità che quelli di innovazione che egli riscontra soprattutto nel fatto che «Gogol' non mescola l'approccio comico e serio verso i temi demonologici, e se nel primo si accosta al *vertep*, nel secondo – attraverso la tradizione romantica che gli era vicina – si avvicina alla psicologia e alla concezione del mondo del narratore popolare» (op. cit., p. 32), dove per concezione del mondo popolare si intende la lotta fra le forze impure e gli uomini sostenuti dalla chiesa, che Gogol' farebbe propria nelle *Veglie*.

8. V. Vinogradov, op. cit., p. 218. La centralità di *Vij* nell'evoluzione dell'opera di Gogol' è stata recentemente sottolineata da A. Sinjavskij che vede nella novella il punto d'incontro del passato di Gogol', «l'innocente adolescente ucraina», con il suo futuro, «il terrore» (*V teni Gogolja*, London 1975, p. 496).

Nelle successive opere di Gogol' (*Nevskij prospekt*, *Le memorie di un pazzo*, *Il cappotto*, *Il ritratto*) questi due elementi dello stile si precisano e si affinano ulteriormente, contribuendo nel contempo all'affermazione, nella letteratura, di quelle tematiche che furono le preferite dalla scuola naturale. Mentre, infatti, dall'elaborazione da parte di Gogol' delle tematiche tipiche della letteratura dell'orrore acquista diritto di cittadinanza in letteratura la rappresentazione della «natura spoglia» con tutta una serie di temi cari al naturalismo, quali la pazzia, la narcomania ecc. — si vedano *Le memorie di un pazzo*, la prima parte del *Nevskij prospekt*, *Il ritratto* —, dal filone farsesco, caricaturale, iperbolico si afferma il tema del «povero impiegato», che fu senz'altro quello centrale della scuola naturale. D'importanza fondamentale è a questo proposito la stilizzazione delle opere di Gogol' compiuta dal giovane Dostoevskij nei romanzi *Il sosia* e *Povera gente*⁹. *Il cappotto* è l'opera di Gogol' che, assieme alle *Anime morte*, ha senza dubbio maggiormente influenzato gli scrittori aderenti alla scuola naturale. Tuttavia, sottolinea giustamente Vinogradov, mentre Gogol' poneva l'accento sugli aspetti caricaturali, comici, sui *calembours*, i suoi epigoni sottolineavano l'aspetto lirico-sentimentale (ad es. Grigorovič nel racconto *Teatral'naja kareta*)¹⁰.

In questa fase, che trova la sua massima espressione ne *L'ispettore generale*, il «naturalismo» di Gogol' era costituito «da un complesso sistema di procedimenti di iperbolizzazione grottesca, di sovraccarico comicamente disordinato degli elementi della 'realtà'», nonché dalla «coscienza della necessità di orientarsi, nella riforma del linguaggio artistico-letterario, sulla 'parlata popolare', sui *jargon* provinciali e professionali, sulle formazioni mozze, difettive della lingua parlata quotidiana volgare»¹¹. In seguito alla crisi provocata in lui dall'incomprensione de *L'ispettore generale*, Gogol' ritorna alle forme «romantico-sentimentali» (*Roma*) per combinarle, nelle *Anime morte*, con il precedente «naturalismo» — anche qui è evidente la presenza di due elementi stilistici: la «collezione di mostri», i «musi torti» da un lato, e le digressioni liriche dall'altro¹².

Per concludere sul problema dei rapporti tra Gogol' e la scuola naturale diremo che le interpretazioni che negano tali rapporti, poiché «le creazioni di Gogol' sono delle grandi e terribili caricature che solo perché soggetti all'ipnosi del grande artista abbiamo scambiato per decenni per uno specchio della realtà russa»¹³, se rendono giustizia a Gogol' nel senso che met-

9. Cfr. V. Vinogradov, *op. cit.*, i saggi *K morfologii natural'nogo stilia e škola sentimental'nogo naturalizma*. Sul problema della stilizzazione di Gogol' da parte di Dostoevskij cfr. inoltre il saggio di Ju. Tynjanov, *Dostoevskij i Gogol'* (in *Poetika, Istorija literatury. kino*, Moskva 1977) dove si mette in evidenza che l'uso da parte di Dostoevskij delle «maschere linguistiche e oggettuali» di Gogol' adattate a «tipi» diversi conferisce per contrasto un nuovo significato ai procedimenti di Gogol' (p. 208). La stilizzazione, così come la parodia, costituivano, secondo i formalisti, un momento chiave per individuare le forme letterarie nel momento della loro trasformazione.

10. V. Vinogradov, *op. cit.*, p. 159.

11. *Ivi*, p. 220.

12. *Ivi*, pp. 220-221.

13. V. Brjusov, *Ispepeleennyj*, in «Vesy» 1909, n. 4, p. 101; tale interpretazione riprende

tono in rilievo quegli aspetti della sua ricca creatività che erano rimasti ignorati dalla troppo schematica interpretazione «realistica», trascurano tuttavia l'importanza che ebbe la percezione di Gogol' da parte dei contemporanei per la formazione della scuola naturale.

Più equilibrato, nel senso che vede la dipendenza della scuola naturale da Gogol' come una delle possibilità, ci pare il giudizio di Vinogradov, secondo cui «indicare Gogol' come il suo capo [della scuola naturale, M.E.] senza precisare la descrizione dei procedimenti che da lui furono derivati e le loro funzioni, non svela i suoi tratti essenziali, poiché la creazione di Gogol', che è permeata di elementi eterogenei, persino diametralmente opposti, della tradizione letteraria e che li ha trasformati in modo originale, può costituire una base per diverse tendenze artistiche»¹⁴. Se si considera, invece, il problema dal punto di vista personale di Gogol', ancora più preciso ci pare il paragone effettuato di Gippius tra Gogol' e Colombo, paragone basato non tanto sul fatto che Gogol' ha scoperto una «nuova terra», come già aveva affermato Belinskij, ma sul fatto che aveva scoperto una «terra» che non era sua intenzione scoprire¹⁵.

La prosa di Gogol' nella critica

I simbolisti

L'originalità dell'interpretazione simbolista dell'opera di Gogol' potrebbe essere sinteticamente espressa come l'affermazione di una sensibilità nuova nella percezione dello scrittore. Come si è già detto, sino all'inizio di questo secolo, salvo poche eccezioni, le opere di Gogol' erano state considerate come uno spaccato della realtà russa e né coloro che le esaltavano come uno «specchio fedele», né coloro che le condannavano come un'ingiusta caricatura, mettevano in discussione il fatto che alla base della tematica e delle stesse intenzioni di Gogol' vi fosse qualcosa di diverso da questo che era ormai diventato un assioma.

Già all'inizio del nuovo secolo, tuttavia, Merežkovskij rilevava come il centro tematico delle opere di Gogol' non fosse tanto la realtà, quanto il problema del rapporto dell'autore con il proprio «diavolo» o, in altri ter-

in parte la tesi di Rozanov secondo cui le opere di Gogol' sono «un tessuto morto che rimarrà sempre tale e quale è stato introdotto nell'anima del lettore. Nulla di tutto ciò è stato compreso in Gogol', ed egli è stato considerato il fondatore della 'scuola naturale', cioè come se egli trasmettesse la realtà nelle sue opere» (*O Gogole*, 1906, rep. Pri-deaux press, Letch Worth Herts, England, p. 12).

14. V. Vinogradov, *op. cit.*, p. 143. Nello stesso spirito ci pare l'affermazione di Gippius che «le relazioni tra la prosa di Gogol' e quella postgogoliana non si risolvono con la semplice indicazione della 'influenza' di Gogol. La prosa della scuola naturale, che deve molto a Gogol', in generale ha seguito un'altra strada; il problema si complica con il fatto che a questa stessa strada Gogol' stesso cominciò a tendere verso la fine della sua opera» (*op. cit.*, p. 155).

15. V. Gippius, *op. cit.*, p. 202.

mini, il problema della lotta contro la volgarità umana, che è incarnata, con la loro mediocrità, da tutti gli impiegati di Gogol', con Chlestakov e Čičkov in testa, e che egli sferza con il proprio riso¹⁶. Ma soprattutto la via all'interpretazione simbolistica di Gogol' viene aperta da Rozanov. Nei suoi due saggi, *Puškin i Gogol'* e *Kak proizošel tip Akakija Akakieviča*¹⁷, metteva in evidenza tre aspetti della prosa gogoliana che vennero successivamente ripresi da Brjusov e Belyj. Egli rilevava, in primo luogo, come i personaggi di Gogol' non fossero vivi, reali, bensì «figurine di cera [che] fanno le loro smorfie così abilmente che per lungo tempo abbiamo sospettato che si muovessero»¹⁸. In secondo luogo, faceva un'importante osservazione sullo stile di Gogol', osservazione che sta alla base della teoria dell'iperbolismo, quando affermava che «l'essenza del tratteggio artistico in Gogol' consisteva nella combinazione ad un tratto prescelto, quasi *tematico*, che crea l'immagine, degli altri tratti, tutti *simili*, che *solo* lo continuano e lo rafforzano, badando attentamente che fra di essi non si frammettesse *neppure un tratto disarmonico [...]*»¹⁹. Ed, infine, egli sottolinea la fondamentale funzione del lirismo come voce autentica di Gogol' nel mondo creato dalla sua fantasia, mondo il cui unico centro è Gogol' stesso.

Le analisi di Brjusov e Belyj del 1909²⁰ non aggiungevano, nell'impostazione, praticamente nulla di nuovo rispetto a questi temi individuati da Me-

16. D.S. Merežkovskij, *Gogol', Tvorčestvo, žizn' i religija*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, T. x, Moskva 1911, pp. 164-186.

17. V.V. Rozanov, *O Gogole*, cit. In particolare, nel primo articolo egli rilevava come il vero fondatore della scuola naturale dovesse essere considerato Puškin che era «il simbolo della vita /.../ sempre fedele alla natura dell'uomo e alle sue sorti» (p. 7). Paradossalmente (data la diversità delle posizioni ideali e politiche) con l'attribuzione della palma di fondatore del realismo russo a Puškin concordava anche Gor'kij quando affermava che «il realismo nella letteratura russa è cominciato da Puškin, in particolare dal suo *Stacionnyj smotritel'* (Maestro di posta) e in generale da lui». Si deve tenere presente che nella ricerca delle radici del realismo russo, Gor'kij era mosso da una visione che tendeva a suddividere la letteratura russa in due correnti: una positiva, realistica, l'altra negativa, decadente. A questa seconda tendenza egli ascriveva Gogol' quando affermava che nelle sue opere tutto era «finto, malato, marcio». Per Gor'kij Gogol' rimaneva uno scrittore romantico (e quindi deleterio) anche in quelle opere considerate realistiche come *L'ispettore generale* e le *Anime morte* poiché «male teneva conto della realtà e osservava con insufficiente oggettività la vita» (cit. da V. Strada, *Gogol', Gor'kij. Čechov*, Roma 1973, p. 16 (n. 13), p. 32 e p. 15. Gor'kij aveva affrontato il problema nel 1909 nelle lezioni tenute alla scuola di Capri, il cui testo fu pubblicato a Mosca nel 1939 con il titolo *Istorija russkoj literatury*). Questa idea di Gor'kij della contrapposizione tra positivo e negativo nella letteratura russa venne sviluppata qualche anno più tardi nel libro *La distruzione della personalità*, dove l'autore vede in Dostoevskij il continuatore di questo filone malefico della letteratura iniziato da Gogol'.

18. Rozanov, *O Gogole*, cit., p. 13. Egli rilevava anche (in nota a pp. 29-30) che nelle opere di Gogol' non si ha sviluppo dei caratteri: e che statico è pure il paesaggio, osservazioni queste che vennero più tardi riprese da Pereverzev nella già menzionata opera

19. *Ivi*, p. 25 [Il corsivo, qui e ovunque, è dell'autore, M.E.].

20. Ma si ricordi anche, dello stesso anno, l'articolo di A. Blok, *Ditja Gogolja*.

režkovskij e Rozanov, ma, se mai, ne sviluppavano le idee sulla base di una analisi più precisa dello stile di Gogol'. Così Brjusov, nel riprendere il tema della volgarità che anch'egli individua come uno dei motivi principali delle opere di Gogol', sottolineava la tendenza gogoliana all'esagerazione, al sovraccarico dei particolari, alla presentazione delle immagini quasi «attraverso una lente di ingrandimento»²¹. Individuava, inoltre, la stessa tendenza all'iperbolismo là dove Gogol' si proponeva di rappresentare il bello o il terribile, che in lui acquistavano il carattere di entità assolute, dato che egli non era «assolutamente in grado di raggiungere l'impressione della proporzionalità delle parti»²². Ed è proprio a causa della forza di questa sua tendenza stilistica che Gogol', secondo Brjusov, nonostante tutti i propri tentativi di attenersi a descrizioni realistiche, non poté altro che incarnare, nelle proprie opere «il mondo ideale delle proprie visioni. Sia le novelle fantastiche di Gogol', che i suoi poemi realistici sono pari alle creazioni di un sognatore isolato nella sua immaginazione, diviso da tutto il mondo dall'insormontabile muro dei suoi sogni»²³.

Sostanzialmente questa interpretazione viene fatta propria anche da Belyj che, rispetto a Brjusov, sottolinea maggiormente l'aspetto lirico e romantico soprattutto delle prime opere di Gogol'.

Tuttavia, già in questo primo articolo Belyj, mentre analizza più dettagliatamente l'uso da parte di Gogol' di determinati procedimenti stilistici quali le allitterazioni, le interpolazioni, i paragoni e il sovraccarico degli epiteti e dei verbi, accenna ad un problema che costituisce uno dei nodi fondamentali della sua successiva e maggiormente elaborata analisi dell'opera di Gogol'²⁴. Ci riferiamo al problema delle tanto variamente interpretate «paure» di Gogol', che Belyj riassume nella «paura dell'abisso», dovuta alla consapevolezza in Gogol' di «un certo tradimento della terra»²⁵.

A partire dalle *Veglie presso Dikan'ka* fino al secondo volume delle *Anime morte* Gogol' viene progressivamente prendendo coscienza della propria tendenza e del «collettivo» (gruppo sociale più che classe) che la esprime. E se nella prima fase (Belyj ne distingue tre nella sua opera creativa) il suo è il mondo ancora quasi integro delle forme patriarcali, già tuttavia incrinato da una minaccia oscura, il «baratro» o meglio l'insorgere di nuove forme di organizzazione della realtà, e in cui l'individuo è interamente assorbito dal collettivo (chi se ne distacca è il «traditore»), nella seconda fase Gogol', attraverso la personalizzazione del collettivo, acquista una coscienza più precisa della frattura prodottasi in esso e il cosacco, perso il proprio alone di romanticità, si trasforma nell'impiegato che, pur nella sua miseria, è un individuo contrapposto al collettivo come una parte al tutto, mentre nella terza fase il collettivo scompare del tutto e rimane soltanto lo «sradi-

21. V. Brjusov, *Ispepeleennyj*, cit., p. 103.

22. *Ivi*, p. 105.

23. *Ivi*, p. 100.

24. A. Belyj, *Masterstvo Gogolja*, Moskva 1934, repr. München 1969.

25. A. Belyj, *Gogol'*, in «Vesy» 1909 n. 4, p. 79.

cato», Cičikov o Gogol' stesso²⁶, come complessa reazione a quella tendenza che stava sconvolgendo la Russia intera.

Sulla base di questa analisi Belyj interpreta alcuni aspetti dello stile assai caratterizzanti per Gogol'. Primo fra tutti l'uso delle particelle e degli indefiniti. Già in *Vendetta terribile*, infatti, la contrapposizione tra il «to» (letteralmente «quello», ma nel significato concreto il «tutto», quindi il mondo, o meglio l'unico mondo conosciuto, i cui valori sono stati tramandati dagli avi) e in «ne to» (quindi la negazione del tutto, il diverso) sta a significare quella frattura che si è prodotta nella stirpe, il cui simbolo è l'abisso della leggenda, e per cui il mago è invisibile non tanto poiché è un mago, quanto perché è diverso, portatore di una cultura estranea e quindi «traditore» della stirpe. Questo procedimento si affina sempre più nell'opera di Gogol' fino a raggiungere la massima perfezione nelle *Anime morte* (in quella che Belyj chiama la «figura della finzione»²⁷) che sono costruite su una sorta di fittizio equilibrio tra il «tutto» e il «nulla», quindi sul vuoto, come confermano le definizioni che non definiscono nulla del tipo di «un po'», «né molto, né poco», «fino a un certo livello»²⁸ e così via. Tuttavia, nella terza fase, si è evoluto anche il significato sociale del procedimento, infatti, «i 'ni' e i 'ne' sono gli stessi che accompagnano il mago; ma diversa è la loro azione: per loro tramite il mago viene contrapposto alla vita quotidiana, come se fosse un abisso in essa; i suoi limiti sono segnati dal monte Kirvan; ogni 'ne' del mago lo isola in quella direzione, mentre il possessore del calesse delle *Anime morte*, invece, per mezzo dei 'ni' e dei 'ne' è fuso con il sociale [...]»²⁹.

A questa evoluzione dei procedimenti stilistici in rapporto al contenuto, o secondo l'espressione preferita da Belyj, alla tendenza³⁰ corrisponde il pas-

26. Quando, proprio in quest'ultima fase Gogol' divenne cosciente della propria estraneità ai processi che le sue opere avevano incarnato, egli «inorridì della stretta tendenza in cui lo aveva avvinghiato lo stile, per cui anche l'organismo della sua creazione risultò ...senza testa; e la testa rimase senza corpo; Belinskij prese nelle mani il corpo senza testa scoprendo in esso una tendenza di enorme importanza; della testa imperfetta del processo da lui intrecciato, staccata dal corpo, Gogol', sventrando il cervello, fece un elmetto da gendarme e arrestò la propria creazione, ma l'elmetto da gendarme infilato nella *Corrispondenza* e nella *Confessione* non poté staccare la corrente che passava attraverso Gogol' – creatore nel corpo razionale – decapitato delle sue creazioni, la cui testa venne ad essere tutta la letteratura russa che continuò a sviluppare l'opera di Gogol': senza Gogol'-profeta» (*Masterstvo Gogolja, cit.*, p. 27).

27. *Ivi*, p. 80.

28. *Ivi*. D'altro canto, più oltre, Belyj rileva come il soggetto delle *Anime morte* non si deve cercare nell'intreccio, che è povero e privo di sviluppo, quanto nei particolari, nelle digressioni (pp. 93-94).

29. *Ivi*, p. 81.

30. Tali concetti devono essere intesi solo convenzionalmente poiché, secondo Belyj, il problema non è tanto quello di individuare l'unità della forma e del contenuto (la forma non può esistere al di fuori di quel dato contenuto così come il contenuto non può esistere al di fuori di quella data forma), bensì di analizzare l'opera di un autore, nel

saggio dalla musicalità della prima fase alla pittoricità della seconda e della terza fase, così come all'evoluzione della tendenza è legato l'uso del colore (dai colori vividi delle *Veglie* a quelli «grigi» delle *Anime morte*). L'evoluzione dello stile di Gogol' viene, inoltre, esaminata da Belyj in una minuziosa analisi di quei procedimenti stilistici (fonografia, iperboli, interpolazioni – il procedimento della «fermata»³¹ – e ripetizioni) che fanno di Gogol' uno dei più grandi maestri della parola, le cui opere sono un terreno fertile su cui ha potuto fiorire la letteratura russa successiva³².

L'interpretazione sociologica

Conviene innanzitutto premettere che l'interpretazione sociologica che qui prendiamo in esame, quella di V.F. Pereverzev, critico e successivamente professore dell'Accademia comunista, che venne a suo tempo sconfessato (nel 1930) e in seguito riabilitato, si discosta considerevolmente dalla concezione corrente di sociologia della letteratura. Mentre infatti secondo quest'ultima è possibile stabilire solo un legame astratto e generale tra correnti artistiche e ordinamenti sociali dominanti (è questo un tratto comune sia a Plechanov che, più tardi, a Lukács e ad Hauser, tanto per citare solo alcuni dei maggiori esponenti di questa tendenza), Pereverzev stabilisce una connessione di dipendenza diretta dell'artista dalla propria classe sociale. Va da sé che è questo un punto di vista assai schematico e che lascia irrisolti molti problemi. Anche l'analisi di Gogol', quindi, condotta da tale angolo visuale rimane, nel complesso poco convincente. Pereverzev sottolinea, tuttavia, alcuni aspetti che sono degni di attenzione.

La presenza di due elementi contraddittori, soprattutto nelle prime opere di Gogol, che altri avevano interpretato come contraddizione tra fantasticherie e realtà, tra lirismo e volgarità, o tra paganesimo e religione, è da far risalire, secondo Pereverzev, all'influsso su Gogol' di due ambienti sociali contrastanti: quello patriarcale e quello della piccola nobiltà terriera. Tuttavia, mentre il legame di Gogol' con il primo ambiente è puramente letterario, basato sulle tradizioni della cultura popolare, anche orale, da cui lo scrittore deriva il proprio linguaggio «solenne», quello con la piccola nobiltà terriera è il legame organico che esiste tra l'individuo e l'ambiente che lo ha generato, in cui si è formata la sua cultura. Così, mentre nelle *Veglie presso Dikan'ka* questi due elementi convivono ad un pari livello: al primo sono da attribuirsi la fantasticherie, la magia, l'intensità delle passioni, al secondo le scene di vita quotidiana, in cui tuttavia il piccolo pro-

caso specifico Gogol', dal punto di vista del *processo contenutistico-formale* in cui questa si è venuta creando (*op. cit.*, p. 40).

31. Uno dei procedimenti più interessanti di Gogol' consiste nel trattenere l'attenzione del lettore sconvolgendo l'ordine della frase o introducendo interpolazioni del tipo «i prati in lontananza sono verdi» (*op. cit.*, p. 225).

32. L'esempio più lampante dell'influsso di Gogol' sulla successiva letteratura russa è

prietario è ancora «travestito» da cosacco, nelle opere successive Gogol' si viene sempre più configurando come lo scrittore della propria classe, dei piccoli proprietari terrieri e, conseguentemente, dalle sue opere scompare sempre più l'elemento fantastico per lasciar posto, da un lato, alla descrizione della vita di provincia e, dall'altro, della vita della grande città, vista attraverso gli occhi del piccolo proprietario terriero nella sua variante cittadina, il misero impiegato. La presenza del primo elemento continuò comunque ad avvertirsi nelle sue opere poiché «Gogol' provò ad applicare i procedimenti dello stile solenne, fiorito alla rappresentazione della vita circostante e si convinse che così si otteneva un nuovo risultato estetico. La mancata corrispondenza tra forma e contenuto provoca il sorriso e il riso; il contrasto del contenuto con la forma delinea più chiaramente l'essenza del contenuto. Gogol' utilizzò generosamente e con grande maestria questo contrasto. La particolarità della creazione gogoliana che indicano con il termine di umorismo si riduce, in notevole misura, a tale contrasto»³³.

Un ulteriore indice della dipendenza di Gogol'-artista, che aveva magistralmente riprodotto la vita vegetativa, vuota di ideali ma sazia di piaceri materiali, dei piccoli proprietari di provincia, della propria classe sarebbe, secondo Pereverzev, la sua incapacità di elevarsi, a causa della propria impreparazione culturale, ai livelli della grande nobiltà e dell'alta *intelligencija*, il che costituirebbe la causa del fallimento delle opere abbozzate dall'ultimo Gogol', compresa la continuazione delle *Anime morte*³⁴. In verità ci pare assai riduttiva quest'immagine di un Gogol' così prigioniero dell'ambiente in cui era nato da non poter far altro che esprimere nelle proprie opere la stessa banalità, volgarità e superficialità dei «buoni a nulla»³⁵ (in senso storico più che individuale) della propria classe. Tuttavia, nel presentarcela, Pereverzev mette in rilievo un aspetto assai interessante, cioè la mancanza di sviluppo psicologico nelle sue opere: «in Gogol' una grande opera nasce per mezzo della crescita nel senso della larghezza e non della profondità, per mezzo del collezionamento di una sempre maggiore quantità di caratteri, e non del sempre maggior approfondimento di un dato carattere»³⁶. Puntando su di essa Pereverzev sottolineava giustamente le gran-

Belyj stesso i cui romanzi, in particolare *Pietroburgo*, sono sotto molti aspetti «gogol'iani». L'autore stesso riconosce e analizza questo suo profondo legame con Gogol', così come mette in evidenza le molteplici forme di influenza di Gogol' su scrittori come Dostoevskij, Sologub, Blok e Majakovskij, e sull'attività teatrale di Mejerchold (cfr. *Masterstvo Gogolja*, cit., pp. 283-320). In particolare riguardo al teatro, gli anni '20 furono pure particolarmente ricchi di iniziative (basti pensare alla messa in scena di Mejerchold de *L'ispettore generale* e alla riduzione in operetta del *Naso* per la musica di Šostakovič). Il teatro di Gogol' non viene preso in considerazione in questo scritto poiché è nostra intenzione dedicarvi un lavoro autonomo.

33. V.F. Pereverzev, *Tvorčestvo Gogolja*, cit., p. 51.

34. *Ivi*, pp. 43-44.

35. Cfr. la stessa opera alle pp. 113 ss.

36. *Ivi*, p. 64. Con questa osservazione concordava anche Belyj quando, parlando del soggetto delle *Anime morte*, affermava che «le singole scene, racchiuse in sé, sono come anelli infilati sulla linea stradale» (*Masterstvo Gogolja*, cit., p. 24).

di capacità di Gogol' nel tratteggiare gli interni e i ritratti, ma si lasciava sfuggire completamente l'importanza del paesaggio in Gogol' e negava ogni funzione al lirismo. Da un altro punto di vista, questa riduzione sociologica di Gogol' non viene a chiarire affatto, come sarebbe stato nelle intenzioni dell'autore, il legame tra una classe (quella appunto dei piccoli proprietari terrieri) e uno stile (quello di Gogol'). Quindi, Pereverzev ci presenta sostanzialmente due distinte analisi, una sociologica e una stilistica (quest'ultima ricollegata sotto molti aspetti alle analisi dei simbolisti e dei formalisti), che risultano distinte in quanto la semplice constatazione di aspetti generali (si vedano, solo per fare alcuni esempi, l'uso di un linguaggio povero o la staticità della composizione, derivati dalle caratteristiche di una data classe) lascia insoluti due problemi – se mai è possibile trovare ad essi una soluzione – e cioè: si può così esaurire la complessità di ogni scrittore, e in particolare di Gogol', e, in secondo luogo, se la classe è così ferreo tiranno, quale spazio rimane per il manifestarsi delle personalità creative individuali di ogni singolo scrittore all'interno di essa?

I formalisti

Come sempre rivolte ad indagare i procedimenti compositivi dell'opera d'arte, anche nel caso di Gogol' le analisi dei formalisti costituiscono una sorta di smontaggio e rimontaggio della prosa dello scrittore. A sgomberare il campo da considerazioni contenutistiche o psicologiche è, per tutti, Ejchenbaum quando afferma che «l'anima dell'artista, come uomo che *passa attraverso* questo o quello stato d'animo, resta sempre e deve restare al di là dei confini della sua creazione. L'opera d'arte è sempre qualcosa di fatto, di fagiato, d'inventato, non soltanto di artistico, ma anche di artificiale nel senso buono della parola; e pertanto in essa *non vi è e non può esservi posto* per il riflesso dell'esperienza psichica»³⁷. Detto ciò, si deve osservare che le analisi dei formalisti russi procedettero su due filoni distinti: quello che prende in esame l'opera di Gogol' dal punto di vista dell'evoluzione delle forme letterarie, che abbiamo già esaminato nella prima parte di questo scritto, e quello che ne considera la struttura compositiva della prosa. In questo filone un tratto unisce le analisi di autori – Ejchenbaum, Vinogradov e Slonimskij – che, per altro, si differenziano abbastanza: l'individuazione o, meglio, il rilievo dell'importante funzione che ha, in Gogol', il grottesco.

Sottolineando che nella prosa di Gogol' scarsissima importanza ha l'intreccio che è o quasi inesistente o statico, B. Ejchenbaum, nella sua analisi della novella *Il cappotto*, sosteneva che il posto di questo viene occupato dalla narrazione (*skaz*) che si sviluppa in modo autonomo rispetto al suo pretesto logico e ingigantisce fino a toccare il livello dell'assurdo. Concretamente ciò si attua attraverso l'uso «di *calembours* di varie specie, i quali

37. B. Ejchenbaum, *Com'è fatto il «Cappotto» di Gogol'*, in *I formalisti russi* (a cura di T. Todorov), Torino 1968, p. 268.

sono costruiti sia sulla somiglianza fonica, sia sul giuoco etimologico con le parole, sia sull'assurdo dissimulato»³⁸. La lingua di Gogol' non è mai lineare, logica, la parola viene usata in modo tale da distorcere il suo significato reale per mettere in evidenza la sua semantica fonica (ciò che Ejchenbaum chiama «articolazione mimico-fonetica del linguaggio»³⁹), con il risultato di ottenere un livello stilistico assai elevato. L'impressione comica che producono le opere di Gogol' deriva quindi dalla «inadeguatezza fra la tensione del tono sintattico, all'inizio sordo e misterioso, e il suo scioglimento logico»⁴⁰.

Tuttavia, nella prosa di Gogol', e in particolare ne *Il cappotto*, è presente anche un altro elemento, quello «melodrammatico-sentimentale», che, secondo Ejchenbaum, indusse in errore intere generazioni di critici russi, facendo loro ritenere che nel cosiddetto passo «umanitario» di questa novella si esprimesse la posizione dell'autore su quanto narrato. Secondo Ejchenbaum l'uso del patetico non è altro che un procedimento compositivo finalizzato ad un dato risultato. A proposito del *Il cappotto* egli afferma: «Nella stesura definitiva Gogol' /.../ condì il racconto di *calembours* e aneddoti, ma nel contempo vi introdusse la declamazione, complicando con ciò il primitivo strato compositivo. Ne venne fuori il grottesco, nel quale alla mimica del riso si alterna la mimica del dolore e l'una e l'altre hanno l'aspetto della recitazione, col convenzionale avvicendamento dei gesti e delle intonazioni»⁴¹.

Più complessa è l'interpretazione che del grottesco di Gogol' dà Vinogradov. Egli individua nella struttura delle opere di Gogol' due piani – quello dei rapporti reali e quello dei «rapporti interni semantico-sintattici delle parole»⁴² – che si trovano tra di loro in un rapporto di non corrispondenza e persino di frattura. Da ciò nasce il mondo dell'assurdo che contraddistingue le opere di Gogol'. In un primo momento, nelle opere del primo periodo e nella prima redazione della novella *Il naso*, questo procedimento è motivato dalla contrapposizione realtà-sogno⁴³, ma poi, nella redazione definitiva de *Il naso*, Gogol' lascia cadere questo procedimento che nelle concezioni letterarie correnti era divenuto un procedimento «trito» e tale contrapposizione, privata ormai di una motivazione, viene ad accentuare il carattere di absurdità⁴⁴. Parallelamente Gogol' erige a sistema il procedi-

38. *Ivi*, pp. 257-258.

39. *Ivi*, p. 262.

40. *Ivi*.

41. *Ivi*, p. 265.

42. V. Vinogradov, *Naturalističeskij grotesk*, in *Izbrannye Trudy*, cit., p. 23.

43. Prendendo spunto da questo rapporto realtà-sogno Ermakov, psicanalista convertitosi alla critica letteraria, fornì un'interpretazione freudiana dell'intera opera di Gogol'. In particolare egli vede nel sogno un procedimento per esprimere i desideri inconsci dell'autore e nella novella *Il naso* sa scorgere solo una simbologia dell'eroticismo distorto di Gogol'. Le sue analisi meritano di essere ricordate solo come testimonianza del favore che la psicoanalisi incontrava in Russia nei primi decenni del secolo, ma hanno scarso valore riguardo all'opera di Gogol' (cfr. I. Ermakov, *Očerki po analizu tvorčestva N.V. Gogolja*, Moska 1923).

44. V. Vinogradov, *op. cit.*, p. 37.

mento dell'alogismo sia mediante la fusione di elementi che a questa non sottostanno affatto, sia infrangendo «le usuali associazioni e intrecci di parole e fatti»⁴⁵.

L'accenno di Vinogradov all'alogismo di Gogol' trovò maggiore sviluppo e argomentazione nel saggio di L. Slonimskij, *Technika komičeskogo u Gogolja*⁴⁶. Innanzitutto egli distingue due fasi nella comicità di Gogol': quella del primo periodo che rimane al livello di spensierata «allegrezza» e quella che assurge a livello di concezione del mondo (l'umorismo vero e proprio) nel momento in cui si verifica la saldatura tra il «comico» e il «serio». Al pari di Ejchenbaum, Slonimskij fa derivare il grottesco di Gogol' dalla presenza in lui «di due tendenze contrapposte: l'intenso slancio patetico e la brusca esplosione comica. Entrambe queste tendenze sono necessarie l'una all'altra, sono reciprocamente condizionate: quanto più è elevata, impetuosa l'ascesa, tanto più rigida è la linea della caduta e brusche sono le sue fratture /.../. Questa asprezza dei contrasti, in rapporto al carattere snaturante delle immagini comiche, dà all'umorismo di Gogol' un carattere grottesco»⁴⁷. Tuttavia, a differenza di Ejchenbaum, egli ritiene che nelle opere di Gogol' la vena seria, patetica, sia l'espressione della voce dell'autore tanto che «la formazione del grottesco in Gogol' è proceduta parallelamente alla crescita del suo pathos morale e religioso»⁴⁸. Il grottesco è, secondo Slonimskij, il cardine di tutto il sistema compositivo delle opere di Gogol' e si esprime fondamentalmente nella comicità dell'assurdo, cioè «nella soluzione comica di rapporti logici e causali», procedimento che egli definisce appunto «*alogismo comico*»⁴⁹. Il mondo gogoliano, infatti, non è assurdo solo in conseguenza di un particolare uso del linguaggio e del dialogo che mette in luce il nonsenso, l'incoerenza delle conclusioni che se ne deducono, ma è assurdo per la sua stessa struttura: «nel vuoto nasce il movimento (il fucile, l'impresa di Kočkarev, la scomparsa del naso, l'inatteso annuncio' dell'ispettore, il cappotto perduto, la figlia del governatore) – senza incrociarsi con altri motivi esso si sviluppa intensamente e si trasforma in un 'vortice di malintesi' che forma la linea ascendente del grottesco –, allaccia tutti in un girotondo comico (i tentativi generali di riappacificare Ivan Ivanovič con Ivan Nikiforovič, lo sconcerto ne *L'ispettore generale* e nelle *Anime morte*, il rumore in città a proposito del naso di Kovalev o delle ricerche del cappotto, la rincorsa dei fidanzati nel *Matrimonio*) – con una persona o una coppia al centro (Chlestakov, Čičikov, Ivan Ivanovič e Ivan Nikiforovič, Kočkarev e Podkolesin) – crescendo fino a dimensioni grandiose, assume un colorito spaventoso, fantastico»⁵⁰.

Molte delle ipotesi di analisi dello stile di Gogol' avanzate dagli autori

45. *Ivi*, p. 25.

47. L. Slonimskij, *op. cit.*, pp. 24-25.

50. *Ivi*, pp. 64-65.

46. Pubblicato a Pietroburgo nel 1923.

48. *Ivi*, p. 26.

49. *Ivi*, p. 35.

che abbiamo preso in esame sono ormai divenute un patrimonio comune anche della critica contemporanea. Nelle più recenti analisi⁵¹ dedicate allo scrittore, alcune delle sue caratteristiche, come l'iperbolismo, il sovraccarico di aggettivi e verbi, il grottesco, l'automaticità e la meccanicità dei personaggi, la staticità della composizione, l'alogicità, sono divenute un dato acquisito, che di norma non viene ulteriormente messo in discussione, mentre altre continuano a sollevare polemiche (si veda per esempio la «figura della finzione» di Belyj che viene fatta propria da Sinjavskij⁵², mentre Mann non la considera un'interpretazione esauriente)⁵³.

Ai contemporanei, tuttavia, Gogol' pone in modo nuovo problemi anche vecchi e si prospettano nuove chiavi di interpretazione. Uno di questi è il problema del comico in Gogol', che da Mann viene ripreso mediante un esame dei suoi rapporti con la tradizione comica popolare carnevalesca⁵⁴, da cui egli trae la conclusione che «la rivalutazione dei motivi, delle immagini e delle scene tradizionalmente legate alla cultura popolare comica carnevalesca, la complicazione dell'ambivalenza, il profondo contrasto tra la morte individuale e la vita del tutto, la sensazione tragica acuita di tale contrasto che conduce all'impostazione di problemi filosofici, ci costringe a vedere in Gogol' il più tipico scrittore comico della nostra era, non riconducibile alla tradizione del principio comico carnevalesco (anche se ha con essa punti di contatto)»⁵⁵.

Al centro delle discussioni su Gogol' si trova, naturalmente, la sua opera principale, le *Anime morte*, un'opera che presenta difficoltà persino nella definizione del suo genere: romanzo, epopea o poema? Mann e Šklovskij riprendono questa problematica inquadrandola sia nelle concezioni di Go-

51. Cfr. V. Šklovskij, *Povesti o proze*, Moskva 1966; A. Sinjavskij, *V teni Gogolja*, cit.; Ju. Mann, *Poetika Gogolja*, Moskva 1978, per restare nell'ambito della critica russa, sovietica e d'emigrazione. Parallelamente un accresciuto interesse per Gogol' si riscontra oggi anche in occidente e, in particolar modo, negli Stati Uniti.

52. «La scoperta di Belyj della *figura della finzione* in Gogol', che sta alla base dell'immagine, permette di tendere la catena dei significati dall'infinito allo zero e viceversa, mettendo al posto dell'uomo una spoglia marionetta /.../. Quasi tutto ciò che avviene nelle opere di Gogol' è finzione o immaginazione /.../» (A. Sinjavskij, *op. cit.*, p. 525).

53. Belyj «non tiene assolutamente conto che se la 'figura della finzione' fosse l'unico procedimento delle *Anime morte*, non avrebbe dato tali risultati, non avrebbe condotto ad alcuna chiarezza ed espressività. I 'silenzi' di Gogol', le particelle indefinite ecc. acquistano forza perché sono usate *assieme* ad altri particolari assolutamente precisi, espressivi e definiti» (Ju. Mann, *op. cit.*, p. 276).

54. Egli polemizza con l'articolo di Bachtin, *Rable i Gogol'*, in *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva 1975, trad. it. in «Rassegna sovietica» 1978, n. 6, dove Bachtin afferma che «il problema del riso gogoliano può essere messo giustamente in discussione e risolto solo in base allo studio della cultura comico popolare» (p. 13).

55. Ju. Mann, *op. cit.*, pp. 40-41. Drasticamente contrario a tale interpretazione di Gogol' è V. Nabokov che nel suo libro *Nikolaj Gogol'* (Milano 1972) afferma che «quando qualcuno mi viene a parlare di Gogol' come d'un umorista, mi basta per sapere che quella persona s'intende poco di letteratura» (p. 38).

gol' dei generi letterari sia nella varietà delle ipotesi formulate dai suoi critici. Se si prescinde dal fatto che le *Anime morte* presentano un tale carattere di novità da rientrare difficilmente in uno dei generi letterari preesistenti, la definizione di «poema» attribuita da Gogol' alla propria opera pare quella che meglio corrisponde alle caratteristiche della sua struttura. Tuttavia, più che per le questioni di genere letterario, le *Anime morte* sono problematiche nel loro significato. Tra i tanti aspetti che si possono sottolineare in un'opera così complessa ci pare che quello fondamentale sia il rapporto tra fantasticità e realtà e quello, ad esso connesso, tra «vivo» e «morto», e quindi il problema dell'automatismo, della meccanicità nell'opera gogoliana. Due interessanti interpretazioni vengono prospettate a tale proposito da Mann e da Sinjavskij. Il primo con la sua definizione di «fantasticità 'non fantastica'» intende il fatto che nelle ultime opere di Gogol', scomparso l'elemento irreali, le persone e le cose continuano a comportarsi in parte come se fossero mosse da una forza estranea; da ciò l'automatismo, la progressiva pietrificazione e morte dei personaggi gogoliani. Il secondo con il suo «realismo magico», sostiene che la vivificazione dei morti avviene in un complesso processo cui partecipano parimenti i tentativi di descrivere la realtà, le antiche tradizioni magiche e i moderni procedimenti di automazione.

Se una conclusione si può trarre da tutte queste analisi di Gogol' è che ognuna di esse, anziché risolvere i problemi, non fa che mettere meglio in luce l'enorme complessità dello scrittore, e nel caso di Gogol' questa non è un'affermazione convenzionale. Se una chiave di lettura di Gogol' si può proporre oggi, diremo con Mann che essa consiste nel «vedere la varietà nell'esteriore meccanicità, la sottigliezza dei movimenti nella marcata determinatezza, in altre parole, la pienezza dell'uomo nella sua frantumazione comica, grottesca». ⁵⁶.

56. Ju. Mann, *op. cit.*, p. 396.

«Espadaña», la più rappresentativa rivista poetica spagnola del suo tempo

La riedizione facsimile di 'Espadaña'

Dopo più di tre lunghi decenni di ristagnamento e di palese sottomissione alle direttive di un gruppo dominante, l'attività editoriale spagnola ha vissuto una vera e propria rinascita che trova i suoi degni antefatti nel periodo della seconda Repubblica e nei suoi anni immediatamente precedenti. Gran parte delle riviste letterarie più importanti dell'epoca prebellica spagnola già sono state ripubblicate. Esce ora l'attesa riedizione facsimile della rivista di poesia e critica che nella seconda metà degli anni Quaranta più da vicino contribuì alla riedificazione della vita e della coscienza letteraria spagnola: *Espadaña* (1944-1951)¹.

Dell'importanza che *Espadaña* ha avuto nella storia letteraria del dopoguerra spagnolo, testimoniano – anche se manca uno studio definitivo – i relativi paragrafi di vari saggi recentemente apparsi². Tuttavia, tenendo conto del fatto che il pubblico che approda alla nostra rivista è prevalentemente extra-peninsulare, mi pare necessario alludere rapidamente alla situazione letteraria spagnola dei primi anni del dopoguerra, per poi segnalare concisamente – e secondo un'angolazione diversa da quella degli studi ricordati – i principali apporti di *Espadaña*.

L'evoluzione della lirica spagnola fu bruscamente interrotta dall'impatto con la guerra civile. In realtà durante la guerra i poeti continuarono a scrivere, ma la poesia che fiorì allora non poté sopravvivere essendo nella sua maggioranza di «circostanza»: gli uni cantavano «il popolo», gli altri «la causa». Terminata la guerra, la quasi totalità dei poeti più importanti si esilia, ragion per cui la generazione di giovani poeti viene a trovarsi di fronte a un enorme vuoto intellettuale. A questo grave fatto s'aggiunge la risoluta intenzione dello Stato a intervenire nella letteratura ed imporre direttive concrete: con ogni mezzo si tenta di rompere con le generazioni immediatamente precedenti e ritornare ai classici, alle forme classiche (di qui la nota formula «nuova primavera dell'endecasillabo»); vengono presi a modello i cosiddetti «poeti dell'Impero» e specialmente, ossessionati da ciò

1. *Espadaña. Revista de poesía y crítica*, Espadaña Editorial, León 1978, Apdo 751, pp. 1100.

2. Mi riferisco soprattutto a V.G. De La Concha, *La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos*, Madrid 1973, 311 y ss.; J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Leiden 1975, 31-57; F. Rubio, *Las revistas poéticas españolas*, Madrid 1976, 256-72.

che essi chiamavano una poesia «eroica e castrense», Garcilaso. Né occorre dire che i valori formali ed estetici imposti, la rilassatezza seguita alle lunghe ostilità, la durissima realtà spagnola dovevano inevitabilmente condurre a una poesia preminentemente melodica, di tematica amorosa, religiosa, evasiva, remota dalla realtà ed eccessivamente autobiografica. Inoltre, si vigilava costantemente a che l'accesso alle pubblicazioni compromesse o ideologicamente non allineate dell'epoca precedente fosse impossibile.

In conseguenza di questo stato di cose e in opposizione alla pratica dominante, vede la luce a León nel maggio del 1944 una rivista libera da ogni protezione ufficiale, destinata a lasciare tracce profonde nella poesia spagnola del dopoguerra: *Espadaña*. I suoi fondatori – Antonio G. de Lama, Victoriano Cremer ed Eugenio de Nora – fin dall'inizio manifestarono una ferma volontà di rinnovamento politico; fatto che a sua volta implicava il conferire alla rivista un aspetto di pronunciato anticonformismo e significava, uscendo in una provincia, la decentralizzazione della cultura. In se stessi si proponevano di offrire nuovi valori poetici che costituissero un'alternativa alla poesia ufficiale imperante, recuperare i membri della generazione del 27 ed informare sulle pubblicazioni di poesia (sia spagnole che straniere) più importanti del periodo. Con tali premesse non stupisce che la polemica fosse una delle caratteristiche più vistose di *Espadaña*.

Ma non parliamo soltanto dei pregi! È evidente che i 48 numeri che uscirono di *Espadaña*, considerate le difficoltà con cui la rivista era costretta ad affrontarsi (non vanno dimenticate quelle economiche), dovevano accusare alti e bassi quanto alla «qualità» di ciò che vi si pubblicava. Come avverte Eugenio de Nora nella sua prefazione alla riedizione della rivista, nella sua storia vanno individuati quattro periodi assai ben differenziati l'uno dall'altro:

Quello iniziale, di «presentazione o irruzione» (press'a poco i primi 11 numeri), caratterizzato soprattutto dal lavoro di critica letteraria di A. de Lama, dai contributi poetici di Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre e Gerardo Diego e dalle traduzioni di liriche di poeti stranieri di prestigio.

Il secondo, di «affermazione e pienezza» (dal numero 12 al 38), nel quale, come argutamente osserva de Nora, «critica e poesia, rigore e spirito d'avventura, slancio proprio ed aperta ospitalità, si complementano ed equilibrano, facendo di *Espadaña* la rivista poetica più rappresentativa di quegli anni 1945-1949».

Il terzo vede il breve tentativo (solo 2 numeri) di collaborazione fra il gruppo originario leonese e il gruppo «madrileno», costituito da J.M. Valverde, Panero, Rosales, Vivanco e Aranguren.

Il quarto ed ultimo periodo si caratterizza soprattutto per gli aperti contrasti ideologici nel gruppo responsabile. Don Antonio de Lama, prete liberale ed inizialmente indipendente, dovette a poco a poco spostarsi verso la chiesa ufficiale d'allora (conservatrice e completamente strumentalizzata dal regime) a seguito della sua nomina a prebendario della cattedrale di

León. Cremer, autodidatta, operaio con un passato sindacalista ed esperienza di prigionia, sopravvisse alla brutale repressione del dopoguerra per «una strana costellazione di protezioni e casualità». De Nora, studente poco più che ventenne al momento in cui presero ad uscire i primi numeri della rivista, già allora lettore di spagnolo in due università svizzere, godeva del libero accesso a tutte quelle pubblicazioni che erano state proibite in Spagna. Entrava, inoltre, in un periodo di maturità intellettuale e di pienezza creativa, dominate da una concezione chiaramente socializzante e socialista. Su questo particolare egli stesso (un po' eufemisticamente) osserva nella prefazione: «L'assenza di coordinamento che perfino questa parentesi [allude al breve tentativo di collaborazione coi «madrileni»] denota [...], aggravata non tanto dalla mia lontananza geografica quanto dal crescente disaccordo fra l'eccessiva prudenza e rispetto ai poteri stabiliti dell'uno, il personalismo dell'altro e la radicalizzazione ideologica del terzo, convertì gli ultimi sette numeri [...] in uno spettacolare campo di battaglia di opinioni, opzioni e testi creativi di significati divergenti ed anche contrapposti; è la confusa e turbata tappa finale».

Gli apporti di 'Espadaña'

Un rigoroso inventario dei contributi usciti in *Espadaña*, senza tener conto della situazione spagnola contemporanea, porta alla conclusione che la rivista è un amalgama assai rappresentativo delle correnti più importanti dell'epoca. Alcuni accusano chiare reminiscenze di epoche anteriori che, teoricamente, avrebbero dovuto esser liquidate e che segnalano un marcato formalismo (molto simile a quello dei «garcilasisti») e una poesia post-romantica, neo-modernista.

Una serie di liriche di tendenza neoclassica tenta di seguire le tracce di Antonio Machado, rimanendo tuttavia in una situazione ambigua fra classica e romantica, intessuta, inoltre, di tentativi di innovazione di stampo modernista (però di un modernismo scarsamente assimilato).

Un'altra tendenza che pure affiora in *Espadaña* è quella rappresentata dal nutrito gruppo di poeti di second'ordine che, a prescindere dalle loro buone intenzioni e dal vivere per lo più di esperienze oneste, sembrano essere il risultato evidente di un tentativo di imitazione della poesia dell'epoca bellica e, soprattutto, di Miguel Hernández. Tematicamente tentano la poesia umanizzata e, a volte, perfino impegnata e ideologica, rimanendo tuttavia entro limiti sperimentali.

Ben rappresentata è pure la corrente che ingiustamente (e come conseguenza di un malintenzionato motto di Zubiaurre che in un articolo qualificò *Espadaña* quale «organo del tremendismo poetico») è passata alla storia con l'etichetta di «tremendista». In queste poesie le espressioni barocche e un po' ridondanti, retoriche e patetiche sono frequenti, però, allo stesso tempo, libere da finzione o da ricorsi a meccanismi o pretesti per ottenere

una poesia impessionante. Era d'altronde naturale che la realtà storica dell'epoca (anni di oppressione, persecuzioni, fucilazioni e fame) si cristallizzasse nei poemi (che, d'altra parte, formano il gruppo più nutrito – almeno un terzo di tutti quelli pubblicati)³.

Ciò nonostante, e senza togliere valore ed importanza ai contributi appena menzionati, resta ancora una buona percentuale di liriche di qualità e significato indubbi. E non solo mi riferisco alle frequenti traduzioni dei più importanti poeti o alla pubblicazione di poemi spagnoli o ispano-americani condannati all'emarginazione dal regime, ma anche ai validi contributi di praticamente tutti i poeti consacrati dal dopoguerra. Ma la semplice enumerazione degli stessi – anche senza commento o postilla alcuna – mi condurrebbe troppo lontano.

In definitiva, i testi di *España* non rappresentano sempre l'*optimum* raggiungibile, ma la rivista sì, soprattutto se considerata globalmente e confrontata con le altre pubblicazioni dell'epoca (specialmente con quelle «ufficiali», generosamente sovvenzionate dallo Stato), grazie alla scelta stessa del gruppo redazionale di vincolarla agli emarginati della guerra civile, ossia agli epigoni culturali ed ideologici della Spagna del '36.

Riassumendo, gli obiettivi perseguiti dalla rivista si possono riunire sotto quattro punti:

1. *España* tenta di allacciarsi alla miglior poesia del '27: frequenti i segni che provano il suo adeguamento all'estetica, all'etica e alla posizione ideologica caratterizzanti la poesia immediatamente precedente (tanto la meno impegnata di Aleixandre quanto la più surrealista di Alberti o personalista ed intimista di Lorca e Cernuda).

2. respinge l'estetismo, l'evasione ed il retoricismo della poesia «ufficiale»: testi che ricordano la guerra e i suoi morti (V. Cremer, J. Hierro, A. Figuera, E. de Nora, I.M. Gil); che celebrano la sofferenza di un uomo, ma che esplicitamente alludono alla collettività che patisce (Celaya, Cremer, de Nora); che pongono il dito nella piaga della realtà storica spagnola (de Nora).

3. presenta (anche se a volte, per ovvie ragioni, molto mimetizzata) una ideologia ascritta alla forma di democrazia politica.

4. offre generosamente le sue pagine tanto a poeti consacrati quanto ad altri ancora sconosciuti.

In questa riedizione di *España* se ne rispetta meticolosamente il carattere originale: sono riprodotti perfino i tratti tipici segnalanti le difficoltà tipografiche con le quali Cremer si affrontava in ogni numero («si lottava

3. Fatto questo facilmente spiegabile se si pensa che Cremer – che per la sua professione di tipografo era colui che si occupava della composizione materiale della rivista e godeva di una posizione privilegiata al momento di selezionare definitivamente gli originali – è il principale rappresentante di questa corrente, accanto a Celaya, Labordeta, Segalá e altri. Né va dimenticato che anche de Nora, nella sua epoca iniziale, se ne sentiva attratto.

per racimolare gli sforniti scaffali delle lettere in un'officina post-bellica e provinciale»). Introducono la riedizione due interessantissime prefazioni di de Nora e di Cremer che rivelano al lettore molti particolari finora sconosciuti, facendo il punto a tanti altri tergiversati o confusi. De Nora riassume inoltre, con la brillante ed abituale capacità di sintesi, i tratti distintivi nella loro totalità. È pure riprodotto il famoso articolo che A.G. da Lama pubblicò nel numero 6 della rivista *Cisneros*, considerato oggi ancora da molti (come osservano gli editori e in disaccordo con le opinioni di Cremer e de Nora) come la premessa indispensabile all'apparizione di *Espadaña*. Gli editori hanno inoltre allestito un utilissimo indice onomastico che include sia i collaboratori che tutti gli autori studiati o menzionati nelle sezioni di critica e di rassegna. Hanno in più risolto le difficoltà che al lettore non familiarizzato potevano presentare gli pseudonimi e le iniziali, sciogliendoli in ogni caso.

Come afferma de Nora a conclusione dell'introduzione, con la riedizione di *Espadaña* si offre al lettore «la possibilità di vedere le cose sul terreno, sui testi stessi», gli si permette «di misurarsi col 'mito' di *Espadaña*, ponendolo nella situazione di comprendere, valutare ed opinare per suo conto».

Tendenze della critica carrolliana

La recente scoperta e pubblicazione di un frammento inedito¹ di *Through the Looking Glass*, secondo volume delle avventure di Alice, ha riproposto la vicenda di un testo letterario che da circa cento anni interessa un vasto pubblico di lettori e di critici. L'episodio dell'incontro di Alice con l'ape precedeva l'avventura con il Cavaliere Bianco; a causa delle proteste del suo illustratore, John Tenniel, che si rifiutò di rappresentare un'ape impigliata in una parrucca, Carroll decise di cancellarlo e sostituirlo per intero con alcune poche righe che nulla lasciano intravedere delle pagine originarie. Il particolare editoriale può fornire una ulteriore conferma delle eccentricità dell'uomo-autore, ma è anche la prova delle ragioni esterne che hanno contribuito a costituire un testo nella sua forma definitiva.

Schematizzando non poco, si potrebbe dire che la critica carrolliana di questi ultimi decenni si è sviluppata seguendo tali direttrici, l'analisi della persona-autore da un lato e quella della dinamica interna ai testi dall'altro. Ovviamente le due tendenze si integrano nelle monografie più importanti, anche perché per un autore come Carroll diventa assai difficile tracciare un limite netto tra finzione e realtà, esperienza vissuta ed immaginata; egli stesso, infatti, ci ha lasciato una copiosissima documentazione di diari e lettere tutte catalogate e cifrate, in cui il racconto di sé si confonde con il racconto per sé, la vita si fa scrittura e l'invenzione diventa norma di vita.

La ricerca sull'opera carrolliana conosce un momento di grande favore dopo la celebrazione del centenario della nascita dell'autore, nel 1932²; da allora l'interesse per la sua produzione supera i confini del mondo infantile e diviene oggetto della critica più seria e consapevole. Si curano edizioni e riedizioni di tutto l'immenso corpus carrolliano³ e la sua interpretazione

1. Il frammento è stato pubblicato da Martin Gardner in un fascicolo della «Associazione Amici di Lewis Carroll» (1977). È stato poi ripreso dalla stampa di tutto il mondo: si veda il supplemento domenicale del *Daily Telegraph* del 4 settembre 1977 e l'articolo di Sergio Perosa sul *Corriere della Sera* del 26 settembre 1977.

2. D. Hudson, *Lewis Carroll*, Greenwood Press, Westport Connecticut, 1954, pp. 15-19.

3. È del 1931 la pubblicazione di *A Handbook of the Literature of the Rev. C.L. Dodgson (Lewis Carroll)*, a cura di S.H. Williams e Falconer Madan; nel 1932 appaiono *The Rectory Umbrella* e *Mischmasch*, mai pubblicati precedentemente; nel 1933 *A Selection from the Letters of Lewis Carroll to his child-friends*, curata da E.M. Hatch per Mac Millan; nel 1939, la Nonesuch Press pubblica la famosa raccolta *The Complete Work of Lewis Carroll* con introduzione di A. Woolcott; una edizione ancora più completa è

diventa una costante del pensiero critico contemporaneo, tanto che si può già tentare un bilancio degli orientamenti emersi o dei nuovi approcci proposti⁴. La critica anglosassone, in genere, ha dimostrato di preferire lo studio della problematica biografica, sia in termini di pura documentazione, sia in termini di interpretazioni psicanalitiche. Tali studi mi sembrano il risultato di un atteggiamento assai datato e improduttivo nei confronti dell'opera letteraria, ma a parziale correzione di questa mia opinione, occorre subito dire che la vita di Carroll, così rigidamente ritmata nella quotidianità ed altrettanto sfrenatamente libera nelle espressioni fantastiche (fossero esse il comporre una storia per una piccola amica o indirizzarle una lettera o fotografarla nel suo studio) si prestava particolarmente ad essere svelata. Molti saggi biografici, tuttavia, mirano semplicemente a ricostruire l'attività di questo inquietante diacono-professore-logico-scrittore-fotografo-inventore e a documentarne la presenza a Oxford e nelle lettere inglesi⁵. Ma se la ricchezza di tali raccolte testimonia l'amore, anzi la devozione per un autore ancora tanto radicato nella cultura anglosassone, la mancanza di una valutazione critica di fondo che in genere vi si riscontra, quasi si avvertisse la necessità di sospendere il giudizio nei confronti di un personaggio così inquietante, relega tali studi al rango di una documentazione, magari di primo ordine. Gli studi biografici più seri, invece, quelli di Roger Lancelyn Green, Florence Becker Lennon e Derek Hudson⁶, fanno conoscere le tappe dell'esperienza umana di Ch. Lutwidge Dodgson cercando di rapportarla ai materiali dell'opera carrolliana: in questo caso, il nodo che ci si appresta a sciogliere, facendo spesso ricorso ad una generica tematica psicanalitica, è il rapporto Carroll/Dodgson. Il giudizio critico ricorrente è l'interpretazione dello sdoppiamento nei termini di una antinomia: le frustrazioni, le anomalie e le perversioni del reverendo Dodgson sono riflesse e sublimite

The Work of Lewis Carroll, London, Paul Hamelyn (1965) a cura di R.L. Green, che nel 1953 aveva curato anche *the Diaries of Lewis Carroll*, pubblicati da Cassel.

4. A tale scopo si possono tenere presenti due miscellanee uscite entrambe nel 1971 in occasione del centenario di pubblicazione di *Through the Looking Glass*. Si tratta di *Aspects of Alice. Lewis Carroll's Dreamchild as seen through the critics' looking glasses*, ed. by R. Phillips, e *Lewis Carroll*, prés. par H. Parisot, l'Herne 1971. La raccolta americana presenta una scelta tematica e cronologica di tutti i più importanti contributi della critica anglosassone dalla morte di Carroll in poi; la rivista di Parigi propone fra l'altro le analisi della più aggiornata critica francese.

5. H. Francis, *The Raven and the Writing Desk*, Harper and Row New York, 1976, oppure *Lewis Carroll and his world* di J.S. Pudney, Scriber New York, 1976, o *Mr. Dodgson: Nine Lewis Carroll Studies* a cura della Miscellaneous Lewis Carroll Society; anche il volume di A. Taylor, *The White Knight, a Study of C.L. Dodgson (Lewis Carroll)*, Edimburgh, Oliver & Bay, 1952, pur più sostanzioso, è frutto di una impostazione piuttosto superata.

6. R.L. Green, *Lewis Carroll*, Bodley Head, London, 1960; F. Becker Lennon, *The Life of Lewis Carroll*, New York, Collier Books 1971, riedizione del famoso *Victoria Through the Looking Glass*, edito nel 1945; D. Hudson, *Lewis Carroll*, cit.

nelle creazioni di Carroll. Paradossalmente non sono tali biografie ufficiali a peccare di mero biografismo: in esse l'intento biografico è dichiarato, la documentazione validissima e l'interpretazione dell'opera letteraria non è esclusivamente legata alle fasi di una patologia personale. Florence Becker Lennon, per esempio, considera il fenomeno Carroll/Dodgson come conseguenza di un complesso di Edipo mai risolto o anche come risultato di una delusione amorosa; ma passando a valutare l'opera letteraria, ella la definisce talvolta in termini indipendenti da puri fenomeni biografici: «In fact, therein lies his invention of a whole new genus of literature in which 'psychological facts' are treated as objective facts – in which coexistence in the mind implies ability to coexist objectively»⁷. Mi sembra questa una definizione assai appropriata per un oggetto letterario in cui predomina, si direbbe oggi, la sfera dell'immaginario. Altrove ella afferma la necessità di tener presente lo studio di Freud sul motto di spirito⁸, che costituisce, mi pare, uno strumento assai più originale per la decostruzione del «nonsense» di quanto non sia una analisi freudiana specifica.

Tale tendenza, invece, è stata spesso prevalente fra i critici americani⁹ che, nella fantasia carrolliana hanno ricercato una simbologia dell'inconscio da ridurre ai termini di un linguaggio razionale: organi sessuali maschili e femminili aggressività orale/anale, escrementi etc., cioè a dire i sintomi della patologia personale del reverendo Dodgson e della sua repressione sessuale. È questo il biografismo banale cui si accennava sopra. Ovviamente tali interpretazioni appaiono come le più datate perché nulla dicono dell'opera letteraria, né la collegano a fenomeni più vasti. Fortunatamente altri critici più acuti hanno ricondotto lo studio dell'opera carrolliana alla sua specificità letteraria. Proprio nei confronti di una tematica letteraria, lo sdoppiamento Carroll/Dodgson come compensazione e sublimazione viene spesso confutato e rifiutato; così Edmund Wilson scrive: «the truth is that, if Dodgson and his works were shown as an organic whole, his 'nonsense' would not seem the anomaly which it is usually represented as being»¹⁰,

7. F. Becker Lennon, *The Life of Lewis Carroll*, cit., p. 71.

8. S. Freud, *Il motto di spirito*, con saggio introduttivo di Francesco Orlando, Boringhieri, Torino, 1975. Per una applicazione di tale teoria freudiana all'analisi letteraria, si veda F. Orlando, *Per una Teoria Freudiana della Letteratura*, Einaudi, Torino, 1973.

9. Si vedano ad esempio, K. Burke, *The Thinking of the Body*, in *Language as Symbolic Action*, Berkeley, Un. of California Press, 1966, pp. 408-44; M. Grotjan, *About the Symbolization of Alice's Adventures in Wonderland*, in *American Imago* IV, 1947, pp. 32-31; G. Róheim, *Further Insights*, in *Magic and Schizophrenia*, Bloomington, Indiana Un. Press, 1955, pp. 201-220; Ph. Greenacre, *The Character of Dodgson as Revealed in the Writings of Carroll*, in *Swift and Carroll, a Psychoanalytic Study of Two Lives*, New York, International Universities Press, 1955. Il saggio di P. Schilder, *Psychoanalytic Remarks on Alice in Wonderland and Lewis Carroll*, in *The Journal of Nervous and Mental Diseases*, LXXXVII, 1938, pp. 159-68, presenta una buona analisi, in senso freudiano classico del romanzo di Alice.

10. E. Wilson, *C.L. Dodgson: The Poet Logician*, in *The Shores of Light*, New York, Farrar, Straus, 1952, p. 540.

mentre Roger Lancelyn Green, studioso emerito dell'opera carrolliana, curatore della prima edizione dei diari, sostiene che «it was Dodgson's logic which gave the particular turn to his humour and supplied him with the tools wherewith to construct his masterpiece»¹¹. Harry Levin segue lo sdoppiamento di personalità nelle sue mille rifrazioni all'interno dell'opera – cioè lo spostamento progressivo di identità del suo soggetto: «the image reflected from the one to the other *ad infinitum* is thus a self-caricature: Dodgson as Lewis Carroll as the White Knight as the speaker of the poem as its interlocutor...»¹².

Uno dei suoi saggi più belli che la critica anglosassone abbia mai prodotto sui romanzi di Alice si deve alla penna di William Empson. Anch'egli fa professione di critica psicanalitica perché «the books are so frankly about growing up that there is no great discovery in translating them into Freudian terms»¹³, ma egli specifica l'uso che dalla teoria psicanalitica intende fare: «I shall use psychoanalysis where it seems relevant [...] its business here is not to discover a neurosis peculiar to Dodgson»¹⁴. Nella lettura di Empson, infatti, la teoria freudiana si sposa felicemente con la sociologia della letteratura passando attraverso la definizione di genere: «the essential idea behind the books is a shift on to the child, which Dodgson did not invent, of the obscure tradition of pastoral. The formula is 'child-become-judge'; and if Dodgson identifies himself with the child, so does the writer of that primary sort of pastoral with his magnified version of the swain [...]. I should say indeed that this version was more open to neurosis than the older ones; it is less hopeful and more a return into oneself»¹⁵. Empson inizia quindi una lettura in cui i sintomi di questa nevrosi del genere sono attentamente ricercati in un campo di analisi che si amplia progressivamente fino a contemplare i topoi classici dell'età vittoriana, l'evoluzionismo darwiniano e il problema della scienza, l'esaltazione del fanciullo come termine medio nella relazione natura/convenzioni, emotività/razionalità, che sembra essere centrale a tanta produzione vittoriana. La parodia presente a più livelli nel testo dei due romanzi, viene da Empson definita come testo di una lettura rovesciata, cioè rifiuto del rapporto di identificazione fra destinatario e destinatario e dell'ideologia trasmessa dal primitivo messaggio: «Dodgson was fond of saying that one parodied the best poem, or anyway that parody showed no lack of imagination but a certain bitterness is inherent in parody; if the meaning is not 'This poem is absurd' it must be in my present mood of emotionale sterility the poem will not work, or I am afraid to let it work, on *me*»¹⁶. Il saggio si chiude con una felice annotazione sull'am-

11. R.L. Green, *Lewis Carroll, cit.*, p. 33.

12. H. Levin, *Wonderland Revisited*, in *Kenyon Review*, xxvii, 1965, p. 616.

13. W. Empson, *Alice in Wonderland, The Child as Swain*, in *Some Versions of Pastoral*, London, Chatto and Windus, 1966, p. 203.

14. 15. 16. *Ibidem*, pp. 203, 210.

gibuità del tranfert autore/bambina: Alice spazza via dalla tavola i segni della raggiunta maturità che le sembra rasentare la follia¹⁷, come come Dodgson si tiene aperta la possibilità di regredire, riappropriandosi – nelle vesti di Carroll – della libertà dell'infanzia: «it is the High Table at Christ Church that we must think of here. The gentleman is not the slave of his conventions because at need he could destroy them; and yet, even if he did this, and all the more because he does not, he must adopt while despising it the attitude to them of the child»¹⁸.

In anni recenti gli studi carrolliani hanno avuto sviluppi interessanti soprattutto in Francia¹⁹; il pensiero critico francese dei nostri giorni sembra aver scelto come suo campo di indagine privilegiata appunto l'opera di Carroll forse per la felice mescolanza di pensiero astratto, invenzione paradossale, perversione e intellettualismo logico. Tra le traduzioni francesi dell'opera di Carroll²⁰, spicca il bellissimo volume *Logique sans peine* che raccoglie una scelta di *The Game of Logic* e *Symbolic Logic*, firmate Carroll perché opere di logica divulgativa ad uso dei ragazzi²¹. Un dato assai pregevole e molto carrolliano del volume è la dimensione visiva che i curatori e traduttori hanno voluto dargli con le bellissime illustrazioni di Max Ernst che interpreta come segno grafico inconfondibile quel «singoiare miscuglio fatto di figure concrete e pensieri astratti, geometrie note e geometrie assurde cui Carroll fa ricorso per illustrare ai suoi piccoli amici i modi della proposizione, del sillogismo e dei soriti. La tesi principale dei due saggi che inquadrano i testi tradotti è che le due facce dell'opera di Carroll sono complementari: «les oeuvres logiques, réputées serieuses de Carroll, expliquent le cheminement de sa pensée et en donnent les raisons profondes; mais tou-

17. Empson si riferisce all'episodio finale di *Through the Looking Glass*, quando Alice, dopo aver conquistato la corona di regina del suo gioco di scacchi, si reca ad un banchetto in cui i cibi e gli animali producono tale fragoroso pandemonio, che Alice rovescia tavolo e suo contenuto. È la fine del sogno ed il ritorno alla «normalità».

18. W. Empson, *Alice in Wonderland*, cit., p. 233.

19. L'affinità con la tematica carrolliana sembra essere una costante della cultura francese; già Artaud ne era stato attratto e aveva dato una sua versione del *Jabberwocky* e Breton aveva inserito Carroll nella sua *Antologia dello Humour nero*.

20. *Les Aventures d'Alice au Pays des Merveilles*, tradotto da H. Parisot con prefazione di J. Gattegno, Paris, Aubier Flammarion, 1970; *De l'Autre Côté du Miroir et la Chasse au Snark*, tradotto da H. Parisot, con prefazione di H. Cixous, Paris, Aubier Flammarion, 1971; *Sylvie et Bruno*, tradotto da Fanny Deleuze, con introduzione di J. Gattegno, Paris, Seuil, 1972; *Lettres à des Enfants*, tradotto da J. Papy e *Alice racontée aux petits enfants*, tradotto da H. Parisot, Paris, E. Loosfeld, 1969. Come si può notare il traduttore «ufficiale» di Carroll in Francia è H. Parisot che ha anche scritto un bel saggio sui problemi della traduzione dei testi carrolliani per il *Cabier de l'Herne* del 1971 dedicato a Carroll.

21. Recentemente vi è stata una riedizione di tali lavori carrolliani: cfr. L. Carroll, *Symbolic Logic*, edited with annotations and introduction by W.W. Bartley, III, New York, Clarkson N. Potter, 1977.

tes ses oeuvres de *nonsense* le montrent en action»²²; l'opera di Carroll, nella sua totalità, altro non è che un sondaggio dell'universo del discorso' in cui i simboli logico-matematici possono essere sostituiti da moduli linguistico/narrativi che risultano così svuotati da qualsivoglia referente ideologico: «en çela surtout réside l'originalité de Carroll, conteur pour enfants: çe n'est pas une histoire qu'il nous raconte, c'est un discours (mai attrayant, mais divertiment) qu'il nous adresse – discours en plusieurs morceaux sans doute, mais dont la cohésion peut être, après coup, reconstituée. [...] Non contente d'être discours, la vie, dans le Pays des Merveilles, est discours sur le discours, et ç'est là que nous retrouvons nôtre logicien. Toute une théorie du langage nous est présentée, tantôt par allusions et inférences, tantôt par déclarations formelles et péremptoires...»²³. Come nelle leggi del ragionamento non vi è contraddizione fra possibile ed impossibile, perché comunque alle inferenze seguono le conclusioni, così nella finzione narrativa non vi è distinzione fra quotidianità e sogno, pensiero e azione. Le forme del ragionamento sono le uniche che dicono la «realtà» di una proposizione: «la logique n'a rien a faire de la notion métaphisique d'existence. Elle exige simplement que soient bien précisées les critères qui permettrons de délimiter l'univers du discours, et les modes de vérification par lesquels on s'assurera à l'intérieur de cet univers que tels éléments lui appartiennent ou non. On pourra prendre omme univers l'ensemble des phénomènes spatio-temporels, mais aussi Le Pays des Merveilles. Cet univers étant donné, une préposition nous apportera des reinsegnements sur l'existence ou la non-existence de son sujet et de son prédicat»²⁴.

L'articolazione di tale tematica è sviluppata da Gilles Deleuze nel suo *Logique du Sens*²⁵ in cui egli traccia le linee di una teoria del senso che taglia di traverso la parabola della filosofia occidentale; più che occuparsi di una tematica specificamente letteraria, Deleuze studia l'opera di Carroll per rintracciarvi gli elementi costitutivi di un pensiero logico che rovescia la tradizione metafisica occidentale come ricerca di un pensiero delle altezze e delle profondità. Il grande merito di Carroll è quello di avere rappresentato nelle linearità della proposizione i rapporti significativi come compresenza – paradossale ma non impossibile – di due direzioni di senso, quello comune e il nonsenso; gli eventi dei singoli romanzi, quindi, si distribuiscono nei segni del linguaggio come effetti di superficie che rinviano incessantemente a tale doppia direzione del senso anziché riflettere in maniera imperfetta una profondità sostanziale ipostatizzata: «In Carroll [...] tutto ciò che accade, accade nel linguaggio [...]. È appunto in questo mondo piatto del senso-evento o dell'inesprimibile attributo che Lewis Carroll col-

22. J. Gattégno, *La Logique et les mots dans l'oeuvre de Lewis Carroll*, in *Logique sans peine*, Paris, Hermann, 1966, p. 20.

23. *Ibidem*, pp. 20, 23.

24. E. Coumet, *Lewis Carroll logicien*, in *Logique sans peine, cit.*, p. 65.

25. G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Editions de Minuit, 1969, traduzione italiana *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975.

loca la sua opera. Da ciò discende il rapporto tra l'opera fantastica e l'opera logico-matematica firmata Dodgson. È sorprendente constatare che tutta l'opera logica concerne direttamente la significazione, le implicazioni e conclusioni, mentre solo indirettamente il senso – e appunto tramite i paradossi che la significazione non risolve oppure che essa crea. Al contrario l'opera fantastica concerne direttamente il senso cui riferisce direttamente la potenza del paradosso. Ciò corrisponde perfettamente ai due stati del senso, di fatto e di diritto, a posteriori e a priori, con l'uno dei quali lo si inferisce direttamente dal cerchio della proposizione, con l'altro lo si fa apparire lungo la frontiera fra le proposizioni e le cose»²⁶. Nell'analisi di Deleuze, la logica di un senso-nonsense quale appare nei romanzi di Carroll rinvia ad una logica del desiderio come elemento costitutivo dell'universo carrolliano nella sua totalità; si noti qui la riproduzione, in veste assolutamente nuova, della problematica Carroll/Dodgson cui si accennava sopra. Per Deleuze il fenomeno Carroll rappresenta un focolaio di quel magma vitale che pur si dispiega nella cultura occidentale nonostante le varie razionalizzazioni ideologiche²⁷.

Il concetto di una logica del desiderio che riaffiorirebbe nei paradossi del senso come attributo principale di un soggetto scrivente/parlante che in essi si cela, è comune ad alcune interpretazioni dell'opera carrolliana che reimpiegano una tematica psicanalitica, questa volta di tipo lacaniano²⁸. L'opera di Carroll diviene così un percorso al limite fra strutture logiche e alogiche, fra coscienza e inconscio, in cui l'io si specchia, si frantuma e si ricostruisce nelle sequenze del sogno, della rêverie e del racconto.

Nel suo contributo al *Cahier de l'Herne* su Lewis Carroll, Hélène Cixous commenta la definizione lacaniana di Humpty Dumpty come «*maître du signifiant s'il ne l'est pas du signifié ou son être a pris sa forme*»²⁹ e analizza

26. *Ibidem*, p. 28.

27. È pur vero che Deleuze, nella nota all'edizione italiana, sembra voler rivedere una parte dell'impostazione della prima edizione del volume: «che cosa non andava in questa Logica del senso? Evidentemente essa testimoniava ancora di un compiacimento ingenuo e colpevole nei confronti della psicanalisi. La mia sola scusa sarebbe questa: tentavo, tuttavia, molto timidamente, di rendere la psicanalisi *inoffensiva* presentandola come un'arte di superficie, che si occupa degli Eventi, come entità superficiali...» (*Logica del senso, cit.*, p. 294).

28. Jacques Lacan nel saggio, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je*, descrive un processo simile per molti aspetti a quello che è oggetto del racconto di *Through the Looking Glass*. Scrive Lacan: «l'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade *infans* nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le *je* se précipite en une forme primordiale, avant qu'il s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet». J. Lacan, *Ecrits*, I, Paris, Seuil, 1966, p. 90.

29. J. Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage*, in *Ecrits*, II, Paris, Seuil, 1971, p. 174.

il romanzo come testo iscritto in una serie di domande che ripiegano su se stesse: «question de l'adresse, de l'interlocution, de l'intersubjectivité; question de l'interprétation; question de l'être et de son manque; de l'histoire du sujet, de sa relation au signifiant; paradoxe du sujet qui perd son sens dans l'objectivation du discours»³⁰.

Tale tematica che chiama in causa la funzione simbolica del testo, viene ripresa dalla Cixous nel saggio introduttivo all'edizione francese di *Through the Looking Glass*. La lettura della Cixous si riferisce specificamente al «doppio funzionamento del testo», per riproporne quasi una riscrittura che ne riempie, per così dire i vuoti, in un gioco all'inseguimento continuo in cui il testo, appunto, si costituisce. «Le texte se présente moins comme un bout à bout [...] que comme une impossible glissade sur soi, une piste qui se dépite, une chasse pour autant que le texte chasse (au sens de déraiper) tout autant qu'il poursuit, et que l'objet de la poursuite est la poursuite – comme geste dont l'inscription produit sa possibilité-même d'être»³¹. Si tratta evidentemente di una analisi che rifiuta lo scientismo analitico – che pur tanto mi sembra aver contribuito a chiarificare la fattura del messaggio testuale, a favore di una lettura in cui il «façon semblant», inteso come proposta di un verosimile e contemporaneamente come riappropriazione della tematica e fantasmatica di tale finzione, accomuna la pratica della scrittura, della lettura e dell'indagine critica. Va qui ricordato che l'argomento di fondo contro la totale scientificità dell'analisi di un testo è che essa viene sentita come proposta di un universo autonomo, delimitato dalle perfezioni delle proprie leggi che ne diventano l'ideologia.

Se le analisi fin qui citate fanno chiaramente riferimento a sistemi epistemologici complessivi, non mancano nella tradizione critica francese contributi assai validi che studiano l'opera di Carroll anche nelle sue componenti specifiche di problematica letteraria e «personale». Jean Gattégno, uno dei massimi studiosi dell'opera di Carroll, propone una acuta monografia³² in cui i termini di una indagine specificamente letteraria sono riferiti alla valutazione globale di un universo autoriale. I moduli narrativi che si intrecciano in varia misura nei romanzi carrolliani sono il meraviglioso, il sogno ed il nonsenso. L'analisi di tali categorie estetico-narrative offre a Gattégno lo spunto per ricondurre le opere ad una loro specificità di genere – anche storicamente inteso –, di autore e di discorso testuale. Il meraviglioso è il retaggio della tradizione favolistica occidentale in cui si esprime un desiderio collettivo di dominio sul mondo naturale; nei testi carrolliani esso è più che mai il segno di un destinatario privilegiato, il mondo infantile con le sue leggi, incubi, desideri; ma tale mondo è presente nei romanzi di Carroll soprattutto come forma di regressione personale, tratto distintivo di un io che, alienandosi dalla realtà, si costruisce in un processo immaginario alle

30. H. Cixous, *Au sujet de Humpty Dumpty toujours déjà tombé*, in *Cahiers Lewis Carroll*, cit., p. 11.

31. H. Cixous, *Introduction à l'autre côté du miroir*, cit., p. 16.

32. J. Gattégno, *Lewis Carroll*, Paris, José Corti, 1970, pp. 380.

soglie della follia. La riproposta dell'infanzia avviene sempre nell'ambito di un processo onirico, variamente sviluppato nei singoli romanzi: «Le merveilles abolit les lois materielles, alors que la rêve transforme et abolit les lois intellectuelles»³³. Il risultato della loro convivenza è, appunto, a livello linguistico, il nonsense che ricomponne nelle forme di una comicità assurda la distinzione reale/irreale, possibile/impossibile.

La definizione di «universo carrolliano» come complemento di quell'universo del discorso cui Gattégno aveva accennato nell'introduzione a *Logique sans peine*, prende corpo nel successivo saggio, *Lewis Carroll une vie*³⁴. Si tratta di una bella biografia di Carroll (e non di Ch. L. Dodgson, si badi bene), in cui la ricomposizione della dualità vita/opera viene fatta nel segno di una medesima cifra testuale; la vita di Carroll diviene essa stessa un testo, catalogabile e decifrabile fin nei minimi dettagli che possono appartenere indifferentemente al vissuto e al rappresentato, ad un atteggiamento pubblico o ad una vita segreta, anzi segregata. Un particolare assai significativo di questa bella monografia è la sua veste di glossario, quasi a fare intendere che, nella pur sottile trama di questa vita, ogni voce è ugualmente importante: l'Alice in carne e ossa, e quella in cui l'autore si identifica nell'omonimo romanzo fondendovi varie figure di bambine reali, le lettere scritte per ordinare vini e liquori per il club universitario, i minuti progetti di varie invenzioni, i rapporti con la famiglia e quelli con l'ambiente oxoniense, la sessualità (repressa) e la predilezione voyeristica per la macchina fotografica.

Se la prima monografia di Gattégno, pur molto dettagliata e approfondita sembrava frutto di una impostazione accademica, la seconda mostra una maggiore libertà ed una posizione critica più decisa: proprio perché nella sua indagine l'autore si avvale di tanti spunti del pensiero critico contemporaneo, egli ripropone la validità critica di una indagine biografica, usata non già per sottolineare le peculiarità – fuori dalla norma – di un singolo individuo, ma come forma di racconto in cui si confrontano i fatti di una «storia» oggettivamente documentabile e i fantasmi di un mondo privato quali si estrinsecano nel processo creativo.

In Italia l'interesse per l'opera carrolliana è abbastanza recente. Tra i saggi specifici il recente volume di Giuliana Scalera McClintock, *Alice nel paese dei segni mutevoli*³⁵ segue nel Paese delle Meraviglie i modi e i risultati della sintesi carrolliana fra usi del linguaggio, forme logiche e acquisizione di identità personale. In questo saggio, talora frammentario, l'autrice tenta di ricollegare il nonsense carrolliano all'automatismo surrealista e allo humour freudiano, mentre la lettura che ella propone del primo *Alice* si rifà a schemi lacaniani e all'analisi di Deleuze. Uno spunto interessante è la defini-

33. *Ibidem.* p. 88.

34. J. Gattégno, *Lewis Carroll une vie*, Paris. Seuil, 1974, pp. 314.

35. G. Scalera McClintock, *Alice nel paese dei segni mutevoli*, E.S.I., 1977, pp. 101.

zione del Paese delle Meraviglie come universo formalizzato e meccanico ma percorso da una sottile, tenace vena di trasgressione che è il prodotto di quelle stesse leggi logiche.

La definizione di una specificità carrolliana, storica o letteraria è, invece, molto chiaramente espressa nei saggi che presentano al pubblico italiano le varie traduzioni uscite in questi anni; tra le più notevoli, l'edizione dei romanzi di Alice curata da Masolino d'Amico ripropone la famosa edizione inglese di Martin Gardner³⁶, mentre la recentissima traduzione di *Sylvie and Bruno*³⁷ fa conoscere al lettore italiano un testo ingiustamente dimenticato. In un acuto saggio, Franco Cordelli, il traduttore, mette in risalto il significato «letterario» di questo romanzo nel canone carrolliano.

36. L. Carroll, *Alice*, introduzione e note di Martin Gardner, tradotte e aggiornate da Masolino D'Amico, Milano, Longanesi, 1971.

Tra le altre traduzioni di *Alice* vanno ricordate quelle di Alfonso Galasso e Tomaso Kemeny per Garzanti (1975); l'edizione BUR Rizzoli (1978) con traduzione di Tommaso Giglio, introduzione di Attilio Brilli, note di Alex Falzon; l'edizione di Einaudi (1978) curata da Maria Vittoria Malvano con traduzioni di Ranieri Carano, Giuliana Pozzo, Guido Almansi e Camillo Pennati, nota introduttiva di Nico Orengo. Guido Almansi ha poi curato *Foto e lettere di Lewis Carroll* (traduzione di G. Almansi e Lia Scarbella) per l'editore Franco Maria Ricci di Parma (1974). Nel saggio *Come scrivere ad Alice* lo stesso Almansi analizza i gradi di letterarietà della corrispondenza di Carroll con le sue piccole amiche e ne mette in risalto i meccanismi di gioco linguistico, le forzature dell'assurdo, la perversità del nonsense.

37. L. Carroll, *Sylvie e Bruno*, traduzione e presentazione di Franco Cordelli, Milano, Garzanti, 1978.

RECENSIONI

M. L. GASPAROV, *Sovremennyj russkij stich. Metrika i ritmika*, Moskva 1976.

Di professione filologo classico (e sottile traduttore di poeti greci e latini, Michail Leonovič Gasparov è anche il massimo rappresentante, in URSS, di quella che viene definita la metrica «descrittiva», tappa fondamentale verso una metrica «generativa» che negli studi sovietici è, tutto sommato, ai primi balbettii. In questo suo libro dedicato al «verso russo contemporaneo», egli riunisce un omogeneo corpus di ricerche che applicano all'analisi del verso il calcolo statistico. Ma la parola non tragga in inganno, non faccia pensare troppo a aride seriazioni di dati numerici: lungo le pagine di Gasparov, sotto il guscio delle cifre possiamo sentir pulsare, nella loro pienezza, i ritmi di un arco di attività poetica, quella novecentesca russa, che racchiude in sé alcuni dei momenti più alti e prestigiosi della letteratura del nostro secolo.

Per convincersi della capacità di penetrazione, di scandaglio riposta in un'indagine come questa (sorretta, poi, da una scrittura eccezionalmente tersa ed incisiva, uno dei migliori esempi di moderna «prosa scientifica» russa), si provi a leggere il denso capitolo che ha per tema il «verso accentuativo» majakovskiano. In fondo al saggio *O češskom*

stiche (1923), R. Jakobson attribuisce a Majakovskij il merito di aver liberato «la parola poetica dal letto di Procuste dell'inerzia ritmica propria ai metri sillabo-tonici», elaborando un verso il cui modello «tipico» è fatto di quattro «segmenti», quattro unità prosodiche costituite ciascuna da una parola ad accento autonomo o da un gruppo di parole che gravita intorno a un unico accento («Quattro. Pesanti come colpi di maglio», per dirla col poeta); mentre le sillabe atone (o «atonizzate») «non entrano in conto»: *Késarju Késarevo - Bógu Bógovo* («A Cesare quel ch'è di Cesare, a Dio quel ch'è di Dio»); *Ja rán'se dúmal, - knigi delajutsja tak* («Pensavo un tempo che i libri si facessero così»).

L'analisi gasparoviana ci mette sotto gli occhi una situazione ben più complessa, variegata e affascinante. Nel giovane Majakovskij (quello dunque studiato da Jakobson), soltanto la «metà circa» dei versi è a quattro accenti, «circa un quarto» è a tre accenti e un altro quarto si pone ai margini di questi due modelli. Nel Majakovskij più tardo, il disegno ritmico acquista una maggiore uniformità, e il numero dei versi a tre-quattro accenti rafforza ulteriormente il suo predominio, salendo da un 80% scarso a un buon 90%. Gli anni della «svolta», del netto passaggio da un verso più «flessibile» a uno più sorvegliato,

più «rigido e rigoroso» (*strogij*), più lontano dai ritmi del discorso prosastico, sono il '22 e il '23.

Tra il '20 e il '22 si colloca anche lo spartiacque di una più precisa organizzazione della strofa. Il primo verso della quartina (la quasi totalità dell'opera poetica majakovskiana è in quartine, spesso dissimulate all'occhio dalla loro insistente frantumazione grafica, e, assai più di rado, in distici) resta di norma, pure dopo quella data, il più lungo, e l'ultimo, il più breve. Ma il giovane Majakovskij tende a marcare l'«attacco», portando la lunghezza del primo verso ad eccedere la media, allorché il Majakovskij successivo preferisce accorciare l'ultimo verso e marcare così la fine di strofa; e in questo modo un procedimento più sperimentale cede il posto a uno più canonico. Nel giovane Majakovskij, inoltre, la frammentazione grafica del testo (che a partire dal '23 prenderà la ben nota forma della *lesenka*, della «scaletta») interessa soprattutto la parte iniziale del verso e i versi dispari della strofa (quartina): si ha quindi un avvio di verso e di strofa a «intonazione spezzata» e una loro chiusa a «intonazione fluida». La scalettatura del Majakovskij più tardo, al contrario, si stabilizza sui due-tre «gradini» per verso, affidando ad altri mezzi espressivi la funzione di segnale di fine-strofa: maggiore brevità (come s'è visto) e clausola «maschile», tronca, dell'ultimo verso.

Meno si presta a essere periodizzato, il verso accentuativo majakovskiano, per quel che riguarda la lunghezza degli intervalli atoni fra accento e accento. Essa varia dalle zero alle cinque sillabe, con punte – abbastanza trascurabili – superiori a cinque e una concentrazione massima sui valori da uno a tre. E, tutta-

via, le pur contenute oscillazioni rivelano una linea di tendenza significativa: il verso, nel Majakovskij più tardo, appare dotato di un'indeterminatezza e di una flessibilità maggiori che nel primo Majakovskij. «Si tratta, evidentemente, di una compensazione ritmica» (scrive Gasparov), giacché il fenomeno sembra andare di pari passo con lo stabilizzarsi del numero degli accenti. L'«ossatura» ormai ben consolidata del verso a quattro accenti permette di dominare intervalli atoni più lunghi e più «difficili da cogliere ad orecchio». (E si potrebbe continuare in questa caccia ai tratti ritmico-metrici majakovskiani. Ma quanto s'è detto basta, mi pare, a dar un'idea della fecondità di un metodo, e a suggerire implicitamente la possibilità, se non la necessità, di una definizione diacronica dell'«idioletto» di Majakovskij, che passi attraverso un'analisi parallela, anche statistica, del suo linguaggio, nelle varie fasi del suo lavoro di poeta.)

Il libro di Gasparov approda al verso majakovskiano, e si chiude su di esso, dopo aver esplorato l'uso dei metri tradizionali, sillabo-tonici, nella poesia russa moderna (sullo sfondo del loro passato, della loro storia), e l'uso – o meglio, la nascita e l'evoluzione – di due metri nuovi che si situano a mezza strada fra versificazione «classica» e verso accentuativo: il *dol'nik* (da *dolja* nel senso di 'gruppo di sillabe riunite intorno a una vocale tonica o potenzialmente tonica', ossia intorno a un «tempo forte, in battere», a un *ictus*) e il *taktovik* (da *takt* 'battuta, misura di tempo musicale'). Ad accomunarli è la presenza di un numero fisso di *ictus* per verso (con un netto prevalere delle forme a quattro e a tre *ictus*, magari alternate nel corpo della

quartina) e la presenza di intervalli atoni, fra *ictus* e *ictus*, che pur variando oscillano entro valori precisi: una-due sillabe nel caso del *dol'nik*, da zero a due o da una a tre nel caso del *taktovik*; mentre in entrambi la lunghezza dell'anacrusi, del segmento atono o «atonizzato» iniziale, va da zero a due sillabe. I loro rispettivi schemi sono dunque i seguenti: $0/2 - 1/2 - \dots \underline{\quad}$ e $0/2 - 0/2 - \dots \underline{\quad}$ ($0/2 - 1/3 - \dots \underline{\quad}$).

Del *dol'nik*, uno dei metri più vitali del Novecento russo, fino ai primi anni sessanta – allorché Gasparov e il matematico Andrej Kolmogorov ne fornirono le prime descrizioni di tipo statistico – i poeti ebbero una coscienza (come dire?) più ritmica che metrica. Non così è, o dovrebbe essere, per il *taktovik*, abbondantemente teorizzato dai costruttivisti, che mirarono a farne il loro specifico contributo alla versificazione russa: un rivale, in certo modo, del *pàuznik* (termine – da *pauza* 'pausa' – che equivale al più corrente, oggi, *dol'nik*), lanciato dai simbolisti, e dell'*udàrnik*, il verso accentuativo (cfr. *udarenie* 'accento tonico': *udar* 'colpo') futurista.

I due metri hanno alle spalle un processo genetico di notevole complessità. Alle origini del *dol'nik* c'è l'influenza di modelli tedeschi e inglesi e uno stretto rapporto coi metri ternari, mentre dietro il *taktovik* si avverte anche il lascito di certi metri della tradizione folclorica (già imitati dal Puškin delle *Pesni zapadnych slavjan*) e la «contaminazione» degli adattamenti russi del logaedo.

Mi è capitato in altra occasione (v. «Annali di Ca' Foscari», XIII, 2, 1974, pp. 493 ss.) di rilevare, come interessante esempio di «convergenza tipologica», la sporadica comparsa, nella prima metà del Novecento, di un

verso affine al *dol'nik* entro due letterature – l'italiana e la polacca – che si basano su lingue ad accento fisso e possiedono gloriose tradizioni di metrica sillabica. Ma il terreno più consono allo sviluppo e al radicamento di un verso di quel genere è senza dubbio offerto, al di là delle incidenze storico-culturali, da lingue ad accento dinamico. Una conferma ci viene dalla letteratura estone moderna. A partire dagli inizi del nostro secolo, nella poesia estone (divisa fino allora tra l'imitazione del *regivärss*, il verso allitterativo dei canti popolari, e una tradizione sillabo-tonica nata nella prima metà del Seicento, sulla scorta dei modelli tedeschi canonizzati da Martin Opitz) si è assistito al diffondersi di un verso che ha tutte le caratteristiche del *dol'nik* – benché J. Põldmäe (v. *Trudy po znakovym sistemam*, IV, Tartu 1969, pp. 348 ss.) lo chiami *taktoid* e lo definisca, in maniera non troppo accurata, un «verso accentuativo [*akcentnyj stich*] che, nell'intervallo fra gli accenti metrici» (ossia, tra un «accento metrico» e l'altro), «contiene una o due sillabe» (atone o «atonizzate»). Che ci si trovi di fronte a un vero e proprio «*dol'nik* estone», sono lì a provarlo i testi citati da Põldmäe, come, per esempio, *Oo, et sädemeid kiljuks mu hing* di Paul-Eerik Rummo (a schema $0/1 \underline{\quad} 1/2 \underline{\quad} 1/2 \underline{\quad} 1/2 \underline{\quad} 1/2 \underline{\quad}$):

Oo, et sädemeid kiljuks mu hing

kui käial lihvitud väärisvaas!

Joon, milel ootan, on kitsas sild;

ma püsin ärevalt silmad maas...

(Oh, se l'anima mia stridesse faville [mola!

come un vaso di pregio tornito alla

Stretto ponte è la linea su cui attendo:

mi ci reggo turbato, con gli occhi al

[suolo...)

e *Laine üks laulu laeva* di Jaan Kaplinski (a schema $0 \underline{\quad} 1/2 \underline{\quad} 1/2 \underline{\quad} 1/2 \underline{\quad} [0/1]$):

Laine üks laulu laeva
pilvede alla loopis
läbi see elu ja vaeva
viivuks valgenend hoopis...
(Sin sotto le nubi scaglia

un'onda il vascello del canto
fendendo vita e travagli
s'è imbiancato un istante...).

REMO FACCANI

ROLAND BRETON, *Géographie des langues*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. «Que sais-je?» n. 1648), 1976.

Due diverse tendenze, talvolta tra loro in conflitto, operano oggi in campo linguistico. Da una parte assistiamo infatti all'emergere di lingue nuove, o rinnovate, adottate da stati che si sono da poco affrancati politicamente e, analogamente, alla difesa da parte delle minoranze del proprio patrimonio linguistico e quindi della propria individualità e originalità culturale. Dall'altra ci troviamo invece di fronte alla tendenza opposta all'unificazione linguistica anche a livello internazionale come conseguenza del moltiplicarsi delle occasioni di incontro e di scambio tra le varie collettività umane.

È a questo complesso panorama linguistico che fa riferimento la opera di Breton, che certamente costituisce un'indispensabile premessa per qualsiasi tipo di indagine in questo vastissimo campo di ricerca.

Al rinnovato interesse da parte dei geografi per i problemi di carattere linguistico, ai quali la geografia aveva riservato uno spazio sempre più ridotto in confronto agli aspetti demografici ed economici, hanno contribuito in certa misura anche i recenti sviluppi della linguistica contemporanea che riconosce alla lingua una funzione determinante nella formazione delle stesse strutture mentali e culturali degli individui. E l'opera di Breton vuole appunto essere, come l'autore stesso tiene a precisa-

re, opera di un geografo e non di un linguista.

Il compito di un linguista è innanzitutto quello di analizzare la lingua sotto i diversi punti di vista che rappresentano i vari settori della sua disciplina, cioè fonetica, morfologica, sintassi... La ricerca lessicologica comporta anche l'elaborazione di carte che permettono di rappresentare i fatti linguistici nello spazio e delimitare quindi delle aree distinte: si tratterà di aree dialettali qualora siano separate da confini molto sfumati e rappresentino dei campi di variazione continua; di aree linguistiche invece nel caso siano delimitate da una precisa barriera di intercomprensione. In base all'individuazione di queste aree è possibile definire le varie categorie di parlate (intendendo con questo termine una particolare forma di espressione e di comunicazione) dal più alto livello che è quello delle lingue via via ai più bassi, cioè dialetti, patois, gerghi, argot, sabir, pidgin, parlate creole, man mano che si riducono l'estensione della base umana, la stabilità, l'autenticità e l'indipendenza della parlata stessa.

È a questo punto, cioè quando il linguista prende in considerazione la dimensione spaziale dei fatti linguistici ed ha perciò l'occasione di verificarne le relazioni con fatti di altra natura, che il suo specifico compito si esaurisce per lasciar posto alla ricerca del geografo (dell'etnologo o del sociologo) il quale si occuperà della lingua come fenomeno culturale in senso lato, stabilendone i rap-

porti non solo con il territorio, ma anche con le realtà sociali, politiche e culturali. La lingua costituisce infatti uno dei dati essenziali che permettono di individuare la distribuzione spaziale dei gruppi umani in quanto essa esprime concretamente il rapporto che nel corso della storia si è venuto ad instaurare tra quella comunità e l'ambiente geografico.

Una lingua non è semplicemente una nomenclatura, né solo uno strumento di comunicazione, ma è soprattutto la chiave per comprendere e interpretare la realtà che ci circonda. Pertanto l'individuo attraverso l'apprendimento della lingua fa suoi anche una certa visione del mondo ed un certo modo di organizzare i dati dell'esperienza propri del gruppo umano a cui appartiene; ed anche nel caso in cui impari una o più seconde lingue continuerà sempre a formulare i suoi pensieri nella lingua materna. È chiaro quindi che una simile concezione della lingua coinvolge l'intera personalità umana in quanto determina il nostro stesso modo di sentire e di pensare. Siamo perciò ben lontani dall'impostazione della geografia tradizionale che «tendeva a considerare le lingue come semplici sfaccettature di una sorta di «metalingua» universale, varianti cioè di un unico sistema».

Accanto alla lingua altri caratteri etnici, quali ad esempio la razza, la tribù, la nazionalità, la cittadinanza e la religione contribuiscono all'individuazione delle etnie (gruppi umani contraddistinti dall'unità linguistica) senza però che tra questi esistano necessariamente delle coincidenze. Ad esempio il concetto di razza è un concetto di ordine puramente fisico, che riguarda i fatti naturali, trasmessi ereditariamente da una generazione ad un'altra, ma che non implica di per sé alcuna comunanza

di carattere culturale, né tantomeno permette di individuare delle autentiche comunità umane.

Tra un'etnia e un'altra non esistono delimitazioni precise, ma frange bilingui composte da individui etnofoni, che hanno cioè come lingua-madre la stessa del gruppo etnico al quale appartengono, e allofoni che, pur appartenendo a quel gruppo, hanno un'altra lingua-madre. La diversa consistenza numerica degli allofoni e degli etnofoni fornisce delle importanti indicazioni sul grado di acculturazione e di deculturazione di quella lingua.

Un gruppo di lingua madre non sempre costituisce un insieme omogeneo, molte volte infatti condizioni geografiche e storiche hanno determinato al suo intero l'esistenza di parlate dialettali. È il caso dell'Italia dove accanto alla lingua nazionale, che deriva dalla lingua colta modellata sulla parlata toscana, sussistono tuttora delle minoranze linguistiche che di fatto non vedono riconosciuti i propri diritti e che pertanto si battono per la sopravvivenza della loro lingua e quindi anche della loro individualità regionale e della loro stessa cultura.

Intendendo la lingua come un fenomeno dinamico è possibile seguirne l'evoluzione nel tempo e nello spazio. Da semplice mezzo di comunicazione orale le lingue si trasformano, attraverso vari stadi di sviluppo, in sistemi codificati, dotati di scrittura, espressione di entità etniche consolidate o addirittura strumento di comunicazione a livello internazionale.

Lingue nuove possono emergere ad opera di stati che attraverso il consolidamento del proprio patrimonio linguistico intendono dare concreta espressione all'indipendenza politica da poco conseguita; oppure, al-

lo scopo di creare uno strumento di comunicazione universale, vengono create delle lingue ex novo, come ad esempio l'esperanto che è oggi la più conosciuta e diffusa.

Altre lingue sono invece destinate a scomparire, sia per motivi strettamente linguistici, quando ad esempio una lingua colta si fossilizza, sia in seguito a preordinati e coscienti interventi politici. Sulla scia dei nascenti nazionalismi e come conseguenza del diffondersi dell'insegnamento scolastico i vari governi europei si trovarono nel secolo scorso ad affrontare il problema delle minoranze linguistiche. Mentre alcuni stati hanno riconosciuto anche di fatto la pluralità linguistica esistente permettendo alle diverse comunità l'uso della propria lingua, in altri stati è prevalso un criterio centralizzatore in base al quale è stata imposta alla popolazione una sola lingua, l'unica riconosciuta, insegnata nelle scuole e usata a tutti i livelli, nei testi, nelle iscrizioni, nei toponimi e nei mass media. Questo assoluto monolinguisimo esclude quindi le minoranze esistenti destinate inesorabilmente a scomparire trascinando con sé tutto quel patrimonio di pensiero, di abitudini di vita e di valori che in quella lingua avevano trovato concreta espressione.

Sono queste a nostro avviso alcune delle considerazioni più interessanti del volume di Breton (del quale l'editore Marsilio di Venezia ha curato un'edizione italiana apparsa in questi giorni), in quanto dense di stimolanti interrogativi e di spunti per una riflessione critica di schemi mentali da tempo consolidati attraverso l'abitudine e l'educazione. È contro l'atteggiamento nazionalista che caratterizza molti paesi, non escluso il nostro, che sono dirette le

parole di Breton, perché in un secolo in cui si parla del diritto alla sopravvivenza delle specie animali e vegetali non si dimentichi il diritto alla sopravvivenza delle lingue; e perché in un'epoca in cui si considera la partecipazione come il più valido strumento di democrazia si riconosca che qualsiasi sviluppo culturale e sociale per essere autentico deve avvenire attraverso il tramite linguistico, altrimenti si risolverà in un'imposizione e sarà quindi vissuto dalla comunità come tale.

Anche nella ricerca in campo linguistico il geografo dovrà mettere a punto degli strumenti e dei metodi di indagine che gli consentano di quantificare e di rappresentare i fenomeni linguistici.

I censimenti costituiscono il mezzo più valido per misurare i fatti linguistici, ma in molti casi non esistono affatto, o sono incompleti oppure sono eseguiti con criteri diversi, coad esempio nel caso della definizione della madrelingua che secondo alcuni è quella che si parla per prima, secondo altri quella nella quale si pensa. Possono fornire utili indicazioni anche inchieste e statistiche di vario tipo; di estrema importanza sono quelle relative all'insegnamento scolastico, sia che si consideri la lingua insegnata come materia di studio, sia che si consideri la lingua nella quale si insegna e che quindi costituisce la via di accesso al sapere. Per studiare la localizzazione delle lingue nello spazio e le variazioni nel tempo il geografo ricorrerà infine all'uso di carte, di diagrammi e di altri procedimenti grafici.

Nell'ultima parte del suo libro Breton raccoglie in una sintetica rassegna una vastissima quantità di dati e di informazioni sui gruppi linguistici esistenti, individuando le

grandi famiglie di lingue e di scritture nel mondo attuale ed illustrando la distribuzione continentale e nazionale delle lingue. Il 43% della popolazione mondiale parla le 4 lingue maggiori: il cinese (800 milioni di persone), l'hindi (350), l'inglese (320) e lo spagnolo (210). Altre 7 grandi lingue sono parlate da 800 milioni di persone, seguono poi 12 lingue medie con 40 milioni di locutori e infine meno di un quarto della popolazione parla ben 2.900 lingue.

L'importanza di una lingua non dipende però soltanto dal suo peso numerico, a questo infatti «va aggiunto il suo valore in termini di stati che la adottano, al ruolo svolto nei rapporti tra popoli, regioni continenti». In questa ottica il primo posto spetta indubbiamente all'inglese che tra i paesi di popolazione anglofona e quelli che lo usano come lingua ufficiale o amministrativa arriva a contare circa 1.250 milioni di locutori; sono cifre eloquenti che meritano alcune considerazioni. Innanzitutto che l'enorme diffusione della lingua inglese non dipende dalla sua ricchezza lessicale e concettuale in tutti i rami del sapere, ma che a monte esistono ragioni ben più complesse che ne hanno determinato l'indiscussa supremazia. È questa infatti la lingua del paese dal quale

provengono le più importanti innovazioni che informano oggi la vita culturale e l'organizzazione sociale ed economica nella quale ci troviamo ad essere sempre più inseriti.

In secondo luogo che l'apprendimento di questa lingua non rappresenta soltanto uno strumento per conoscere tutto quello che proviene d'Oltreoceano, bensì l'unico modo in cui sia possibile evitare di rimanere esclusi dalle trasformazioni in atto a scala planetaria e di smarrire anche la nostra individualità culturale attraverso un'acquisizione imposta ed artificiale.

Se è vero quindi che difendere significa anche conservare un insieme di abitudini, di modi di vita e di esperienze che quella lingua esprime, è vero anche che gli uomini vivono sempre di più in una dimensione sovranazionale e possono anche dissentire a livello politico o ideologico, ma non possono non comunicare tra loro, per cui il bilinguismo diventa oggi la condizione indispensabile affinché ogni etnia possa partecipare attivamente e criticamente alla generale evoluzione dei rapporti sociali, culturali ed economici portando così anche il contributo della propria lingua e della propria cultura.

MARIA V. D'ESTE

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 (1979): L. 15.000; estero L. 20.000; un fascicolo: L. 8.000. Annate arretrate: 1962-1967: L. 10.200; dal 1968: L. 20.000. 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

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 Heineses 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. CAGIDEMETRIO 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