

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



BULZONI

XIX, 1 1980

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



BULZONI

XIX, 1 1980

INDICE

P. BOTTALLA, <i>Christopher John Brennan (1870–1932)</i>	3
M. T. DAL MONTE, <i>Alle origini di « Das Junge Wien »: « Moderne Dichtung–Moderne Rundschau »</i>	21
C. DI PAOLA, <i>Il romanzo di Artëm Vesëlyj « Rossija, Krov'Ju Umytaja »</i>	39
S. LEONE, <i>« Il giardino dei ciliegi » di Cechov</i>	47
A. PAJALICH, <i>On the orchestration of sound and sense in Ted Hughe's « Full Moon and Little Frieda »</i>	57
L. PIAZZA, <i>Una parafrasi in versi del Credo</i>	65
S. PISERCHIO, <i>Il testo di Rimbaud</i>	71
A. R. SCRITTORI, <i>Sogno e realtà in « Sylvie and Bruno » di Lewis Carrol</i>	91
G. SITRAN, <i>Evoluzione e involuzione della narrativa russa nell'opera di D. M. Čulkov</i>	107
B. TAROZZI, <i>Fusion and fragmentation in Robert Lowell's sonnets</i>	125
B. ZANE, <i>Osservazioni sull'applicazione dell'ars dictaminis nei manifesti hussiti</i>	133
G. ZANETTO, <i>La percezione ambientale nel processo di programmazione territoriale</i>	147
G. DE TOFFOL, <i>A proposito di una recente edizione critica de « La Pastoral » del Ruzante</i>	151

Note e rassegne

C. DI PAOLA, <i>Dall'archivio di Artëm Vesëlyj</i>	167
M. ENRIETTI, <i>Slavo meso e gotico mimz</i>	171
P. MARANGON, <i>Qualche nota sul Cestino di Richard Brautigan</i>	175
S. REGAZZONI, <i>Encuentro con Miguel Delibes</i>	181
G. C. ROSSI, <i>Un « Don Chisciotte in Venezia » di Giuseppe Baretta</i>	191

Recensioni

A. A. DEMENT'EV, <i>Sbornik zadač i upražnenij po staroslavjanskoma</i> (G. MARCONATO)	197
U. ECO, <i>Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi</i> (F. MEREGALLI)	202
G. MALQUORI FONDI, <i>Le « Lettres Portugaises » di Guilleragues</i> (M. SIMOES)	204
IVAN IL TERRIBILE, JAN ROKYTA, <i>Disputa sul protestantesimo. Un confronto tra ortodossia e Riforma nel 1570</i> (R. FACCANI)	207

PREMESSA

Nell'assumere la direzione degli « Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari » ritengo doverosi un ringraziamento e un chiarimento.

Il ringraziamento va al collega Sergio Perosa, direttore della rivista per l'ultimo decennio, ma anche a Franco Meregalli che ne fu il fondatore e l'assertore convinto della sua necessità.

Il chiarimento riguarda la mia attuale direzione degli « Annali », chiaramente limitata nel tempo e accettata unicamente nello spirito di un « servizio » da rendere alla Facoltà e ai colleghi, alla cui fiducia sono debitore.

Spero che la mia pur breve permanenza in questo incarico sia di qualche utilità per la vita della rivista stessa.

GIUSEPPE BELLINI

PAOLA BOTTALLA

CHRISTOPHER JOHN BRENNAN (1870-1932).

È un poeta di gusto classico e aristocratico, nato nell'ambito della tradizione letteraria di Sydney, frantumata in *élites* culturali pluralistiche, impegnata nella lotta per l'affermazione di alcuni diritti individuali come la libertà di coscienza, il rifiuto dell'autorità e la libertà sessuale, piuttosto che nella battaglia politica generale, e ostile all'utilitarismo e al nazionalismo imperante nella società australiana ¹⁾.

Ronald McCuaig ha detto che il maggiore interesse di Brennan sta nella sua leggenda, che il suo simbolo più efficace è lui stesso ²⁾. Ma i fatti scarni della sua esistenza non giustificano tale affermazione: è una vita vissuta in una dimensione tutta privata, che non ha niente della grandiosa teatralità romantica. È esteriormente la vita dell'accademico, del topo di biblioteca, tutto impegnato nel tentativo di costruire una grande sintesi mitica e poetica del cammino della civiltà umana, teso ad affermare la missione dello spirito di umanizzare l'universo e la capacità dell'uomo di raggiungere la perfezione e l'armonia cosmica. Brennan è uno studioso poderoso ma non un pensatore originale, e le sue intuizioni si materializzano, o tentano di materializzarsi, a livello poetico più che logico, anche se spesso il risultato è incerto e dobbiamo volgerci alle prose per tentare di ricostruire il filo conduttore che lega i vari movimenti della sua rapsodia.

Attinge a piene mani alla filosofia spiritualista romantica, ma risale più indietro alla tradizione neoplatonica, cabbalistica, swedemborgiana, combinando gli influssi più eterogenei messi a sua disposizione da un'ampia preparazione culturale, che spazia dai classici alla filosofia alle letterature moderne.

La sua vita scorre senza avvenimenti incisivi. Nasce a Sydney nel 1870 da famiglia di origine irlandese. Riceve pertanto un'educazione cattolica presso i gesuiti e medita in gioventù di farsi prete. Si distacca in seguito dal cattolicesimo per abbracciare un sincretismo religioso che abbandonerà negli ultimi anni per riaccostarsi alla religione dei padri. Si laurea a Sydney in lettere e

filosofia, si reca a Berlino in Europa con una borsa di studio e frequenta corsi senza conseguire una laurea. Acquista una notevole padronanza delle lingue e letterature occidentali e si guadagna l'amore di una giovane e bella tedesca, Anne Werth, che lo segue dopo qualche tempo in Australia, divenendo sua moglie. Al ritorno in Australia diventa bibliotecario a Sydney, e comincia a pubblicare versi, ma il riconoscimento accademico arriva tardi, nel 1908. Nel 1914 esce il poderoso *Poems 1913* (articolato in quattro parti, *Towards the Source*, *The Forest of Night*, *The Wanderer* e *Pauca Mea*, seguite da due epiloghi) che raccoglie poesie composte principalmente dal 1864 al 1902, e viene pubblicato con l'aiuto di una sottoscrizione. Un patriottismo viscerale e l'amarezza di delusioni personali intorbidano la sua ispirazione, suggerendogli *The Burden of Tyre* (1903) sulla guerra boera e *The Chant of Doom and Other Verses* (1918) sulla I guerra mondiale. I versi di guerra non gli tornano a onore, perché tecnicamente si macchiano della peggiore retorica, e umanamente scoprono una meschinità vendicativa che sarebbe stato meglio non risultasse palese. Sono all'insegna della ballata da caserma in onore dell'imperialismo britannico, ma non hanno la franchezza, l'energia e l'abilità formale delle poesie di Kipling. L'infelicità del rapporto con la moglie lo spinge ad abbandonarla e a riformarsi un focolare con un'altra donna, 'Vie', la cui presenza sembra ravvivare, tra il 1923 e il '25, la vena inaridita della sua poesia, e la cui morte accidentale nel 1925 lo precipita nella disperazione. Un episodio non certo sufficiente a qualificarlo come *bohémien*, sfidatore della pubblica morale o poeta maledetto, ma basta a fargli perdere il posto in università, e ad amareggiarli gli ultimi anni, vissuti miserevolmente, anche se nel 1928 riceve aiuti economici tali da sollevarlo dalle preoccupazioni più immediate della vita quotidiana.

Non riscontriamo in questa vita l'isolamento dell'eroe romantico, che respinge la folla solo per porsi alla sua guida. Troviamo piuttosto l'isolamento post-romantico, il rifiuto di contaminarsi con gli altri e con la vita stessa, la convinzione di esser l'unico a tener accesa, tra gli *hearts unlit* di un mondo sordido e materialista, la fiammella della coscienza. In questo si avvicina al suo maestro Mallarmé³⁾, che vive dentro di sé una rivolta che non sfocia mai in gesti clamorosi, e si esprime malgrado tutto con i canoni del ceto borghese da cui proviene, adotta quello che Sartre chiama 'le terrorisme de la politesse; avec les choses, avec les hommes, avec lui même, il conserve toujours une imperceptible distance'⁴⁾. È l'impressione che A. R. Chisholm registra a proposito di Brennan: 'I recall a big man, with a big, rich voice, a man for whom I had a mixed feeling of wonder and affection ... And yet there was always something that just eluded me; some strange quality of mind that made him a sonorous island in a lonely sea'⁵⁾.

L'estraneamento dalla società che li circonda è dovuto a motivi assai diversi, ma crea tra i due poeti una momentanea, forse illusoria sintonia⁶⁾.

Brennan resta sostanzialmente un tardoromantico: non aderisce mai ai

dettami più profondi del simbolismo farnese. Concepisce il mondo come un sistema complesso di analogie e simboli di tipo cristiano-medioevale. Osserva Judith Wright che 'his symbolism is not really symbolism at all: it much more resembles allegory' ⁷⁾.

Crede, o ha un bisogno disperato di credere, nella presenza di un disegno nascosto di armonia; ha fede nell'esistenza trascendente della bellezza e dell'assoluto. Le corrispondenze di Baudelaire invece si intessono tra due mondi egualmente evanescenti, l'uno perché provvisorio e corruttibile, l'altro perché elusivo e irraggiungibile. L'unica realtà assoluta è la parola, la foresta dei simboli della poesia. Brennan all'opposto crede, come tutti i romantici, in un ordine esistenziale superiore, interno o comunque diverso dal visibile. È pur vero che Brennan rifiuta l'assolutismo filosofico e afferma che la mente umana è in continua evoluzione e non si può rinchiudere in categorie rigide, ma la sua passione per l'ideale lo spinge a formulare istintivamente le sue analogie in modo statico. A. R. Chisholm nota la contraddizione quando osserva che Brennan 'despite his classical education, subscribed to the Romantic fallacy that identifies the eternal with the infinite. ... The eternal is timeless, and manifests itself only in the perfect moment; it is an epiphany, not a process' ⁸⁾.

Brennan deriva la sua impostazione soprattutto da Blake, che considera, insieme a Novalis, il capostipite del simbolismo moderno ⁹⁾.

Blake, il profeta dell'Immaginazione, considera il corpo solo il prolungamento sensibile della mente, risolve l'universo nelle forze del pensiero e vede agitarsi in una lotta titanica le varie parti della psiche, che si scompongono e ricompongono nel corpo addormentato dell'uomo cosmico. Brennan lo segue con qualche esitazione, affermando che:

All our knowledge ... is a continual experiment, a parallel evolution of our mind and world ... Man, the paradox, who is at once less and more than himself, the wanderer seeking for a home, is on a way, but not an endless one: he is on the way to himself ... there is in us a self transcending our manifested self, and ... this transcendent self is not a logical phantom but a reality in dynamic relation with our imperfect but none the less real life. Well, the essence of all our experimenting is to bring this self from its latency, to make it explicit, and thereby to introduce more harmony into the world and into our consciousness: to heal the sundering of Urizen, to heal the division and substitute peace for the war in ourselves, to bring life into the body of death.

(' XIX Century Literature ') ¹⁰⁾

Con maggior decisione aveva precedentemente affermato in ' Fact and Idea ' (1898) che il moderno processo di analisi ' has just been so much preparation to some greater synthesis – the complete humanization of the Universe, when man shall have attained complete knowledge of himself ... Man's task is to spiritualize, idealize, humanize the world ... and the challenge proceeds from the Infinite ' ¹¹⁾.

Da Blake inoltre postula la dinamica degli opposti e, almeno in parte,

il rovesciamento dei valori tradizionali: la luce, la ragione, la passività, il bene sono le forze costrittive che soffocano lo sprigionarsi delle forze positive della notte, dell'energia, del male e del senso. Blake dapprima afferma che 'without contraries there is no progression' (*Marriage of Heaven and Hell*, 1793 c.), e in una fase più matura passa a considerare i contrari come aspetti contrastanti di una stessa realtà che si sviluppa ciclicamente e di fatto identici. Perché le negazioni si trasformino in contrari è necessario che intervenga l'accettazione della morte da parte della falsa identità, che inizia il processo di riunificazione. Brennan riprende l'affermazione che 'Good and Evil ... are no more ultimates than that distinction of body and soul: in the eternal they are invalid' ¹²⁾. Questa è la scoperta nella quale si acquieta l'errante alla fine del suo cammino che si snoda nella profondità insondabile dell'inconscio, come per il *Mental Traveller* di Blake ¹³⁾. Entrambi i poeti descrivono le scissioni e le ricomposizioni dell'io, attraverso le quali si generano stati di coscienza sempre più alti. Brennan esprime chiaramente il conflitto a livello conscio, quando afferma che la coscienza universale ha spezzato la sua unità 'that it might become more fully aware of its different interests and use them in turn as means to remodel the world' ¹⁴⁾. Indica più confusamente il conflitto a livello inconscio, lamentando che le sue capacità siano superiori alla sua abilità di controllarle, che la volontà si ritragga di fronte alle sue 'half souls that struggle and mix' e che il suo cuore vaghi perdendosi nell'immenso deserto della potenzialità e del sogno:

My futile heart still wanders lost

In the same vast and impotent dreams.

('The years that go to make me man', *The Forest of Night*)

L'errante di Brennan ha molto delle figure labili e insieme gigantesche di Blake, che esprimono energia più che massa corporea. Ma Brennan non ha lo splendore e l'evidenza dei simboli di Blake, che danno corpo ai fantasmi primordiali della psiche, per cui possono essere insieme totalmente ambigui e perfettamente lucidi.

Brennan sembra credere più nella trascendenza dello Spirito che nella forza dell'Immaginazione e non assegna a quest'ultima il posto centrale del suo universo. La ritiene la chiave che apre l'accesso alla verità, non la forza vitale che la chiama ad esistere. La considera il terreno d'incontro tra il reale e l'ideale, 'the putting of thought and emotion into concrete images' ¹⁵⁾, o 'the perception of analogies and correspondences, whereby things which in ordinary consciousness lead a separate existence are fused into unity, so that sensuous facts become symbols' ¹⁶⁾. In tal modo diventa essa stessa il simbolo di un imprecisato 'principio spirituale' o dell'unità interiore dell'artista: 'by that scheme of correspondences which is the law of its activity, it symbolizes for us our living relation to that true being, and makes plain to us, but through delight and not through demonstration, the ideal kinship and unity of all things' ¹⁷⁾.

La poesia solleva per l'uomo la cortina del velo dipinto, ma non può raggiungere la realtà ultima e inesprimibile, perché è legata al ciclo del tempo. 'We use poetry to express not the perfect beauty, but our want of it, our aspiration towards it' ¹⁸⁾ e più radicalmente:

that poetry, as well as philosophy, is, in the long run, a makeshift, I can well believe: they are both only valid within the time-process; at the end of it, when the whole potency of the self shall have been realized and made explicit, and the world shall be pervaded through and through with mind, then there will be no need either for philosophy or for poetry ¹⁹⁾.

Da queste premesse teoriche deriva una poesia sostanzialmente monocroma, malgrado abbia una sfera di riferimenti amplissima, e investa, oltre il vissuto personale del poeta, l'ordine sociale, storico, cosmico. Pur con numerose diramazioni collaterali, si incentra su un unico tema, la ricerca dell'Eden perduto, della mitica età dell'oro, un tema cardine della letteratura australiana. In una lettera a Brereton, Brennan così riassume le due note fondamentali della sua poesia:

I only know that I allow something in me to speak that gazes for ever on two heavens far back in me: one a tragic night with a few expiring stars, the other an illimitable rapture of golden morn over innocent waters and tuneful boughs. I merely tell the news of these as it comes; and I'm responsible for the telling ²⁰⁾.

Individuala dunque due paesaggi o stati d'animo primordiali che corrispondono abbastanza strettamente all'innocenza e all'esperienza di Blake, con il mattino allietato dal canto degli uccelli e dai giochi dell'agnello da una parte e la notte in cui le stelle piangono e ardono gli occhi della tigre dall'altra.

Questo tema fondamentale è sviluppato nella forma del *livre composé*, 'the book of verse conceived and executed as a whole, a single concerted poem' ²¹⁾, il poema composto di svariati movimenti che hanno valore individuale, ma si leggono nel loro pieno significato solo inseriti nella cornice. Naturalmente, coprendo un lungo arco di tempo, le intuizioni fondamentali subiscono mutamenti e addirittura rovesciamenti. Si parte dalla ricerca dello stato beato, della pace, dell'appagamento, della divinità che l'uomo ha conosciuto e perduto. Scopo della ricerca è la ricomposizione dell'unità e l'acquisizione della perfetta conoscenza, ma essa può essere raggiunta ormai solo attraverso l'umanizzazione dell'universo. Come per gli agnostici e i neoplatonici, la prima caduta è la nascita dell'anima nella materia, la creazione stessa. L'uomo agogna la felicità perduta e tenta di riconquistarla lottando freneticamente per il potere, il denaro, la gloria, ma non fa che impaniarsi più strettamente nella rete della materia. Cerca allora di rientrare nell'Eden e ricomporre l'unità attraverso il rapporto sessuale. Ma l'unione terrena (Eva) non può soddisfarlo e sostituire l'unione cosmica (Lilith), e provoca un'ulteriore lacerazione e caduta. E venia-

mo alla sezione centrale dell'opera, 'Lilith'. È solo abbracciando la signora della notte, accettando di sprofondare nell'inconscio, che l'uomo potrà ritrovare il suo stato primigenio. Se all'inizio l'Eden era descritto con i tratti tradizionali della luce e della coscienza, e la caduta come sprofondamento nella cecità e nelle tenebre, ora la luce falsa della ragione illumina l'area ristretta dell'esperienza quotidiana e la gloria suprema del paradiso si cela nel vasto manto misterioso della notte, scintillante di stelle. La notte resta però sempre beffarda e insidiosa: è il grembo originario di ogni possibilità, il tutto e il nulla, la fonte del terrore e del male, non meno che della bellezza e della gioia. Osserva opportunamente G. A. Wilkes che Lilith 'represents the transcendent life that man has forfeited (or the initial state from which he has fallen)' che perseguita l'anima con la sua visione, ne distrugge inevitabilmente ogni altra soddisfazione, e pertanto assume aspetti maligni²². Rappresenta la terribile esplosione di energia delle forze sommerse della psiche: se l'uomo riesce ad affrontarle e ad unirvisi, e la coscienza è rinvigorita dalle forze dell'inconscio, il giorno e la notte si riconciliano e assistiamo alle nozze del cielo e dell'inferno. Il capovolgimento dei valori e la necessità di riconciliare gli opposti, come si è già notato, derivano da Blake. Ma l'inversione romantica dei valori mira alla rigenerazione, quella simbolista alla distruzione del mondo: Brennan oscilla tra le due. Come potranno riconciliarsi? Segue la sezione *The Wanderer* (1902), che giunge come una soluzione emotiva dopo la penosa tensione e l'atmosfera cupa di *Lilith*, ed è la parte più omogenea e sostenuta di tutto il poema. Si spoglia dei simboli e delle immagini che affollavano *The Forest of Night* e rimuove i prismi attraverso i quali il poeta aveva prima filtrato la sua esperienza. Nell'apparente semplicità, è più complessa delle altre parti. Si articola in 14 movimenti di varia lunghezza, composti di versi di 5 o 6 accenti alternati irregolarmente. Brennan le considera 'two blank-verse measures' in base al principio dell'isocronia implicito in altre due licenze che Brennan si concede, la 'mobility of stress, so as to bring two stresses together' e la 'freedom of varying ... the number of syllables in the unstressed space'²³ conservando sempre 'an extra unstressed space at the end'. Sono i due principi fondamentali dello *sprung rhythm* di Hopkins, che Brennan peraltro non conosceva, applicati però senza il rigore formale che consentiva al poeta gesuita di sostenere che le sue poesie, malgrado l'apparente disordine ritmico, avevano un disegno interno costante e identificabile. Anche Brennan è conscio di muoversi in un ambito sperimentale: 'the menagerie of English Verse does not contain these outsiders'²⁴. I movimenti 3, 4, 5, che rappresentano il ritorno del pensiero e del cuore del poeta alla rassicurante certezza del passato, sono rimati.

I vari movimenti si sviluppano circolarmente: il movimento 1-7 rappresenta il prologo, in cui l'autore è ancora incerto sulla sua condizione di errante, che riesce gradualmente a far accettare al proprio cuore domo e vecchio ma aperto al richiamo delle antiche voci, persuadendolo ad abbandonare i ricordi

e il desiderio di un assoluto rassicurante; nel movimento 8–10 il poeta sprona gli spiriti ignavi al rifiuto del loro immobilismo e al riconoscimento che la loro condizione è analoga a quella del poeta; nel movimento 11–14 si identifica con le forze del profondo. Albe, notti e sere partecipano alla condizione dell'errante che alla fine è compresa e accettata. Questa compenetrazione tra l'io e il cosmo, il conscio e l'inconscio, è sottolineata dall'uso intercambiabile degli aggettivi. Il poeta intraprende il viaggio alla ricerca della casa di origine, scende nella notte da cui gli provengono misteriosi richiami, e alla fine giunge al cuore delle tenebre, scoprendovi il giorno, e nel momentaneo equilibrio di questa consapevolezza si acquieta.

La sua posizione non è sostanzialmente diversa dagli altri (*souls*), di cui condivide l'aspirazione a una guida sicura, e che sono anch'essi destinati a sognare loro malgrado e a incarnare il proprio sogno, il buio che temono. Il poeta tuttavia è cosciente sin dall'inizio, e sebbene il suo cuore sia domo, lo sprona ad andare finché non raggiunge l'antico fuoco. Per gli altri parla di *soul*, per sé e l'eterno di *heart*. Da *tame* e *old*, il suo cuore diverrà *ancient*, come i venti e le voci, ritrovando le radici dell'inconscio. Si agitano nel suo cuore i ricordi della felicità e innocenza perduta, ma ad essa non si può ritornare senza tuffarsi nel buio dell'inconscio, perciò deve essere abbandonata. I ricordi, man mano che si procede nell'andare, trascolorano e svaniscono. Brennan non mutua il rovesciamento dei valori da Blake fino in fondo. Sceglie la notte e il fuoco, ma questa resta *evil* nel senso tradizionale, anziché *fearful* come la tigre, scherzisce le speranze dell'uomo, anziché compiere il miracolo. La luce è comunque vuota e impotente 'the homeless concave of the day'. Alla fine albe e tramonti sono altrettanto desolati e resta solo il grigiore intermedio del crepuscolo. Si accenna allo stato dell'innocenza, allo sbocciare dell'amore nella vergine e nella madre (v. 85), che vive ormai solo nel ricordo e nel rimpianto. Si aspira alla sicurezza che nasce dalla protezione di un dio amorevole sotto le cui tende auree (v. 90) si possa vivere nella gioia. Ma si accenna anche allo stato di esperienza, alla guerra finale per il regno contro l'eterno nemico, che si conclude con una gloriosa sconfitta (v. 196).

Il percorso fisico della poesia è il tragitto tra Manly e Newport; il mare da una parte, le colline e il *bush* dall'altra²⁵⁾. Il poeta viaggia in treno in una sera di autunno. Il percorso spirituale è la ricerca della conoscenza cui l'eroe non può rinunciare malgrado il suo rimpianto della sicurezza del focolare, della protezione divina e il desiderio dell'irresponsabilità. Ci forniscono spunto due passi in prosa in cui Brennan si riferisce alle esperienze mistiche dei rabbini, e che sottolineano la duplice dimensione individuale e universale del viaggio:

man is a wanderer from his birth ... his house, as the Kabbala says, is
 builded upon the winds, and under them upon the storm.

(*'Philosophy and Art'*, 1903)²⁶⁾

e

I read, somewhere or other, that the medieval Rabbins taught that the world was built upon the winds, and under them upon the storm. It is this storm that rages through Lear: the wind of the blackness before which man is helpless, and which strips from him, like so many vain garments, the laws, the order, the convention in which he has sheltered his life.

(' XIX Century Literature ')²⁷⁾

La poesia tuttavia ha un tono più cupo che non le affermazioni precedenti: attraverso l'esperienza dell'abbraccio della notte, Liliith, Brennan s'è accorto che è impossibile racchiudere l'infinito in una creatura, travasare l'abisso nelle ' little pools where all our heart lies spilt ' (sez. 6-7). Anche Lear affrontando la tempesta primordiale, impazzisce. L'annichilimento non è, per Brennan, la perdita totale di se stessi, è il gesto che consente, dopo aver sperimentato la forza distruttrice, di sperimentare la forza rigeneratrice, che le è indissolubilmente legata (sez. 13). Ma non è una conquista definitiva. La rosa d'oro immortale, simbolo dell'Eden, che aveva campeggiato in *Towards the Source* e s'era tramutata in *The Forest of Night* nel nudo rosone della cattedrale, simbolo dell'ascetismo cristiano, è scomparsa. Non è chiaro dalla sezione finale se Brennan abbia abbracciato l'idea dell'eternità del temporaneo e dell'identità degli opposti fino in fondo. Secondo McAuley la rinuncia all'assoluto e alla trascendenza, simboleggiata dalla perdita della regalità, lo porta ad accettare la necessità della consumazione nel ciclo del tempo come l'unica possibilità di una momentanea riconciliazione mistica²⁸⁾. Anche per Judith Wright *The Wanderer* si chiude sulla realtà della strada e solo l'accettazione di questa frustrazione può portare pace. Il tono dominante è di smarrimento e disperazione e insinua l'impressione che il viaggio sia senza fine e senza meta. Spesso l'« io » che rappresenta l'Uomo assume toni pericolosamente individuali. L'umanizzazione dell'universo è un carico che la coscienza individuale non può reggere senza squassarsi tanto da impazzire o morire, comunque senza disumanizzarsi. Brennan non intuisce questa necessità come poeta e lascia la situazione indefinita; esce invece distrutto come uomo da questa tensione intellettuale. E infatti le raccolte successive sono penose. ' In his attempt at humanizing the Universe Brennan faces an antagonist far too strong for him, and succeeds only in making himself inhuman ' ²⁹⁾.

Giunto infine su uno sterminato campo di battaglia, il poeta vaga tra i resti di una guerra primordiale grandiosa, e scopre che quel che è perduto è vinto, che il viaggio non può aver fine come non ha avuto inizio, la luce del giorno che spunta è uguale alla notte, il sole che inaridisce è uguale alla pioggia fecondatrice e uno è il sostare e l'andare. Non c'è più casa o meta, silenzio o urlo, moto o stasi. I venti prima erano *bitter* e il richiamo delle trombe *stark*; ora il fuoco è *soft* e la morte *delicious*. Una volta capito che non c'è meta e soluzione ma solo continua trasformazione, la luce uguale del crepuscolo scende

sul poeta e si fa pace nel cuore dei venti. Intuisce insomma la dinamica conflittuale e l'ambiguità proteica della psiche: 'Hence the so-called *Proteus-Natur* or *Proteische Natur*: has two souls within his breast' ³⁰.

La lotta individuale e cosmica tra le forze della luce (male) e delle tenebre (bene) per combattere la quale si era mosso al seguito di un generoso condottiero (lui stesso? l'immaginazione? un maestro di poesia?) si rivela non una battaglia decisiva ma un episodio di un ciclo eterno in cui le parti si scambiano continuamente. La poesia 'this perfect sphere of analogy, of correspondence and kinship, has neither beginning nor end: it returns into itself' ³¹: prendendo a prestito le parole con cui Patrick White suggella *The Tree of Man*, a conclusione di una ricerca che ha attinto a piene mani alle stesse tradizioni, 'in the end, there was no end'.

La poesia di Brennan si presenta come un amalgama di influssi culturali eterogenei, che sovrapponendosi e sfasandosi, operano congiunti, nei suoi momenti più lucidi, alla creazione di una poesia originale. Non si può spiegarlo fuori del quadro della letteratura romantica e simbolista europea, che esercita su di lui un influsso assai più profondo di quella greca, romana e rinascimentale, informata a un ideale di umanesimo equilibrato, di lucidità di discorso, di retorica armoniosamente costruita. Ma malgrado l'interesse esplicitamente riconosciuto per i maestri tedeschi e francesi, anche la loro assimilazione è parziale e subordinata rispetto ai legami con la tradizione inglese romantica e post-romantica.

Con il simbolismo francese Brennan entra in contatto quando, con Mallarmé, esso ha raggiunto il tormento della pagina bianca. Inizia una corrispondenza con Mallarmé, gli manda le sue poesie, commenta acutamente quelle di Mallarmé stesso, lo riconosce come maestro. Di lui potevano attrarlo l'ideale della letteratura intesa come disciplina spirituale rigorosa, la poesia vissuta come sacerdozio impegnato a ridestare nell'umanità la scintilla del divino ³². Ma non tenta di imitarlo o rimaneggiarlo direttamente salvo in poche poesie e resta sostanzialmente estraneo alla sua ascesa nel silenzio ³³. Condivide il tentativo di scrivere un'unica grande opera, l'epica moderna che non può essere composta altro che di frammenti: non condivide la conclusione cui giunge Mallarmé, che se ne può scrivere anche un solo frammento rifinito, che raccolga un barlume della 'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie'.

Scriva Mallarmé nella lettera autobiografica a Verlaine del 16 novembre 1885 (per il profilo in *Hommes du jour*) 'j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Oeuvre. Quoi? c'est difficile à dire: un livre, tout bonnement... architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard fussent-elles merveilleuses ... J'irai plus loin, je dirai: le Livre, per-

suadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, meme les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence ' 34). Ma per raggiungere questo scopo Mallarmé abbraccia una logica negativa, per cui la poesia è la creazione di un mondo autosufficiente e di fatto la distruzione del mondo reale e del poeta stesso. L'ideale per lui è l'alibi dietro il quale all'inizio dissimula l'odio che lo spinge ad assentarsi dall'essere. L'essere è dispersione e l'uomo, nel perderlo, raggiunge un'unità incorruttibile; la sua assenza esercita un'azione astringente sull'essere dell'universo 35). La poesia diventa un processo di concentrazione e rarefazione che ha come inevitabile punto terminale il nulla. La parola e la sintassi non esprimono più nessi e significati tradizionali, ma si saldano in nuovi circuiti e si accendono di nuove folgorazioni. L'evocazione delle parole potenti che chiamano ad esistere un nuovo universo si fa però sempre più gravosa ed estenuante, e il poeta suggella le sue poesie con il motto ' rien '.

Brennan abbraccia invece una logica positiva, accetta la disintegrazione solo come punto di passaggio necessario verso una nuova nascita, cerca di arrivare all'unità dell'essere, ricostruendo e non rescindendo i legami 36). Dal punto di vista del linguaggio predomina in Brennan l'influsso dello stile aulico e grandioso di Milton, rivissuto forse attraverso Blake, che in uno degli ultimi libri profetici aveva costretto Milton a ritrattare il suo sostegno alle forze repressive della religione e dell'ordine, a prendere coscienza della sua autentica natura di ribelle e di profeta e a reincarnarsi in lui, piovendo in forma di stella nel suo piede sinistro. Brennan tenta di sviluppare la sintassi miltoniana dell'inversione e dell'apposizione, che in Milton aveva funzione logico-espositiva, combinandola con la sintassi apparentemente illogica di Mallarmé, che mira a intensificare l'effetto ermetico, e finisce per produrre talvolta un ibrido difficilmente qualificabile 37). Manifesta spesso i caratteri tipici del più vieto vittorianesimo: è più vago che suggestivo, più altisonante che corposo. Espressioni come ' the huddled bulks of gloom ' (*The Wanderer*, v. 164), ' the naked spaces of the world ' (v. 185), ' wilful fates of the sky ' (v. 48) sono vuoti riempitivi retorici. Malgrado queste occasionali debolezze che si riscontrano più frequentemente nei passi eroici 38), la varietà dello stile è uno dei pregi fondamentali del poema, che continuamente adatta la veste metrica alle modulazioni tematiche, esprimendo così un riflesso della molteplicità dell'esperienza. Alle modulazioni di tono fa da contrappunto la continuità e l'insistenza dell'uso delle immagini chiave, cosicché il poema si eleva lentamente e solidamente, mostrando nella sua forma di torre mozza, la grandezza dell'irraggiungibile assunto.

Brennan subisce anche l'influsso del romanticismo tedesco, che fornisce il sostrato filosofico al romanticismo inglese, e in particolare di Novalis, che sviluppa il tema dell'unione dell'amore e della morte, vede la notte come amante e madre primigenia che sempre si rinnova 39), concepisce la parola come strumento magico che trasforma la realtà quotidiana conferendole un aspetto mi-

sterioso, o piuttosto scoprendo al suo interno il mistero nascosto, ritiene che l'uomo possa raggiungere la divinità attraverso la fusione dello spirito con la natura. Nell'incompiuto *Ofsterdingen*, l'eroe veniva educato non alla vita, come il Wilhelm Meister di Goethe, ma alla poesia, e Novalis progettava di rifondere tutta la storia e la mitologia dell'umanità e di far passare l'eroe per progressive metamorfosi di morte e rinascita fino a che avrebbe liberato il cosmo dalla schiavitù del tempo, riconciliato le stagioni e fuso tutti i contrasti in una suprema realtà finale. Progetto non dissimile da quello di Brennan.

Naturalmente è presente l'influsso del più grande poeta romantico inglese, Keats, non il Keats maggiore che canta nelle odi la bellezza come unica, suprema forma di conoscenza, ma piuttosto il poeta di *Endymion* e *Lamia* che crea il tipo della donna spietata che divora l'amante, sviluppata a suo modo da Brennan nella figura di Lilith (il cui nome nell'etimo popolare ebraico significa 'notte'). Essa è la prima compagna di Adamo, un demone femmina che gli si ribella e lo abbandona per non sottostargli nel rapporto. Non coinvolta nella caduta di Adamo, sfugge alla maledizione della morte e continua a strangolare i bambini e a sedurre gli uomini nel sonno ⁴⁰.

Tra i 'simbolisti' Brennan colloca anche Rossetti, di cui ammira 'the brooding dream-charged power' ⁴¹, la mescolanza di sensualità e disperazione e l'interpretazione mistica dell'amore. I due poeti infatti hanno in comune la pesantezza, l'involuzione e la staticità dello stile e l'alta percentuale dei termini latineggianti. Brennan ricorda anche Thompson, per il 'dithyrambic fervour', disciplinato dalla forma classica dell'ode ⁴², e Patmore per l'esaltazione dell'amore domestico, che dovrebbe attingere la dignità di sacramento e simbolo, ma è immiserito dal linguaggio e dalle immagini bamboleggianti. Pur considerandolo un classico per la sua 'bare, almost daring simplicity' ⁴³, Brennan riscontra occasionalmente in lui 'a narrowness which makes him often the politician of symbolism' ⁴⁴.

Anche la ricercatezza, la musicalità, l'esoticità del mito celtico dello Yeats giovanile trovano una certa risonanza in Brennan.

Va detto tuttavia che se assimilò le fonti più svariate a livello di idee e di tematiche, non riuscì a distillarle in poesia; dal punto di vista formale resta piuttosto conservatore, soprattutto nel linguaggio, mentre tenta delle variazioni nel ritmo. Non crea simboli suoi, usa di riporto quelli di altre tradizioni e li usa come fatti culturali, non poetici. I fiori che si aprono nel suo giardino dell'Eden sono le rose e i gigli di eredità europea, non i fiori ignoti della nuova terra australe ⁴⁵. Ammetteva che per quanto lo riguardava la sua poesia avrebbe potuto esser scritta in Cina anziché in Australia. Infatti non è influenzato dai suoi predecessori australiani e a sua volta esercita scarso influsso sui successori e non nell'immediato ⁴⁶. È un artefice lento e laborioso, che ripercorre il testo instancabilmente, apportandovi per lo più miglioramenti. Ha uno stile involuto ed elaborato, dotato di una musicalità lenta, perché lirico e insieme riflesso. Programma la sua opera a tavolino, ma non ne controlla gli esiti, come dimostra la

sproporzionata dilatazione della sezione su Lilith, l'incertezza di *The Wanderer* e il fallimento delle poesie seguenti: 'The Poem began in Brennan's conscious intelligence, but as it progressed took him farther and farther from his own intentions, into regions he had not foreseen' 47). Non trova soluzione soddisfacente al problema del linguaggio, come osserva H. Heseltine a proposito di *Epilogue*, un rapido compendio dei temi e della struttura dei *Poems 1913*, che resta in bilico tra 'the language of the actual with which it commences... and the doctrinal language of emotions with which it concludes' 48).

Brennan ha l'ambizione, la serietà e alcuni dei doni necessari alla grande poesia, ma solo eccezionalmente riesce a fondere questa massa di materiali eterogenei, pur vastissima e nobilissima, in un tutto coerente e personale. Dà una sensazione di complicazione e fatica non superata che A. G. Stephens esprime australianamente definendolo 'a bush of poetry that smoulders, but does not burn' 49). Il suo è un nobile fallimento, dovuto in parte al fatto che smette praticamente di scrivere a 32 anni, forse perché si rende conto che sta tentando un'opera per lui impossibile. *The Wanderer* tuttavia si regge da sé ed è una delle grandi incarnazioni del mito dell'eroe spinto ad errare in eterno da un fato che è anche impulso interiore, protagonista di una lunga tradizione europea, da Ulisse all'*Ancient Mariner* 50) all'Olandese Volante, ma arricchito di nuovi significati profondi in Australia, dove affronta gli spazi di un continente a lungo inesplorato e raccoglie l'eco del passato mitico aborigeno degli eterni erranti del sogno 51).

BIBLIOGRAFIA SCELTA

(aggiornamento reso possibile dalla cortesia della bibliotecaria della Fryer Memorial Library of Australian Literature, Univ. of Queensland, che ha fornito fotocopia dei cataloghi)

Opere di Christopher Brennan:

The Verse of C. J. Brennan, ed. A. R. Chisholm and J. J. Quinn, Sydney, Angus and Robertson, 1961.

The Prose of C. J. Brennan, ed. A. R. Chisholm and J. J. Quinn, Sydney, Angus and Robertson, 1962.

Selected Poems, ed. A. R. Chisholm, Sydney, Angus and Robertson, 1966.

Critica:

anon., 'How and When to Hate' [rev. of *The Chant of Doom*], *Birth*, no. 26, 1919, pp. 6-7.

Clark, M. A., 'C.J.B.: An Appreciation', *Art in Australia*, Feb. 1933.

Stephens, A. G., *Australian Writers: C.B.*, Sydney, Bookfellow, 1933; repr. in J. Barnes, (ed.)

The Writer in Australia, A Collection of Literary Documents, 1856 to 1964, Melbourne, O.U.P., pp. 131-61.

Hughes, Randolph W., *C.J.B.: An Essay in Values*, Sydney, 1934.

- Chisholm, A. R., 'The Poetry of C.B.', *All About Books*, 12-8-1935, p. 143.
- Palmer, Nettie, 'The Discovery of C.J.B.', Manuscript no. 13, May 1935, pp. 1-6.
- Lofting, Hilary, 'C.B.' [address], *All About Books*, 12-8-1936, p. 132.
- Green, H. M., *C.B.: Two Popular Lectures*, Sydney, 1939.
- Moore, Tom Inglis, 'A Guide to B.', *Southerly*, no. 1, 1939.
- Philip, G. B., *Sixty Years' Recollections and Impressions of a Bookseller: C.B.*, Sydney, 1939.
- Miller, E. Morris, *Australian Literature from its Beginnings to 1935*, Melbourne, M.U.P., 1940.
- Chisholm, A. R., *C.B. the Man and his Poetry*, Sydney, Angus and Robertson, 1946.
- , 'C.B. on Music' [notes on an address given in 1920], *Meanjin*, 1946.
- Hope, A. D., [rev. of Chisholm's *C.B.*], *Meanjin*, no. 1, 1947.
- Hughes, Randolph, 'C.B. Unpublished Work and Further Discussion', *Australian Quarterly*, 19, 1947, pp. 27-39.
- Macartney, F. T., 'Stephens on B.', *Southerly*, no. 4, 1949.
- Southerly*, no. 4, 1949, C.B. number, [contiene articoli di A. R. Chisholm, Margaret Clarke, R. G. Howarth, D. O'Reilly].
- anon., 'Literature in Australia', *Current Affairs Bulletin*, Sydney, 6, Sept. 1950, pp. 211-13-14.
- McCuaig, Ronald, 'C.B.', *Bulletin*, 1-3-1950.
- Hadgraft, Cecil, *C.J.B.* [no. 5 in a series of Commonwealth Lit. Funds Lectures, 1951], C.L.F. Draw, 1951.
- Letters, F. J. H., 'B.'s Unknown Ode', *Southerly*, no. 3, 1951.
- Mackaness, George, 'C.B.', *Southerly*, no. 4, 1951.
- Edwards, Peter, 'C.B.: A Critical Survey', *Austrovert*, no. 7, 1953, pp. 6-7.
- Wilkes, G. A., *New Perspectives on B.'s Poetry* [5 articles repr. from *Southerly*, 1952-3], Sydney, 1953.
- Stewart, Douglas, 'The B. Myth' [rev. of *The Burden of Tyre*], *Bulletin*, 30-12-1953, p. 35.
- Wilkes, G. A., 'Writings of C.B.: A Checklist', *Meanjin*, vol. 15, no. 2, June 1956, pp. 186-95.
- Chisholm, A. R., 'The B. I Remember', *Quadrant*, vol. 1, no. 3, 1957, p. 79.
- Southerly*, no. 3, 1957, C.B. number, [contiene: J. McAuley, 'Homage to Chris Brennan' e R. I. Scott, 'C.B.'s 1913 Poems'].
- Chicoteau, Marcel, 'Poems in French by C.B.', *Southerly*, no. 2, 1958.
- Chisholm, A. R., C.B. article from *Men Were My Milestones*, Melbourne, 1958, repr. in *Bulletin*, 16-7-1958.
- Stone, Walter W. and Anderson, Hugh, *C.B.: A Comprehensive Bibliography with Annotations*. Studies in Austr. Bibliography, Sydney, Stone Cremorne, 1959.
- Wilkes, G. A., 'B. his Literary Affinities', *Austr. Quarterly*, vol. 31, no. 2, 1959, pp. 72-84.
- anon., [rev. of Stone and Anderson], *Bulletin*, 13-1-1960.
- «Gunner», 'B. at Long Last!' [rev. of *Verse*], *Observer*, 6-8-1960.
- Hadgraft, C. H., *Australian Literature*, London, Heinemann, 1960.
- Martin, David, 'Neither so Great nor so Small' [rev. of *Verse*], *Overland*, no. 19, Dec. 1960, p. 49.
- McCuaig, Ronald, [rev. of *Verse*], *Bulletin*, 14-9-1960, p. 2.
- Muirden, Bruce, 'Where is the Brennan?', *Observer*, 6-8-1960, p. 6.
- Wilkes, G. A., 'The Wisdom Sequence in B.'s Poems', AUMLA, no. 14, Nov. 1960.
- , [rev. of *The Burden of Tyre*], *Meanjin*, no. 1, 1960, p. 71.
- , 'B.'s Collected Verse' [rev. of *Verse*], *Meanjin*, no. 4, 1960, p. 367.
- Wright, Judith, 'Through Eden on his Solitary Way' [rev. of *Verse*], *Nation*, 8-10-1960, p. 24.

- Chisholm, A. R., 'B. and Mallarmé' Pt. 1, *Southerly*, no. 4, 1961, pp. 2-11; Pt. 2, *Southerly*, no. 1, 1962, p. 23.
- Green, H. M., *History of Australian Literature*, Sydney, Angus and Robertson, 1961.
- Haley, Martin, 'B. and Mallarmé: a Footnote', *Quadrant*, no. 18, 1961, no. 2, p. 16.
- King, Alec, 'Thoughts on the Poetry of B.', *Westerly*, no. 3, 1961, pp. 3-6.
- Kermode, F. and Davies, M. Bryn, 'The European View of C.B.', *Australian Letters*, vol. 3, no. 3, March 1961, pp. 57-63.
- Petersens, H. A., 'Literary Recollections of a Year in Aust. 1921', *Biblioworks*, vol. 14, no. 11, Nov. 1961, pp. 35-7.
- Singer, Richard, 'A Forgotten poet—or two' [Dick Harris and Fred Booty], *Southerly*, no. 2, 1961, pp. 2-10.
- Smith, Vivian, 'B. for a New Generation' [rev. of *Verse*], *Quadrant*, vol. 5, no. 2, 1961, p. 9.
- Wilkes, G. A., 'The Art of B. 's *Towards the Source*', *Southerly*, no. 2, 1961, pp. 28-41.
- Brissenden, R. F., [rev. of *Verse*], *Books Abroad*, 36, 1962, pp. 72-3.
- Cross, Gustav, 'G.B. 's Prose' [rev. of *Prose*], *Sydney Morning Herald*, 15-12-1962, p. 12.
- Mair, Ian, 'B. as a Prose Giant' [rev. of *Prose*], *Age Lit. Suppl.*, 1-12-1962, p. 18.
- Smith, Sybille, 'B. 's Stature as Critic', *Quadrant*, vol. 7, no. 1, 1962.
- anon., 'Thursday Nights in Sydney', *Poetry Magazine*, no. 2, 1963, p. 24.
- Braham, Noni, 'C.B. 's Prose', *Twentieth Century*, vol. 17, no. 3, Aut. 1963, p. 215.
- Brissenden, R. F., [rev. of J. McAuley, *C.B.*] *Austr. Book Review*, vol. 3, no. 2, 1963-4, p. 43.
- Chambers, Ross, 'Great Enthusiasm' [rev. of *Prose*], *Nation*, 26-1-1963.
- Denat, Antoine, [rev. of *Prose*], *Aust. Lit. Studies*, vol. 1, no. 2, 1963, p. 141.
- Jones, Evan, 'The Two Languages', *Nation*, 5-10-1963, p. 32.
- Kramer, Leonie, [rev. of *Prose*], *Austr. Book Review*, vol. 2, no. 4, 1963, p. 56.
- Mc Auley, James, *C.J.B.*, Australian Writers and their Work, Melbourne, OUP, 1963, p. 36.
- , 'B. 's Prose', *Bulletin*, 2-3-1963, pp. 36-7.
- Smith, Sybille, 'B. as Critic', *Quadrant*, no. 1, 1963, pp. 65-70.
- Southerly*, no. 3, 1963, C.B. number, [contiene: N. Macainsh, 'C.B. and *Die Romantik*' pp. 150-63; 'The Uncollected Verse of C.B.' ed. G. A. Wilkes, pp. 164-5; W. Kirsop, 'B. Critic and Scholar' pp. 203-10].
- Wilkes, G. A., 'B. 's. Collected Prose', *Meanjin*, no. 1, 1963, p. 80.
- , [rev. of *Prose*], *Books Abroad*, 37, 1963, p. 447.
- French, A. L., 'The Verse of C.B.', *Southerly*, no. 1, 1964, pp. 6-19.
- , 'The Verse of C.B.', *Southerly*, no. 4, 1964, p. 6.
- Rhodes, H. W., 'C.B.', *Landfall*, vol. 18, no. 4, Dec. 1964, p. 338.
- Stephens, A. G., [On B. and Symbolism - extract from *A. G. Stephens: his Life and Work*], *Realist*, no. 14, March 1964, p. 20.
- Wilkes, G. A., 'C.B.' in *The Literature of Australia*, ed. G. Dutton, Ringwood, Victoria, Penguin, 1964, pp. 306-18.
- Williams, Ray, 'The Truth about Symbolism', *Realist*, no. 14, March 1964, pp. 21-6.
- Wright, Judith, 'Australian Poetry to 1920', in *The Literature of Australia*, ed. G. Dutton, cit., pp. 55-100.
- , *Preoccupations in Australian Poetry*, Melbourne, OUP, 1965, 'C.B.', pp. 83-102.
- Allen, J. M., [rev. of C.B., *Sel. Poems*, ed. Chisholm, 1966], *Poetry Magazine*, Aug. 1966, p. 27.
- anon., 'Brief Reviews' [rev. of C.B., *Sel. Poems*, ed. Chisholm] *A.B.R.*, vol. 5, no. 7, May 1966, p. 147.

- Chaplin, Harry F., *A B. Collection: An Annotated Catalogue of Ist Editions, Inscribed Copies, Manuscripts and Association Items, Studies in Australian Bibliography no. 15*, Sydney, Wentworth Press, 1966.
- Chisholm, A. R., 'B., the Sea and the Seasons', *Meanjin*, vol. 25, no. 2, (105), June 1966, pp. 192-9.
- Elliot, Brian, 'Antipodes: An Essay in Attitudes', *Australian Letters*, 7, 3, Aug. 1966, p. 68.
- Smith, Vivian, 'Satyrs and Clowns' [rev. of C.B., *Sel. Poems*], *Bulletin*, 6-8-1966, p. 46.
- Chisholm, A. R., 'C.B. and the Idea of Eden', *Meanjin*, vol. 26, no. 2, 1967, p. 153.
- Anderson, H., 'Brush up on B.' [rev. of Chaplin], *Bibliobooks*, no. 1, 1968, pp. 25-6.
- Gunn, Dorothy Ruth, 'Rare Roastbeef and C.B.' [extract from the book *A Light that Shone*], *Vision*, vol. 15, June 1968, p. 8.
- Mc Auley, James, 'The Erotic Theme in B.', *Quadrant*, no. 56, vol. 12, no. 6, 1968, pp. 8-15.
- Sturm, T. L., 'The Social Context of B. 's Thought', *Southerly*, vol. 28, no. 4, 1968, pp. 250-71.
- Chisholm, A. R., 'C.B. Poet and Scholar', *Meanjin*, 29, no. 3, 1970, p. 277.
- , 'Some Addenda for B. 's Biography', *Meanjin*, 29, no. 4, 1970, pp. 511-15.
- , *A Study of C.B. 's 'The Forest of Night'*, Melbourne, MUP, 1970, pp. 112.
- Dunlevy, Maurice, 'A Dickbilled Platypus', *Canberra Times*, Oct. 24, 1970, p. 12.
- Kirsop, Wallace, 'The Greatest Renewal, the Greatest Revelation' [B. 's commentary on Mallarmé], *Meanjin*, 29, no. 3, 1970, p. 303.
- Merewether, Mary A., 'The Burden of Tyre and B. 's *Poems 1913*', *Southerly*, 30, 1970, pp. 267-84.
- Pennington, Richard, *C.B. Some Recollections*, Sydney, Angus and Robertson, 1970, pp. 54.
- Reader, Hazel, 'In Memory of a Giant', *The Australian*, Oct. 31, 1970, p. 22.
- Stewart, Annette, 'C.B.: the Disunity of *Poems 1913*', *Meanjin*, 29, no. 3, 1970, p. 281.
- Wilkes, G. A., 'B. 's *The Wanderer*: a Progressive Romanticism?', *Southerly*, 30, 1970, pp. 252-63.
- Wright, Judith, 'C.B.', *Southerly*, 30, 1970, pp. 243-51.
- Kirsten, (Turnbull), Marcia, 'C.B. A Student Remembers', *Southerly*, 31, 1971, pp. 222-24.
- Marsden, Robin B., 'New Light on B.', *Southerly*, 31, 1971, pp. 119-35.
- Muner, Mario, 'C.B. His Personality and the Unity of His Poetry', *Meanjin*, 30, no. 1, March 1971, pp. 63-9.
- Chisholm, A. R., 'B., Peterly and Pennington', *Meanjin*, 31, Dec. 1972, pp. 497-8.
- Heseltine, Harry (ed.), *The Penguin Book of Australian Verse*, Ringwood, Victoria, Penguin, 1972, pp. 39-41.
- Williams, Graham, 'The Ghost in the Chapter House', *Australian*, Oct. 1972, p. 30.
- Chisholm, A. R., 'Two Classics Return' [rev. of the facsimile ed. of *Poems 1913* (1972)], *Age*, Feb. 10, 1973, p. 15.
- Jones, Genesisius, [rev. of *Poems 1913* (1972)], *Westerly*, no. 1, Apr. 1973, pp. 73-4.
- Lee, S. E., 'In the Guts of the Living' [rev. of *Poems 1913* (1972)], *Southerly*, 33, Sept. 1973, pp. 335-45.
- Marsden, Robin B., 'Two Unpublished Poems of C.J.B.', *Southerly*, 33, 1973, pp. 180-4.
- Mezger, Ross, 'C.B. (1870-1932)', U. of Q'ld Dept. of External Studies, *Austr. Lit. (Poetry)* 1973, pp. 68-77.
- Sturm, Terry, [rev. of *Poems 1913* (1972)], *New Poetry*, 21, 3, June 1973, pp. 66-7.
- Docker, John, *Australian Cultural Élites*, Sydney, Angus and Robertson, 1974, pp. 3-21, 'The Eternal Hermit: C.B. '.
- Macainsh, Noel, 'B. und Novalis: einige Bemerkungen zum [sic] B. 's *Prelude*', *LiNQ*, 3, 2, 1974, pp. 19-29.

- , 'B. on Nietzsche [sic]', *LiNQ*, 3, 3 & 4, 1974, pp. 20–3.
- , 'B. 's *Wanderer* – Some Remarks on Scansion', *LiNQ*, 3, 3 & 4, 1974, pp. 16–19.
- , 'Structure and Theme in B. 's *The Wanderer*', *LiNQ*, 3, 3 & 4, 1974, pp. 24–33.
- Rhodes, H. W., [rev. of *Poems 1913* (1972)], *AUMLA*, no. 42, Nov. 1974, pp. 233–34.
- Douglas, Dennis, 'B. 's Philosophical Interests and the 'Characteristic Weaknesses' of his Verse', *Meanjin*, 35, June 1976, pp. 188–95.
- Kerr, Margaret, 'The Dismissal of C.B. from the University of Sydney', *Austr. Lit. Studies*, 7, Oct. 1976, pp. 413–15.
- Ailwood Keel, G. D., 'The Sydney Univ. Review (1881–3)', *Southerly*, 37, 4, Dec. 1977, pp. 427–40.
- anon., 'B. in *Quadrant*', *Quadrant*, 21, 11, no. 124, Nov. 1977, p. 46.
- Austin, L. J., 'Mallarmé to B.: the Missing Letters', *Quadrant*, 21, 11, no. 124, Nov. 1977, p. 36.
- Blair, Ron, 'C.B.: a T.V. drama' [Playscript] 21, 6, *Quadrant*, June 1977, pp. 20–27.
- Chisholm, A. R., 'A Note on B. 's German', *Quadrant*, 21, 11, no. 124, Nov. 1977, p. 46.
- Clark, Axel, 'B. 's Aeschylus', *Quadrant*, 21, 11, no. 124, Nov. 1977, pp. 43–6.
- , 'Hermes and C.B.', *Southerly*, 37, 4, 1977, pp. 407–20.
- Green, Dorothy, 'Towards the Source', *Southerly*, 37, 4, 1977, pp. 363–81.
- Hickey, Bernard (ed.), *Da Slessor a Dransfield*, Poesia australiana moderna, Milano, Accademia, 1977.
- Marsden, Robin B., 'C.B. 's Berlin Years 1892–94', *Quadrant*, 21, 11, no. 124, Nov. 1977, pp. 37–42.
- Merewether, Mary A., 'B. and Yeats: an Historical Survey', *Southerly*, 37, 4, 1977, pp. 389–406.
- Tulip, James, 'The Vision and Place of C.B.', *StMark 's Review*, no. 91, Sept. 1977, pp. 30–8.
- Wilkes, G. A., 'Interpreting B. 's Poetry; or 'the I of My Verses is not Necessarily ME'', *Southerly*, 37, 4, 1977, pp. 421–26.
- Campion, Edmund, 'C.B. at Riverview', *Quadrant*, 22, 1, Jan. 1978, pp. 26–9.
- Castle, Edgar, 'A Voice from the Deep', *Symposium* (Perth) 1–2, June 1978, pp. 39–41.
- Macainsh, Noel, 'C.B. 's *Wanderer*', *Quadrant*, 22, 2, 1978, pp. 54–9.
- Smith, Martin, 'C.B.: A Man of Words', *Campaign*, no. 29, Feb. 1978, p. 15.
- Zwicky, Fay, 'Gallic Sanction: Kiss of Death, Another Look at B. 's Reputation', *Westerly*, no. 3, Sept. 1978, pp. 77–85.
- Buckley, Vincent, 'Imagination's Home', *Quadrant*, 23, 3, no. 104, March 1979, pp. 24–9.
- Castle, Edgar, 'Towards the Source of *The Wanderer*', *Austr. Lit. Studies*, Oct. 9, 1979, pp. 234–6.
- Clark, Axel, 'The Childhood of C.B.', *Quadrant*, 23, 4, no. 141, 1979, pp. 54–8.

1) Cfr. John Docker, *Australian Cultural Élites*, Sydney, Angus & Robertson, 1974, pp. 3–21.

2) Recensione di *The Verse of Ch. Brennan*, *Bulletin*, 14 sett. 1960, p. 2.

3) Le coincidenze esteriori della vita dei due poeti sono singolari: anche Mallarmé era di famiglia piccolo borghese, esercitò la professione di insegnante, sposò una tedesca, ebbe vicende sentimentali travagliate, fu spinto da un'inestinguibile sete di assoluto, o, nelle parole di Brennan, dal 'fate that dogs the soul intoxicated with perfection', a dedicarsi totalmente al culto della poesia.

- 4) J. P. Sartre, prefazione a Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1966, p. 5.
- 5) 'The Brennan I Remember', *Quadrant*, 1, no. 3, 1957, p. 79.
- 6) R. B. Farrell riporta una frase di Mallarmé a Brennan: 'Il y a entre vous et moi une parentée de songe', in *The Union Recorder* (Sydney University) 22 giugno 1950. Alcune lettere di Brennan a Mallarmé sono stampate nell'*Australian Quarterly*, 19, 1947, pp. 27-39. Sulle lettere mancanti di Mallarmé a Brennan, vedi L. J. Austin, *Quadrant*, 21, 11, no. 124, nov. 1977, p. 36.
- 7) 'Christopher Brennan' in *The Australian Nationalists*, ed. Ch. Wallace-Crabbe, Melbourne, OUP, 1971, p. 210.
- 8) *A Study of Ch. Brennan's 'The Forest of Night'*, Melbourne, MUP, 1970, p. 21.
- 9) Brennan dà un'ampia analisi della poesia di Blake nel saggio 'xix Century Literature' (1904). Ritorna sull'argomento a distanza di molti anni in una nota sul *Bulletin* (1925), che capovolge il giudizio precedente. Pur continuando a lodare la pura bellezza dei simboli di Blake, condanna la grandiosa architettura dei libri profetici. 'While the system demanded a large scale for its working, it was too complicated and too monotonously self-repeating to furnish forth an epic'. Lo accusa in pratica di aver fallito in un intento non dissimile da quello che si è proposto lui stesso.
- 10) *The Prose of C. J. Brennan*, ed. A. R. Chisholm & J. J. Quinn, Sydney, Angus & Robertson, 1962, pp. 164-5. D'ora in poi *Prose*.
- 11) *Ibid.*, p. 10.
- 12) 'xix Century Literature', *ibid.*, p. 93.
- 13) *The Wanderer e The Mental Traveller* non hanno in comune gli accidenti esterni, ma la concezione del viaggio come dimensione interiore, spirale perpetua che imprigiona l'uomo in un moto simile alla stasi.
- 14) 'Fact and Idea', *Prose*, p. 10.
- 15) Dall'introd. di Brennan a *From Blake to Arnold: Selections from English Poetry, 1783-1853*, ['What is poetry?'], *Prose*, p. 15.
- 16) 'Vision, Imagination and Reality' (1901), *ibid.*, p. 33.
- 17) *Ibid.*, p. 39.
- 18) *Ibid.*, p. 19.
- 19) 'xix Century Literature', *ibid.*, p. 82.
- 20) Cit. in James McAuley, *C. J. Brennan, Australian Writers and Their Work*, Melbourne, OUP, 1963, p. 13.
- 21) 'Newer French Poetry' (1899), *Prose*, p. 289.
- 22) 'Christopher Brennan' in *The Literature of Australia*, ed. G. Dutton, Ringwood, Victoria, Penguin 1972, p. 311.
- 23) Corsivi miei.
- 24) Lettera a Richard Pennington, 16 giugno 1930, *Prose*, pp. 254-5.
- 25) Per un chiarimento sul concetto di *bush*, 'bosaglia' ma anche 'terreno deserto o allo stato naturale' o semplicemente 'aperta campagna', contrapposto alla città, ossia Sydney, cfr. B. Hickey, introd. a *Da Slessor a Dransfield*, Milano, Accademia, 1977, pp. 13-4.
- 26) *Prose*, p. 42.
- 27) *Ibid.*, p. 66.
- 28) *Op. cit.*, p. 21.
- 29) J. Wright, *art. cit.*, p. 210.
- 30) 'Definition of German Romanticism' (1920), *Prose*, p. 384.
- 31) 'xix Century Literature', *ibid.*, p. 110.
- 32) Rigetta vigorosamente l'idea che Mallarmé sia un poeta élitario, con argomenti che sono evidentemente intesi a scagionare lui stesso da una simile accusa: 'his stand-

point is as broadly human, as ultra-democratic, as that of Blake' (*ibid.*, p. 145).

³³⁾ Cfr. J. McAuley, *op. cit.*, p. 7.

³⁴⁾ Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, (Henri Mondor et G. Jean Aubry), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, N.R.F., 1961, pp. 662-3.

³⁵⁾ Cfr. la già citata prefazione di Sartre alle poesie di Mallarmé.

³⁶⁾ Tipicamente, la vita e la poesia di Mallarmé gli sembrano dominate dall'« instinct of paradise », purificato dalla 'perversità' morbosa di Baudelaire ('xix Century Literature', *Prose*, p. 137).

³⁷⁾ J. McAuley, *op. cit.*, p. 8.

³⁸⁾ *The Wanderer* è la sezione che presenta maggior respiro ritmico e maggior affinità con la sensibilità moderna, e tuttavia, osserva G. A. Wilkes, 'his management of the technique of the *persona* and the 'heroic' style stamp it as a period piece still' (*art. cit.*, p. 315).

³⁹⁾ Va tuttavia sottolineato che Novalis cerca nella notte l'oblio della morte, mentre Brennan vi cerca la fonte della vita e dell'essere (cfr. 'xix Century Literature', *Prose*, p. 112).

⁴⁰⁾ È una leggenda rabbinica che raccoglie antichi miti sumerici e babilonesi, di cui restano tracce nel libro di Isaia (Cfr. R. Graves e R. Patai, *I miti ebraici*, Milano, Longanesi, 1963, pp. 79-80). A. R. Chisholm ricostruisce esaurientemente la conoscenza di Brennan del mito e la sua personale interpretazione (*op. cit.*, pp. 15-46).

⁴¹⁾ 'Rossetti', dic. 1927, *Prose*, p. 264.

⁴²⁾ 'Catholic Poets in England', dic. 1932, *ibid.*, p. 276.

⁴³⁾ *Ibid.*, p. 273.

⁴⁴⁾ 'XIX Century Literature', *ibid.*, p. 105.

⁴⁵⁾ Cfr. Judith Wright, 'Australian Poetry to 1920', in *The Literature of Australia*, ed. G. Dutton, cit., p. 84.

⁴⁶⁾ Cfr. Judith Wright, 'Ch. Brennan', in *The Australian Nationalists*, ed. Ch. Wallace-Crabbe, cit., p. 196. Nota però Bernard Hickey che proprio J. Wright fruisce 'dei benefici dell'esperienza simbolista di Brennan' (*op. cit.*, p. 26).

⁴⁷⁾ J. Wright, 'Ch. Brennan', in *The Australian Nationalists*, cit., p. 212.

⁴⁸⁾ H. Heseltine, introd. a *The Penguin Book of Australian Verse*, Ringwood, Victoria, Penguin, 1972, p. 40.

⁴⁹⁾ *Chris Brennan*, Sydney, Bookfellow, 1933.

⁵⁰⁾ Come per *The Wanderer* il suo incontro casuale costringe gli altri ad ascoltare e riflettere e apre loro nuove dimensioni.

⁵¹⁾ Cfr. Géza Róheim, *Gli eterni del sogno*, Rimini, Guaraldi, 1972.

MARIA TERESA DAL MONTE

ALLE ORIGINI DI *DAS JUNGE WIEN*:
MODERNE DICHTUNG - MODERNE RUNDSCHAU ¹⁾

I. *Fra provincia e Europa. Moderne*, il neologismo di Eugen Wolff, necessita di volta in volta per essere d'utilità in campo critico di precise connotazioni, dal momento che il significato della parola si è dilatato fino a divenire sinonimo di possibilità e di utopia, conferendole insieme un innegabile persistente fascino. La rivista fondata nel 1890 a Brünn da Eduard Michael Kafka, che alla *Moderne* intende conformarsi, si definisce in primo luogo quale incentivo e punto di coagulo di quel processo di sprovvincializzazione che si attua nella cultura dell'impero asburgico nell'ultimo decennio del secolo. Essa costituisce inoltre un termine di riferimento storico tanto più prezioso in una letteratura caratterizzata dall'aristocratico individualismo dei suoi rappresentanti, alieni dalle scuole, dalle correnti, dalle dichiarazioni programmatiche.

Hermann Bahr, che di *Moderne Dichtung* diviene uno dei più significativi collaboratori e il principale cronista della sua breve storia, ne ha descritto la genesi con immagini di plastica evidenza, ponendo alle origini della *Moderne* austriaca se stesso in veste di viandante delle strade parigine dall'animo dilacerato ²⁾ e lo sconosciuto E. M. Kafka, investitosi all'improvviso del ruolo di profeta della gioventù austriaca in rivolta ³⁾, espressione quest'ultima da non intendersi alla lettera, ché altrimenti parrebbe designare un fantasma, bensì come patetica accentuazione dei turbamenti e del bisogno di più vasti orizzonti culturali che contraddistinguono l'ultima generazione di poeti austriaci, gli stessi che nel corso di alcuni anni verranno chiamati *Jungwiener* ⁴⁾. Un carteggio fatto di misive appassionate, che si incrociano tra Parigi e Brünn nel 1889 « come stridenti procellarie », porta di lì a poco alla fondazione del nuovo organo letterario di E. M. Kafka. Il viaggio in Francia di Bahr, iniziatosi nel 1887, aveva rappresentato in qualche modo una fuga da Berlino, che era stata la prima meta importante del suo bisogno di evasione dalla provincia austriaca. A Parigi egli cerca

nei decadenti, nei simbolisti, nella pittura impressionista risposta e soddisfazione all'inquietudine e allo scontento suscitati in lui da una rivoluzione letteraria che non ha mantenuto le sue promesse, da un'arte fondamentalmente mediocre che non ha saputo adeguarsi al livello dei modelli francesi. L'invito di E. M. Kafka ad aprire alla *Moderne* la cultura dell'impero austro-ungarico gli si presenta come possibilità di porre un'alternativa al naturalismo tedesco, di trovare se stesso in una nuova letteratura austriaca.

È un cammino nel corso del quale « *der Herr aus Linz* », come lo chiamava ironicamente Kraus, oscilla tra il complesso del provinciale e una sorta di megalomania culturale che lo spinge a sentirsi portavoce dell'arte europea. Si tratta del risvolto prosaico e demistificante dell'*Austriazität* e dell'europaismo che sono l'anima bifronte e inscindibile di tanta parte della letteratura austriaca dalla fine dell' '800. In maniera più incisiva di quanto si possa dire del naturalismo monacense e berlinese, che pur non manca di istanze nazionaliste, nel mondo asburgico l'apertura europea convive col più appassionato « austriacismo », come è già dimostrato dal fatto che tra le immagini degli autori più significativi del tempo, che campeggiano sulla copertina di *Moderne Dichtung*, e ai quali è dedicato il numero della rivista, i volti di Anzengruber, di Saar, di Sacher-Masoch si alternano a quelli di Michael Georg Conrad, Georg Brandes, Gerhart Hauptmann. In ciò che all'inizio sembrava l'esigenza di uscire dal provincialismo si scorge poi la vocazione a posizioni sovranazionali ⁵⁾. Il composito impero austro-ungarico, inteso nella sua molteplicità e nelle sue scissioni quale specchio dell'Europa e insieme metafora della vita stessa, diviene una barresiana « *patrie psychique* ». *Austriazität* e europaismo si svelano nel loro significato più profondo quale forma dell'angoscia di moderni degli *Jungwiener*.

II. « *Wahrheit, wie jeder sie empfindet* » ⁶⁾. Un'altra faccia della *Moderne*, certo la più significativa, che emerge dai contributi di maggior rilievo della rivista austriaca, è l'affermarsi di una soggettività, di un relativismo che sovvertono ordini costituiti, infrangono apparenti sicurezze. La prima traccia importante si rinviene nell'articolo *Die Moderne* che Bahr invia a E. M. Kafka da Madrid, tappa successiva al soggiorno parigino, per il numero d'apertura di *Moderne Dichtung*. Esso ben rispecchia la complessità della sua posizione, critica nei confronti del naturalismo tedesco, ma pur tuttavia ad esso ancora legata e in particolare consonanza con l'avanguardia tedesca, scossa intorno al 1890 da fermenti autenticamente innovatori ⁷⁾.

Il viandante delle strade parigine si è trasformato in un novello Zarathustra che vaga per l'Europa e redige un programma in gran parte naturalista in stilemi nietzscheani, il ché è una contraddizione paradossale in rapporto al naturalismo francese, ma costituisce una caratteristica del naturalismo tedesco o meglio di ciò che è apparso in Germania sotto l'etichetta del naturalismo, soprattutto a cominciare dal 1890. Il passo più significativo del breve scritto di Bahr, che

suona come un suggestivo proclama, è quello in cui invitando alla verità precisa tale concetto quale « Wahrheit, wie jeder sie empfindet ».

Se solo un anno prima Heinrich Hart sosteneva l'assoluta oggettività che doveva informare lo studio delle scienze naturali come la creazione poetica e l'arbitrio di qualsiasi intervento soggettivo⁸⁾, Bahr partecipa al processo intentato al concetto dogmatico di verità, cui fa eco sulla *Freie Bühne* berlinese Otto Brahm, ponendo la *individuelle Wahrheit*⁹⁾ alla base del programma della sua rivista. A tale principio si ispira l'estetica non normativa, in perpetuo divenire come la vita, di cui egli si fa portavoce in Germania, un'estetica che non esclude il superamento del naturalismo da cui pur ritiene di prendere le mosse, prerogativa di uno spirito che disdegna di mistificare e di stilizzare e che nel rifiuto di qualsiasi ipotesi ideologica più che il libero pensatore illuminista ricorda il *freie Geist* nietzscheano. « Dem Naturalismus Freund – scrive infatti Brahm in *Zum Beginn*, che sta a *Die Moderne* e al suo pathos rattenuto come l'esegesi al messaggio profetico, con quella lucida pregnanza che è la caratteristica del suo stile critico – wollen wir eine gute Strecke Weges mit ihm schreiten, allein es soll uns nicht erstaunen, wenn im Verlauf der Wanderschaft an einem Punkt, den wir heute noch nicht überschauen, die Strasse plötzlich sich biegt und überraschende neue Blicke in Kunst und Leben sich auftun »¹⁰⁾. Non è semplice stabilire chi abbia incrinato in maniera prioritaria la compattezza cristallina della verità dei naturalisti. Se nel 1891 Hofmannsthal scrive in un saggio su Bourget che Nietzsche è nell'aria¹¹⁾, essa si è certo dissolta non da ultimo alla sua « scuola del sospetto », cui fa cenno in *Menschliches Allzumenschliches*, divenendo quindi per lo più inscindibile da qualificazioni soggettive quali « le mie verità ». Nietzsche è un vento che mette a soqquadro certezze e speranze, o per usare la suggestiva immagine di Leo Berg, è una grande luce che illumina improvvisa l'orizzonte europeo, svelando abissi insospettati¹²⁾.

È eletto dunque ad astro della *Moderne* proprio il filosofo che detesta e combatte tutto ciò che è sinonimo di modernismo, non secondariamente per quel bisogno di un incessante principio di opposizione e di contraddizione, che è a sua volta di origine nietzscheana. Quanto a Bahr, se come testimonia l'insieme della sua produzione critica, la concezione dell'opera d'arte intesa quale espressione della verità del singolo individuo gli deriva in primo luogo dalla pittura impressionistica, l'incapacità di indugiare su un'idea, l'implacabile bisogno di superamento, che nel decennio di fine secolo costituiscono i suoi tratti distintivi, sono non meno nel segno di Nietzsche. La « Wahrheit, wie jeder sie empfindet » è considerata da Hofmannsthal l'essenza del programma della rivista, allorché loda la « ungeschminkte subjective Wahrheit »¹³⁾ cui la produzione di *Moderne Dichtung* gli sembra conformarsi. Lo stesso Hofmannsthal ha dato tuttavia un'altra volta a *Moderne Rundschau* il pittoresco appellativo di « grün angestrichene Menagerie »¹⁴⁾, termine col quale più che la combattività doveva intendere la varietà degli esemplari asserragliati. La discrepanza tra i due giudizi

hofmannsthaliani rispecchia la perplessità del lettore odierno di fronte all'estrema varietà, ma anche al dislivello qualitativo che contraddistingue i contributi della rivista. Bahr ha a posteriori sostenuto che essa fosse programmaticamente aprogrammatica¹⁵⁾. Non si deve tuttavia dimenticare che la cronistoria dell'organo della *Moderne* austriaca riflette nel corso degli anni gli inarrestabili « superamenti » del suo autore. Accade così che nel 1893, nell'ambito della nuova polemica antiberlinese con la quale mira ad affermare la superiorità degli austriaci, « né naturalisti, né rivoluzionari », egli lo funzionalizzi ad espressione di *Das Junge Wien* e ad esso rimproveri le saltuarie concordanze con la *Gesellschaft* e la *Freie Bühne*.

Anche la mancanza di un programma assurge in questo contesto ad elemento distintivo degli *Jungwiener*. Ma *Moderne Dichtung* può in effetti considerarsi aprogrammatica, se pur non nella maniera consapevole e dichiarata della *Freie Bühne* berlinese. Lo stesso non si può dire di *Moderne Rundschau*, che con un'impostazione chiaramente positivista e naturalista si propone di considerare la letteratura come una delle espressioni dello spirito del tempo, comprensibile solo in un'ampia cornice culturale. Liberata dalle strettoie di una prospettiva esclusivamente letteraria, la critica chiama in ausilio le scienze del tempo, dalla sociologia, all'economia, alla psicologia¹⁶⁾. Si palesano qui i punti di contatto più evidenti tra *Moderne Dichtung*–*Moderne Rundschau* e la *Freie Bühne*. Ma nella misura in cui il relativismo gnoseologico domina la cultura dell'epoca, la nuova auspicata prospettiva critica ridiviene soggettiva, asistematica, al limite negazione della possibilità stessa della critica. L'affinità più autentica tra *Jungwiener* e *Jungberliner* resta fondamentale, non meno su *Moderne Rundschau*, all'insegna della « Wahrheit wie jeder sie empfindet ».

III. *La rivoluzione mancata degli Jungwiener*. Se la fede nella « verità soggettiva » unisce gli spiriti più elevati della rivista, austriaci e tedeschi sono divisi dalla realtà storico–sociale dei loro paesi. Il Bahr che ha lasciato Berlino per Parigi tradisce in *Die Moderne* una fondamentale estraneazione nei confronti delle condizioni dell'impero austro–ungarico. L'adeguamento da lui propugnato ad un mondo esterno, che nel corso di pochi decenni ha subito trasformazioni vertiginose, adeguamento che elimini la disarmonia tra mondo interiore e realtà esteriore « Bis die Lüge in uns, das Anderssein, anders als der Dampf und das Elektrische, erwürgt ist »¹⁷⁾ rivela la presenza predominante nel suo pensiero della situazione tedesca.

Il naturalismo è in Germania un grido di rivolta, se pure in gran parte velleitario, contro le condizioni di vita createsi nei *Gründerjahre*. Il mondo esterno era invece cambiato in Austria in maniera meno clamorosa. Accanto ad un minor sviluppo industriale il problema delle nazionalità serve qui a dirottare le tensioni sociali, smorza i contrasti di classe, distoglie l'attenzione dalla povertà della piccola borghesia e di quel proletariato di cui Victor Adler

aveva conosciuto le condizioni tristissime prima di tutto nelle sue funzioni di medico. Non si ha da parte degli intellettuali austriaci l'adesione, per quanto approssimativa, al socialismo che si riscontra in Germania, bensì il progressivo decadere del liberalismo e l'affermarsi dei cristiano-sociali conducono ad una loro totale alienazione dalla vita politica. E la protesta sociale, che pur non manca nella loro opera, non è mai clamorosa e per lo più cifrata, metaforica. Eppure E. M. Kafka, anche se per brevissimo tempo, ch  il mutare repentino delle posizioni   una caratteristica innegabile di questi anni, ha inteso portare la cultura dell'impero austro-ungarico al passo con la storia investendo il poeta austriaco di una missione politica e sociale progressista. Al momento della fondazione di *Moderne Dichtung*, modello ideale di E. M. Kafka, che non vive l'esperienza parigina di Bahr e che in un primo momento vede in lui il socialista austriaco della *Moderne* sembrano essere autori quali Conrad ed Henckell, propugnatori di un socialismo umanitario, utopico e messianico ma improntato ad una fede di stampo illuministico nell'uomo e nel progresso, socialismo professato da quel poeta della nuova scuola, « ein deutscher Sozialist von einem neuen Geist entbrannt »¹⁸⁾, di cui Henckell fa il mentore del lavoratore nel *Festspiel der Maschinenzeit Glühende Gipfel*. Ma le illusioni di E. M. Kafka crollano nell'impatto, prima ancora che con l'immutabile realt  austriaca col vero carattere del socialismo del naturalismo tedesco. Quali siano in Germania i limiti della fede socialista degli intellettuali del tempo, appare emblematicamente su *Moderne Dichtung*, allorch  B lsche rimprovera all'estetica del suo paese di trascurare il sociale¹⁹⁾, tenendo tuttavia a specificare che non intende con ci  l'adesione ad un partito politico, n  tantomeno « superficiali » prese di posizione nei confronti delle questioni politiche del momento, bensì un'intensa quanto generica partecipazione alla vita che ferve, cui contrappone i vietati clichés della quiete dello studio, del chiuso del museo di antichit  classiche, della figura timida e scontrosa dello studioso di estetica in guanti di pelle lucida. Collaboratori di *Moderne Dichtung* quali Wilhelm B lsche, Karl Henckell, Paul Ernst e Bruno Wille, questi ultimi in quegli anni socialisti e marxisti e latori della protesta dei « giovani » contro i « vecchi »²⁰⁾ sono non meno rappresentanti di un socialismo fuori dei ranghi del partito, che attende la soluzione della questione sociale in maniera che non si discosta da quella di chi spera in un'utopica *Erlösung*. Del resto anche *Glühende Gipfel*   una sorta di sacra rappresentazione in cui il poeta ha come oppositore il demonio, un « Sorgensatan » che impersona simbolicamente le pene che affliggono il lavoratore. Relativamente alla situazione stagnante, all'immobilismo dell'impero asburgico, l'atteggiamento dei collaboratori politicamente impegnati della rivista pu  parere rivoluzionario. *Moderne Rundschau* sar  tuttavia vittima della censura per articoli che si ritengono offensivi della morale²¹⁾ e per uno scritto di E. M. Kafka, *Der individualistische Anarchismus*, di cui non ci   pervenuto il testo, ma che considerata la rapida evoluzione o meglio sarebbe dire involuzione delle sue posizioni politiche, si pu 

supporre a ragione assertore di teorie utopiche e sterili²²⁾. Dal marxismo egli passa infatti ad un liberalismo tinto di nietzscheanesimo, che nulla vuole avere a che fare con il passato liberalismo borghese ed è contrassegnato dall'individualismo esasperato, che caratterizza la produzione poetica più chiaramente antinaturalista di *Moderne Dichtung—Moderne Rundschau*.

La *Moderne* palesa il suo volto utopico nell'attesa dell'*Erlösung*, che nasce dalla mancanza di fede in qualsiasi concezione politica concreta di salvezza e rivela in pieno il suo tragico significato entro i confini dell'impero austro-ungarico, dove il già ricordato affermarsi dei cristiano-sociali e l'inesorabile declinare del liberalismo non danno adito ad alcuna fiducia nel futuro. *Erlösung* è appunto il titolo del *Prolog zu einem sozialen Roman* di Rudolph Lothar²³⁾, in cui la sete di giustizia non solo sociale è trasposta all'epoca della guerra dei contadini e protagonista è il viandante per antonomasia, un Ahasverus che nel suo eterno errare impersona l'angoscia irrisolvibile della *Moderne*. All'invocazione di un « salvatore », contenuta già in *Die Moderne* di Bahr, risponde in entrambe le annate della rivista un'autentica galleria di *Erlöser*²⁴⁾, di cui l'autore naturalista considera con distacco i tratti patologici e che l'autore antinaturalista evoca con partecipazione e speranza. Avviene tuttavia che il nevrotico, rappresentato con obiettività scientifica, e il mistico a cui si guarda con emozione, si fondano, come testimonia *Der Apostel* di Hauptmann, il cui finale idilliaco è significativamente aperto. Il caso clinico non è infatti portato ad una conclusione, anche se si avverte nel breve racconto il ricordo del *Lenz* di Büchner²⁵⁾ e si coglie l'influsso delle lezioni ascoltate a Zurigo nel 1888 presso lo psichiatra Forel. La lettura del *Lenz* è del resto percepibile nello stesso « prologo ad un romanzo sociale » di Lothar, nel ritmo serrato e incalzante della narrazione, nei passi iniziali che descrivono il cammino del protagonista nella cornice grandiosa e terrificante dei monti. Sempre più sensibili si fanno nel personaggio di Lothar, incarnazione di Ahasverus, fratello di Brand e ben più di Zarathustra, i tratti del profeta di Nietzsche già riscontrabili nell'apostolo di Hauptmann. Il Nietzsche « illuminista » di *Menschliches Allzumenschliches* convive spesso nello stesso autore col più tardo Nietzsche superumano di *Also sprach Zarathustra* e *Zur Genealogie der Moral*, come nel caso di Ola Hansson, che in *Sturmevangelium* dà una suggestiva veste mitica all'atteso crollo apocalittico delle moderne democrazie e del socialismo, instaurati dalla « razza degli schiavi »²⁶⁾. Sulle pagine della rivista austriaca il proletario liberato finalmente dalle sue catene, il santo e il superuomo sembrano alternative apparenti della filosofia dell'*Erlösung*, confermando ciò che lo stesso Hauptmann scriverà in *Der Narr in Christo Emanuel Quint*: « Das gleiche nannten diese Sozialstaat, andere Freiheit, wieder andere Paradies, Tausendjähriges Reich oder Himmelreich »²⁷⁾. Il martello di Thor, trasformato in simbolo travolgente della ragione che dovrebbe foggiare i nuovi diritti dell'uomo²⁸⁾, può coesistere col martello nietzscheano che nella *Götzendämmerung* tocca gli idoli eterni. Da sociale l'aspirazione all'*Erlösung* si

configura tuttavia sempre più chiaramente come individuale e in ciò acquista valore simbolico l'ammonimento rivolto ad Ahasverus da una figura celeste: « Du willst die Menschheit erlösen, löse dich selbst »²⁹⁾.

Non meno sorprendente è per E. M. Kafka il palesarsi del nuovo clima culturale prodottosi in Germania intorno al 1890, attraverso il saggio di Conradi *Wilhelm II. und die junge Generation*, che egli recensisce³⁰⁾. Abdicazione dell'io di fronte al mondo esterno nella moderna civiltà industriale, ritorno alla metafisica e al romanticismo, celebrazione della guerra quale strumento per superare l'epoca di transizione sono i fantasmi evocati nella breve opera con cui si confronta nel primo numero del suo organo letterario. È lo « psychologisch-romantisch-imperatorische Notwehrrealismus »³¹⁾, ascritto da Bahr alla terza inquieta fase di *Das jüngste Deutschland*. La tipologia psicofisiologica degli uomini del suo tempo, che Conradi fornisce dissezionando e ricomponendo opposti tipi umani con il programmatico spietato spirito analitico e il gusto delle sintesi audaci che lo contraddistinguono³²⁾, risente non solo l'influsso di Nietzsche ma anche di Wundt, i due autori più significativi dell'epoca secondo Conrad Alberti, che la stupida ed ignorante borghesia guglielmina ignorava. Dopo solo mezz'anno E. M. Kafka sembra dar ragione a Conradi, prospettando implicitamente il fallimento dei suoi obiettivi. « Denn sind wir nicht eben erst vom Individualismus hergekommen und schon sollen wir wieder zu ihm hin? » si chiede perplesso. Quello che doveva essere il volo verso l'alto dell'aquila, che sul frontespizio di *Moderne Dichtung* porta sul dorso un amorino letterato, si è rivelato un giro su se stessi. I chiari termini dell'alternativa, posti dal realismo moderno, riassumibili in metafisica – « dialectische Denkweise », « Romantik-consequenter Realismus », « Subjectivität – Objectivität », « brutaler Egoismus-altruistischer Gerechtigkeits-sinn »³³⁾ sembrano divenuti all'improvviso reversibili. Gli estremi si toccano. Tutto pare avere due facce, contenere in germe il suo contrario come Adam Mensch che è definito o si definisce ora « proletario dello spirito », ora « aristocratico del futuro » ed è convinto che il proprio sconfinato individualismo sia solo un socialismo rimosso e sviato³⁴⁾. Quell'idra dalle cento teste che è la *Moderne* ha rivelato a Kafka il volto bifronte di Marx e di Nietzsche. Non solo il fugace sogno di politicizzare il poeta austriaco, nutrito dal fondatore di *Moderne Dichtung*, non si realizza, bensì si può se mai osservare il contrario: l'uomo politico viene coinvolto nel clima di *Das Junge Wien*, lo stesso autore impegnato vive con due anime accettando come necessità ineluttabile l'inconciabilità tra poesia e politica o come nel caso dello *Jungwiener* Stefan Grossmann, uno dei capi della socialdemocrazia austriaca, si rinnega quale poeta prendendo Altenberg a modello di una cecità nei confronti delle questioni politiche, che sarebbe innata nell'artista³⁵⁾. Victor Adler, frequentatore del Caffé Griensteidl, è presentato dallo stesso Grossmann su *Die Zeit* verso la fine del secolo nella serie *Wiener Köpfe*³⁶⁾ come l'esatto contrario dell'agitatore di popolo, rivoluzionario armato soprattutto dell'arma dell'ironia, uomo politico come pochi privo

di illusioni e di quel carisma che può esercitare sulle masse solo chi sia uscito dalle sue file. Del fondatore del socialismo austriaco viene sottolineato in qualche modo il carattere aristocratico, mentre il fascino esercitato sulle masse da Lueger, a cui non restò insensibile neppure Stefan Zweig³⁷⁾, era quello del demagogo e dell'uomo d'azione, figura rarissima sulla scena politica austriaca.

Proprio Lueger è tuttavia quanto di più estraneo si possa immaginare al mondo degli *Jungwiener*, a differenza di Adler che viene ad esso idealmente acquisito quale rappresentante di una rivoluzione silenziosa o per lo meno piena di stile. Il socialismo, non di rado nello stesso Bahr a cominciare dal 1887³⁸⁾, e in Schnitzler è un socialismo da salotto che ben si concilia con la vita mondana e che offrirà a Therese Golowski in *Der Weg ins Freie* l'alternativa di finire sul patibolo o di diventare principessa. Ciò spiega la mancanza di qualsiasi intolleranza da parte dei giovani Austriaci verso gli scrittori della generazione precedente.

IV. *La venerazione per la Eschenbach e Saar.* Il rifiuto indiscriminato della realtà dei *Gründerjahre*, la tabula rasa dei valori propugnata da Bahr in *Die Moderne* non coinvolge invece in Germania solo gli autori preferiti dalla borghesia guglielmina ma i grandi realisti quali Keller e Fontane, che pur compongono alcune delle loro opere migliori in epoca naturalista. « Man frage einen der jungen Berliner nach Spielhagen oder Heyse, besser würde man den Henker gleich nach seinem Opfer fragen. Man frage einen der jungen Wiener nach der Eschenbach oder Saar und der herrlichsten Verehrung, der innerlichsten Liebe, der zärtlichsten Treue ist kein Mass »³⁹⁾, scriverà lo stesso Bahr alcuni anni dopo, a sottolineare la differente posizione nei confronti della letteratura del tempo che distingue gli *Jungwiener* dagli *Jungberliner*. Nel conservatorismo non retivo di una Eschenbach o di un Saar gli austriaci, antisocialisti di fatto se a volte non di nome, si ritrovano. Il sogno dell'*Erlösung* è trasferito nel passato, in un mondo perduto e non meno mitico o in un presente che scompare con angosciosa inesorabilità. Il « Gift der Sozialdemokratie »⁴⁰⁾ che nel breve racconto di Conrad, apparso sul primo numero di *Moderne Dichtung*, si insinua nell'idillico mondo feudale, immerso nel sole e nei profumi della piena estate, e che ad E. M. Kafka era apparso forse all'inizio un auspicio, si rivela presto un minaccioso fantasma che incombe sul mondo delle *Dorf- und Schlossgeschichten*, sui « buntscheckige Feudalbande » di marxiana memoria che nell'universo della Eschenbach uniscono ancora gli abitanti del villaggio ai signori del castello⁴¹⁾. In un racconto di F. von Saar del 1892 il socialismo è insieme all'ipnotismo, alla scuola naturalista e all'ultima corsa di cavalli tema di conversazione della nuova società rumorosa che ha invaso Schloss Kostenitz⁴²⁾, acquistato da un importante industriale del paese e trasformato in un edificio di stile svizzero. Ma se, citando ancora Marx, la ricca borghesia industriale del paese ha distrutto « alle feudalen, patriarchalischen, idyllischen Verhältnisse »⁴³⁾, la storia di Klo-

thilde resta « die schönste Idylle, die wahrste, die nächstverwandte »⁴⁴⁾ a cui si rivolge l'appassionata nostalgia di Hofmannsthal.

Non meno amati sono in Austria autori, che paiono rispondere alle istanze naturaliste come Anzengruber col suo vigoroso realismo, o Sacher-Masoch il cui smascheramento della vita sessuale è sentito come squisitamente « moderno ». La presenza di scrittori quali Anzengruber e Sacher-Masoch, ammirato da Zola e da Ibsen, spiega il mancato sorgere di un naturalismo in Austria. Rivoluzionari silenziosi o messi a tacere, essi tolgono mordente polemico con la loro opera alla « rivoluzione » della generazione successiva. Spetta in realtà all'avanguardistica *Freie Bühne* il merito di aver riscoperto e portato sulle scene, tredici anni dopo la sua apparizione, *Das vierte Gebot*. Se agli *Jungberliner* l'opera doveva sembrare il prodotto di un naturalismo ante-litteram, un ibseniano dramma dell'ereditarietà, dall'ottica della *Moderne* austriaca essa rompe con la tradizione, sfida la morale corrente, in questo caso non solo il moralismo miope e bigotto del cattolicesimo del paese, bensì certa etica austriaca irresponsabilmente edonistica, sensuale e godereccia, e in quanto tale è sempre attuale tragedia del « Wienerthum », alimentata ancora nella Vienna fine secolo da « Volksdichter » e « Volksmänner ». La vanagloria di alcuni personaggi dell'opera di Anzengruber richiama in effetti quella che caratterizza affermazioni di Lueger, « der schöne Karl », il re senza corona di Vienna che ben sapeva affascinare l'uomo della strada con la sua facile eloquenza e il suo populismo⁴⁵⁾.

Accanto al processo al *Wienerthum* si ha la sua mitizzazione. Il detto popolare « Es gibt nur a Kaiserstadt, es gibt nur a Wien », che Kulka mette sotto accusa quale palliativo al vuoto di valori, pur senza esaminare le cause della decadenza morale della società viennese, senza approfondire il risvolto politico-sociale dell'evasione nel facile edonismo, può trasfigurarsi in F. v. Saar a pura elegia del passato. Tale è l'amarezza che questi esprime su *Moderne Dichtung* per la chiusura al pubblico di uno dei monumenti più belli di Vienna, il Belvedere⁴⁶⁾, esautorato dalle sue funzioni di museo e colpito con ciò da una seconda morte definitiva, ché impedendo l'accesso alle sue sale sembra spezzarsi l'ultimo legame con la città. Anche se la bellezza del giardino gli appare ancor sempre cornice incomparabile di amori, di gioia, di miseria, a riprova che la vita di Vienna, la vita più autentica resta segnata dalla sua presenza, la poesia di Saar è culto del culto del passato che su *Moderne Dichtung* convive con sogni di palingenesi sociale e con l'esaltazione dei progressi scientifici.

Ad un presente pregno di futuro è ascritto idealmente Sacher-Masoch, recuperato alla *Moderne* come un altro Zola⁴⁷⁾ che fa luce con genialità e coraggio non tanto su una realtà sociale trascurata, bensì sulla realtà oscura e patologica, non ignorata ma fino allora ignota, accessibile a chi della natura umana sa indagare gli abissi. Il provincialismo delle *Dorfgeschichten* si riscatta nelle sue protagoniste, belle e crudeli come la vita stessa⁴⁸⁾. Le crudeltà della vita sessuale, affrontate senza filtri idealizzanti, si trasfigurano poeticamente nella mirabile

consonanza tra la naturalezza a volte selvaggia dei personaggi e il paesaggio che fa da cornice, si decantano nella frequente equazione tra la donna e la natura o più precisamente come avviene in *Matrena*, tra la donna e la steppa. L'est slavo, dove Tedeschi, Polacchi e Russi si contendono il predominio accanto all'ebreo orientale, diviene specchio ben più significativo nella varietà dei suoi tipi umani e dei suoi paesi della molteplicità della vita di quanto lo siano, secondo il critico di *Moderne Dichtung*, i prosaici e uniformi ambienti metropolitani di Zola. Con Sacher-Masoch *Austriazität* e europeismo, tradizione e modernità si saldano spontaneamente, l'intelligenza corrosiva e demistificante della *Moderne* può indossare i panni del folklore.

V. *La rivoluzione silenziosa degli Jungwiener*. L'organo letterario di E. M. Kafka, in cui preponderante è il numero dei collaboratori tedeschi, appare in un primo momento ad Hofmannsthal, che aspira ad esservi accolto, per eccellenza *jüngstdeutsch*, ma egli ritiene di averne condiviso in silenzio le battaglie artistiche⁴⁹⁾. La traduzione poetica della « Wahrheit, wie jeder sie empfindet » e l'invito « das Aussen nach innen zu machen »⁵⁰⁾, che non si realizza affatto con l'adeguamento alla nuova realtà esteriore, propugnato nella prima parte dell'articolo *Die Moderne*, bensì letteralmente quale processo inverso di totale interiorizzazione del mondo esterno, è da ascrivere su *Moderne Dichtung-Moderne Rundschau* in primo luogo agli *Jungwiener* che in ciò compiono appunto un'autentica profonda rivoluzione silenziosa quale si rivela nelle parole di Hofmannsthal ad E. M. Kafka. Con un significativo errore Bahr attribuisce nel 1893 la paternità del termine *Moderne* ad uno di loro⁵¹⁾, tanto questa gli appariva ormai nei suoi aspetti rilevanti e veramente innovatori appannaggio degli Austriaci.

Il gruppo degli *Jungwiener*, ad alcuni dei quali già tale definizione era intollerabile⁵²⁾, contrassegnato com'è dall'irriducibile individualismo dei suoi membri, è insieme la negazione del concetto di gruppo e della possibilità di un programma comune⁵³⁾. Essi non costituiscono un movimento organizzato, non pubblicano manifesti programmatici, non proclamano innovazioni clamorose, ma con loro si attua quel disgregarsi dell'io, la cui presa di coscienza è stata giudicata da Mach una rivoluzione ben più effettiva e sconvolgente della rivoluzione copernicana⁵⁴⁾. La crisi del naturalismo è in consonanza con la cosiddetta crisi della scienza, che a differenza di quanto prometteva anche in Germania il naturalismo teorico degli anni '80, non dà bensì toglie ogni certezza, tutto sovverte, relativizza, mette in discussione. « Und die moderne Wissenschaft entwendet uns die letzte Stütze – scrive Ola Hansson sull'organo austriaco della *Moderne* in un saggio dedicato a Bourget – Sie gesteht ihr Unvermögen ein, das Universum zu erklären, aber sie macht auch jeden Glauben an etwas Übernatürliches unmöglich. Sie erklärt eine Menge Erscheinungen in ihrem gegenseitigen Verhältnis, die Einheit, die Substanz in und unter ihnen kann sie nicht

erklären »⁵⁵). Se il relativismo gnoseologico che informa l'ultimo decennio dell'800 ha la sua fonte prima per i rappresentanti del fine secolo in Nietzsche, per quanto concerne gli *Jungwiener* non si possono tacere assai evidenti concordanze con la filosofia della scienza di Mach. Non è qui il luogo per affrontare il rapporto tuttora irrisolto Nietzsche–Mach. Basti dire che c'è chi tende a rilevare la conoscenza delle teorie dell'empirio-criticista austriaco già dopo la prima edizione della *Analyse der Empfindungen*⁵⁶) e chi invece sottolinea come il pensiero machiano sia stato fundamentalmente mediato per concordanza se non per influsso diretto, prima degli inizi del '900, da Nietzsche⁵⁷). A conferma di questa seconda tesi può stare il fatto che quel sensibile sismografo della cultura del suo tempo, che è Bahr, fa il nome di Mach per la prima volta tra il 1903 e il 1904, anno in cui lo eleva al ruolo di filosofo dell'impressionismo⁵⁸). Ma è altrettanto vero che Bahr sottovaluta Nietzsche e più inspiegabilmente anche il ruolo che la sua filosofia ha svolto a cominciare dalla fine dell'800⁵⁹), e che anche prima d'allora Mach sembra più volte citato alla lettera dagli *Jungwiener*. La sorprendente affinità del proprio pensiero con l'empirio-criticismo machiano, che Bahr scopre agli inizi del '900, è spia della componente positivista, empirica della raffinata arte dei nervi del fine secolo austriaco. Il relativismo gnoseologico e la conseguente crisi della coscienza dell'io, il cui dissociarsi, nella forma limite rappresentata dal *Chandos Brief*, rende impossibili i processi logici di sintesi e di astrazione che sono alla base della lingua stessa, porta al venire meno della fiducia nella parola, uno dei temi principali della produzione hofmannsthaliana su *Moderne Dichtung*.

Stefan Zweig ha paragonato ancora una volta alla rivoluzione copernicana la scoperta freudiana dell'inconscio⁶⁰), che l'autore di *Anatol* ha portato nella sua opera a volte con sorprendenti anticipazioni nei confronti della psicanalisi. Soprattutto con Schnitzler la collocazione degli inizi di *Das Junge Wien* nel clima del naturalismo tedesco contribuisce a mettere in evidenza e insieme a precisare il significato dell'elemento scientifico, presente nella cultura austriaca *fin de siècle*, che in questo autore ha un'autenticità ben maggiore di quanto accada nei naturalisti, i quali ne fanno uno dei primi imperativi del loro programma.

VI. *Die neue Psychologie*⁶¹). « Eine neue Psychologie thut uns noth »⁶²) potrebbe essere il motto dei contributi critici di livello superiore di *Moderne Dichtung–Moderne Rundschau*, in cui è rilevabile la tendenza a passare dal sociologismo ad uno psicologismo, che recepisce in vario modo la psicologia del tempo, a volte ancora legata alla filosofia, e in relazione con la psichiatria e la psicoterapia.

Se agli inizi lo stesso Bahr era per E. M. Kafka l'autore di saggi su base storico-materialista⁶³), sulla rivista austriaca si fa banditore di una poetica che sostituisca a quella naturalista un rinnovato psicologismo. Storicamente esso rappresenta nel mondo culturale tedesco un momento importante del passaggio, a

livello teorico, dal naturalismo all'impressionismo e al simbolismo, di cui conformi all'estetica naturalista vogliono essere le precise indicazioni metodologiche, finalizzate ora alla riproduzione dell'interiorità. Ciò a cui Bahr conferisce maggior rilievo e che costituisce l'elemento più affascinante e avanguardistico del suo scritto è la « nuova forma » in cui dovrebbero esprimersi « i nuovi contenuti » della poesia, vale a dire la ricerca di una forma adeguata a tradurre poeticamente l'inconscio. A Bourget riconosce l'estrema modernità della tematica e di essere al passo con gli ultimi sviluppi delle scienze psicologiche, ma rimprovera uno stile prenatalista e tradizionale. Ciò che biasima nei suoi romanzi, con argomentazioni che ricordano l'autocritica di Musil, è il continuo intervento dell'autore nella narrazione e l'inserimento nella stessa di parti saggistiche⁶⁴. Dell'opera d'arte naturalista la *neue Psychologie* vuole invece mantenere l'impersonalità e sostituire alla riproduzione oggettiva del mondo esteriore quella del mondo interiore⁶⁵. La narrazione in prima persona, consona per eccellenza a quei personaggi di eccezione dalla sensibilità squisita che come gli eroi stendhaliani di Bourget « se demandent sans cesse comment ils sont émus et s'ils sont émus », è respinta come non conforme a rappresentare ciò che si sottrae all'autocoscienza e quindi alla confessione, vale a dire le sensazioni nel loro processo formativo, l'inconscio oggettivato « nei nervi e nei sensi ». Qui è necessario precisare che Bahr non parla sempre dell'inconscio, ma spesso dei sensi e dei nervi o fonde ambiguamente l'uno e l'altro come la stessa psicologia scientifica del tempo. Lo psicologismo di Bahr si rivela una « non psicologia », nella misura in cui essa è analoga a quella di cui si fa portavoce l'impressionista Barrès nella prefazione del 1892 a *Le Culte du Moi*, là dove si distanzia dai « veri psicologi » quali Taine e Bourget, a differenza dei quali non pretende di « ricostruire ogni brivido umano »⁶⁶, ma rappresentare stati d'animo come si producono in noi, senza di conseguenza poter spiegarli. Con la formulazione della nuova poetica Bahr ritiene di precedere e non di seguire, come di consueto, l'opera. La realizzazione letteraria della « neue Psychologie » si può infatti ricercare più tardi: l'humus in cui germinano non pochi elementi delle avanguardie novecentesche si rinviene negli anni che questo formidabile assimilatore di ogni eco culturale del suo tempo ascrive al superamento del naturalismo. Di tale superamento il nuovo psicologismo di Bahr rappresenta la interessantissima fase in fieri, la più legata dunque al naturalismo. Quanto alla genesi di questa estetica, l'autore stesso si dichiara impossibilitato a fornirla ed essa è infatti il risultato di svariate sollecitazioni letterarie, psicologiche, filosofiche, recepite spesso in maniera indiretta. Non si può tuttavia non conferire particolare significato al paragone che egli istituisce con la pittura impressionista, considerato il ruolo di priorità e di preminenza che nell'ambito dei rivolgimenti in campo estetico Bahr sa riconoscere alle arti figurative. Il pittore impressionista porterebbe sulla tela le sensazioni non ancora rielaborate a livello cosciente che l'oggetto suscita in lui, non riproducendo di questo la struttura, quale si coglie al termine di un processo

razionale, bensì disegnandolo come forma del suo colore, colto in relazione ai riflessi di luce. La stessa differenza che intercorre tra la « vecchia » e la « nuova » pittura è rinvenuta da Bahr tra la « vecchia » e la « nuova » psicologia ⁶⁷⁾. Non a caso il protagonista del romanzo *Die gute Schule* del 1890, il cui sottotitolo è *Seelenstände* (sic), in programmatica contrapposizione ai *Sachenstände* dei naturalisti, ha per protagonista un pittore.

Poiché la *neue Psychologie* non ha trovato ancora secondo Bahr veste poetica, egli ne insegue preludi e approssimative realizzazioni a cominciare da Stendhal fino a Huysmans, il romanziere che « supera » il naturalismo propugnando nel 1891 in *Là-bas* per bocca del suo alter ego Durtal un « naturalisme spiritualiste » ⁶⁸⁾, raffinatosi fino ad interessare la psiche e i nervi. Ma a distanza di un anno sembra scorgere il corrispettivo del nuovo psicologismo nel simbolista Maeterlinck, nel quale coglie un linguaggio non più limitato alla mediazione di processi logici, bensì capace di riprodurre ciò che è a livello preverbale, di dar voce all'inconscio.

Bahr stesso porta due esempi, che non sono due brani poetici ma due canovacci, e che della sua estetica ben rispecchiano le contraddizioni, in particolare il primo nel quale il sentimento inebriante generato da un incontro d'amore viene smitizzato in una serie di reazioni puramente fisiologiche e di risposte psicofisiche a stimoli esterni del carattere più disparato, che vanno dalle condizioni metereologiche a quelle finanziarie del protagonista, alla presenza casuale di una pianta di tuberosa sul suo cammino. Ludwigs, un critico di *Moderne Rundschau*, riteneva che la poesia moderna fosse una « physiologische Lyrik » ⁶⁹⁾, non espressione di una situazione spirituale, ma in quanto risultato di stimolazioni nervose piuttosto manifestazione di una sensibilità patologica. Che il crollo dei valori metafisici abbia progressivamente ridotto la vita e di conseguenza l'arte a fattore puramente fisiologico è per Ludwigs tragico e autentico *fin de siècle*. Allorché osserva che non si può più parlare di « Seelentatsache » ma solo di « Verhältnis von Reiz und Empfindung » egli piange in realtà la morte dell'anima, ché quel « gran buco cui si dà tale nome, secondo la definizione di Musil, gli sembra essersi riempito di un prosaico groviglio di nervi che non può più essere investito di contenuti ideali ⁷⁰⁾. Dal secondo esempio di « neue Psychologie » il lettore stesso è coinvolto nel gioco smascherante, questa volta nei confronti dell'autore. La storia del giovane pangermanista viennese che torna deluso da Berlino a Vienna, dall'*Hohenfriedberger*, il bellicoso inno prussiano, alla marcia Radetzky, appare infatti una proiezione in tono minore dell'iter di Bahr. L'interpretazione in chiave psicologica, secondo i canoni della nuova estetica, che egli dà della sua progressiva disillusione e del risvegliarsi del viennese che non aveva mai cessato di essere, sembrano dire che la « neue Psychologie » poteva trovare il terreno in cui realizzarsi elettivamente a Vienna, la città in cui operano Schnitzler, Freud e per un periodo della sua vita lo stesso Mach. Alla base dell'esigenza di una « nuova psicologia » e del superamento del naturalismo

Bahr crede di cogliere un rinnovato interesse per l'uomo ⁷¹⁾. Si tratta in primo luogo di una posizione polemica nei confronti del naturalismo, cui si rimprovera di aver concesso un'attenzione eccessiva all'ambiente a scapito dell'interiorità umana. È a questo proposito soprattutto Zola a far le spese di fraintendimenti grossolani ⁷²⁾. Sembra che non si possa perdonargli di non attenersi a quella che è o si vuole che sia la poetica naturalista con la quale si polemizza. Ma forse che di Thérèse e Laurent, dominati dai loro sensi e dai loro nervi ben più che dall'ambiente, non è reso invece con acume psicologico in *Thérèse Raquin* il progressivo soccombere al tarlo sottile e inesorabile del rimorso? L'accentrarsi dell'attenzione sull'uomo nasce in verità da una sempre più viva e dolorosa consapevolezza della labilità dell'io.

In una conferenza del 1890 Barrès afferma che di fronte al crollo di tutti i valori l'unica realtà cui ci si può attenere è quell'io, la cui coesione si è fatta sempre più precaria ⁷³⁾. La crisi del naturalismo, in primo luogo crisi del romanzo naturalista e del romanzo stesso, si rivela in ultima analisi aspetto della crisi della nozione filosofica di persona. Anche il nuovo psicologismo di Bahr prelude in effetti alla riduzione dell'individuo ad un fascio di nervi di cui si riproducono le reazioni involontarie. È una conclusione a cui giunge egli stesso, allorché afferma che opere come *Un homme libre* di Barrès e *À Rebours* di Huysmans, in cui aveva visto gli immediati antecedenti della « neue Psychologie », non sono che « psychologische Monologie » e che il proposito di affermare l'io che le informa non fa in realtà che dissolverlo in una rete di sensazioni, dietro le quali l'io scompare ⁷⁴⁾. La poesia dell'individualità esasperata si rivela l'arte dell'« Ichlosigkeit ».

1) *Moderne Dichtung* è pubblicata a Brünn dall'1-1 all'1-12-1890. Dall'aprile 1891 appare a Vienna quale *Moderne Rundschau*, finché nel 1892 si fonde con la rivista tedesca *Freie Bühne für modernes Leben* che assume il titolo *Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit*. *Moderne Dichtung-Moderne Rundschau* vengono qui indicate con le sigle *M.D.* e *M.R.*

2) H. Bahr, *Zehn Jahre, Die Zeit*, Wien 5-8-1899; *Das Junge Wien. Österreichische Literatur und Kunstcritik*. 1887-1902. Hrsg. von G. Wunberg, Niemeyer, Tübingen, 1976, II, p. 1004. Quest'opera è indicata con le sigle *J.W.I.* e *J.W.II.* Ad essa si riferisce il numero di pagina degli articoli citati.

3) « Noch in Paris war mir aus Brünn gemeldet worden, auch die Jugend Österreichs erhebe sich jetzt. Eduard Michael Kafka hiess ihr Prophet... », Bahr, *Selbstbildnis*, Fischer, Berlin, 1923, p. 277.

4) Il termine designa poeti per lo più viennesi (Bahr, *Das junge Österreich*, 20.9., 27.9., 3.10, *Deutsche Zeitung*, Wien, 1893, *J.W.I.*) ma anche l'accentrarsi della cultura nella capitale.

5) « Und es könnte, wenn sie [gli Jungwiener] die rechte Gestalt des Österreichischen finden, wie es jetzt ist, mit diesen bunten Spuren aller Völker, mit diesen romanischen, deutschen, slawischen Zeichen, mit dieser biegsamen Versöhnung der fremdesten Kräfte-es könnte schon geschehen, dass sie, in dieser österreichischen gerade, jene europäische Kunst

finden würden, die in allen Nationen heut die neuesten, die feinsten Triebe suchen », Bahr, *Das junge Österreich*, cit., p. 367.

6) Bahr, *Die Moderne*, M.D., Januar 1890, 1. Band; *J.W.I.*, p. 32.

7) In concomitanza con l'ascesa al trono di Guglielmo II e l'abolizione della legge contro i socialisti inizia, secondo Bahr, la terza fase della *Moderne*, dopo quelle realista e socialista-naturalista, caratterizzata dall'affermarsi di tendenze irrazionalistiche, e rappresentata da H. Conradi e D. v. Liliencron, Bahr, *Das jüngste Deutschland*, *Deutsche Zeitung*, Wien 1893; *J.W.I.*, pp. 359-363.

8) H. Hart, *Über den Realismus* (1889), cit. da *Theorie des Naturalismus*, Reclam, 1977, p. 139.

9) O. Brahm, *Zum Beginn, Freie Bühne für modernes Leben*, Januar 1890, *Literarische Manifeste des Naturalismus*, 1880-1892, hrsg. von E. Ruprecht, Stuttgart, 1962, pp. 155-156.

10) Ivi, p. 155.

11) Hofmannsthal, *Zur Physiologie des modernen Lebens. Die Moderne*, 1891; *Prosa I*, Fischer; *J.W.I.*, p. 170.

12) L. Berg, *Die Romantik der Moderne* (1891), cit. da *Die literarische Moderne*, hrsg. von G. Wunberg, Athenäum Verlag, 1971, Frankfurt a. Main, p. 79.

13) Werner Volke in *Hofmannsthal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, 1967, p. 21 riporta per intero una lettera del 1890 inviata da Hofmannsthal ad E. M. Kafka. Essa non appare nei *Briefe 1890-1901*, Berlin, Fischer, 1935.

14) Si veda la lettera di Hofmannsthal a Bahr del 21-7-1891 in Hofmannsthal, *Briefe 1890-1891*, Berlin, 1935, p. 9. In M.D.-M.R. si potevano incontrare, per citare gli autori di maggior rilievo, Zola e Baudelaire, Ludwig Büchner e Felix Dörmann, Aurélien Scholl e Strindberg, Spitteler e Stecchetti, accanto a una miriade di autori non meno diversi ma decisamente minori.

15) Riferendosi al carteggio con E. M. Kafka, che precede l'apparizione di *Moderne Dichtung*, Bahr scrive: « In unseren Briefen wird kein Programm aufgemacht. Alle die Parolen und Signale fehlen, mit denen dann getrommelt und geblasen worden ist. Es ist nicht von Naturalismus, nicht von der Décadence und nicht vom Symbolismus die Rede », *Zehn Jahre*, cit., p. 1005.

16) « Die moderne Literatur ist für sich allein, abgesondert von allen übrigen Ausstrahlungen des modernen Geistes nicht zu begreifen, nur vom Standpunkt der neuesten naturwissenschaftlichen, psychologischen und sociologischen Erkenntnisse, nur vom Standpunkt der fortgeschrittensten rechts-und-moralphilosophischen, technischen, volkswirtschaftlichen, socialpolitischen Anschauungen sind wir imstande, die künstlerischen Documente des grossen Lebensprocesses der Gegenwart recht zu verstehen und nach Gebühr zu würdigen », J. Joachim, E. M. Kafka, *Gesellschaftliche Zusammenhänge*, M.R., 1. April 1891, 3. Band, p. 2.

17) Bahr, *Die Moderne*, cit., p. 31.

18) K. Henckell, *Glühende Gipfel*, M.D., Dezember 1890, 2. Band, pp. 726-733; *Trutznachtigall, Glühende Gipfel (Maifestspiel)*, *Gründenschlands Gedichte*, 1891, Hesse & Becker Verlag, Leipzig.

19) W. Bölsche, *Ziele und Wege der modernen Ästhetik*, M.D., Januar 1890, 1. Band, pp. 29-34.

20) F. Mehring, *Geschichte der deutschen Sozialdemokratie*, 3. Band, Stuttgart, 1919, Verlag von J. H. Dietz, p. 328 segg.; R. Pascal, *Dal naturalismo all'espressionismo. Letteratura e società in Austria e Germania. 1880-1918* (1973), Feltrinelli, 1977, pp. 27-28.

21) R. Fischer, *Tragödie der Wollust*; B. Ruthenauer, *Ein Frühlingssnachmittag*, M.R. Il numero sequestrato è quello del 15-10-1891.

22) « Der Triumph des Individuums ist vollendet... Der "aristokratische Radikalismus" »

unserer neuesten Philosophie, die neuromantischen Strömungen der modernsten Kunst sind seine verheissungsvollsten Blüten» scrive Kafka in *Der Sozialliberalismus und die Freilandbewegung*, *M.R.*, 15-9-1891, 3. Band, p. 422. Egli vede teorizzato il « Sozialliberalismus » nel romanzo utopico di Theodor Herzka, *Freiland. Ein soziales Zukunftsbild*, definito un'opera antisocialista (ivi, p. 442). *M.R.* è in ogni caso considerata, fino all'ultimo, una rivista nella cui redazione non si ha certo terrore, come le mogli dei banchieri di Francoforte, della celebrazione del primo maggio, festa solenne della « neue Weltreligion » (M. Quarck, *Die Maifeier der deutschen Arbeiter*, *M.R.*, 3. Band, p. 113). Negli articoli più concretamente impegnati dal punto di vista politico-sociale J. Joachim prospetta i provvedimenti che un dipartimento tecnico potrebbe adottare per migliorare le condizioni di lavoro e difendere gli interessi degli operai della comunità viennese. La misura della sua fede marxista è data dall'affermazione che egli non crede « all'armonia di interessi tra datori di lavoro e lavoratori » (J. Joachim, *Communalen Arbeiterschutz*, 15. Mai 1891, 3. Band, p. 163).

²³⁾ R. Lothar, *Prolog zu einem sozialen Roman*, *M.R.*, 1. Mai 1891, 3. Band, p. 10.

²⁴⁾ Yven Kruse, *Christus*, *M.D.*, Mai 1890, 1. Band, p. 291, Hauptmann, *Der Apostel*, *M.D.*, Juli 1890, 2. Band, pp. 406-414; *Sämtliche Werke*, hrsg. von E. Hass, Band VI, *Erzählungen. Theoretische Prosa*, 1963, Propyläen Verlag, p. 71. (Rispetto all'edizione originale il racconto ha qui subito modifiche.

²⁵⁾ Si veda *Prosa des Naturalismus*, hrsg. von G. Schulz, Reclam, p. 25.

²⁶⁾ O. Hansson, *Sturmevangelium*, *M.R.*, 1. April 1891, 3. Band, pp. 5-6.

²⁷⁾ G. Hauptmann, *Der Narr in Christo Emanuel Quint* (1910), *Sämtliche Werke*, Band V, *Romane*, Propyläen Verlag, 1962, p. 263.

²⁸⁾ H. Friedrichs, *Thors Antwort*, *M.D.*, Januar 1890, 1. Band, p. 40.

²⁹⁾ R. Lothar, *cit.*, p. 102.

³⁰⁾ H. Conradi, *Wilhelm II. und die junge Generation. Eine zeitpsychologische Betrachtung*, Verlag von Friedrich, Leipzig, 1889; E. M. Kafka, *Wilhelm II. und die junge Generation*, *M.D.*, Januar 1890, 1. Band, pp. 53-54; *J.W.I.*, pp. 33-36.

³¹⁾ Bahr, *Das jüngste Deutschland*, *Deutsche Zeitung*, 1893; *J.W.I.*, pp. 359-362.

³²⁾ Conradi parla tra l'altro di uno « spezifisch-moderner, positiv-analytischer-radikaler Gegenwartsmensch » e di un « reaktionär-synthetisch-quietistisch-nihilistischer Zukunftsmensch », sul primo dei quali vede incombere l'« Idiotismus der Reflexzentren » e sul secondo la « Paralyse der Kortikalzentren », qualora non riesca ad elevarsi al ruolo superumano di « Kandidat der Zukunft », ivi, pp. 73-75.

³³⁾ E. M. Kafka, *Vom modernen Individualismus I.*, *M.D.*, Juli 1890, 1. Band, pp. 449-450; *J.W.I.*, pp. 85-86.

³⁴⁾ H. Conradi, *Adam Mensch*, Verlag von Wilhelm Friedrich, 1889, Leipzig.

³⁵⁾ S. Grossmann, *Peter Altenberg. Wiener Köpfe 2*, *Die Zeit*, 12. Februar 1898; *J.W.II.*, p. 823.

³⁶⁾ S. Grossmann, *Victor Adler. Wiener Köpfe 3*, *Die Zeit*, 19. Februar 1898; *J.W.II.*, pp. 824-827.

³⁷⁾ S. Zweig, *Die Welt von gestern* (1944), Fischer, 1973, p. 56.

³⁸⁾ Bahr, *Das Bischen Brot*. (1887) in *Fin de Siècle*, Berlin, Verlag von Ad. Zoberbier, 1891, pp. 31-39.

³⁹⁾ Bahr, *Das junge Österreich*, *Deutsche Zeitung*, 1893; *J.W.I.*, p. 364.

⁴⁰⁾ M. G. Conrad, *Roths Blut*, *M.D.*, Januar 1890, 1. Band, p. 21.

⁴¹⁾ M. von Ebner-Eschenbach, *Das Gemeindegeld*, (1887), *Werke in einem Band*, Berlin und Weimar, 1977, p. 205.

⁴²⁾ F. v. Saar, *Schloss Kostenitz, Gesamtausgabe des erzählerischen Werkes*, II. Band, Amandus Verlag, 1959, pp. 157-220.

- 43) Marx-Engels, *Manifest der kommunistischen Partei, Werke*, Band 4, Berlin, Dietz Verlag, 1949, p. 464.
- 44) Hofmannsthal, F. v. Saar «*Schloss Kostenitz*», *Deutsche Zeitung*. 1892; *Prosa*, I, cit., p. 97.
- 45) «Tutto quello che noi facciamo lo facciamo per il popolo, con il popolo e per mezzo del popolo» era solito ripetere. Cfr. Arthur May, *La monarchia asburgica*, Il Mulino (1951), 1973, p. 438.
- 46) F. v. Saar, *Belvedere in Wien, M.D.*, März 1890, 1. Band, p. 161; *Auswahl aus dem Werk*, IV. Band, Amandus Verlag, p. 293.
- 47) Fritz Lemmermeyer, *Leopold von Sacher-Masoch, M.D.*, November 1890, 2. Band, p. 683.
- 48) *Barnabas und Asdokia, M.D.*, Februar 1890, 1. Band, pp. 74-77. *Matrena*, Juli 1890, 2. Band, pp. 414-419; *Menschenware*, Oktober 1890, 2. Band, pp. 662-666.
- 49) Confronta lettera di Hofmannsthal a E. M. Kafka, cit.
- 50) Bahr, *Die Moderne*, cit., p. 31.
- 51) Bahr, *Das Junge Österreich*, cit., p. 366.
- 52) A proposito di una manifestazione nel corso della quale più poeti, tra cui Hofmannsthal, reciteranno una poesia, Schnitzler scrive all'amico: «... Ich will jetzt eben zu Hirschfeld gehen, dass er vielleicht auch vorliest, schon um das dumme "Jungwien"-Geplausch zu paralysieren», H. v. Hofmannsthal-A. Schnitzler, *Briefwechsel*, 1964, Fischer, p. 78, lettera del 12-3-1897.
- 53) «Sie haben keine Formel. Sie haben kein Programm. Sie haben keine Ästhetik». Bahr, *Das junge Österreich*, cit., p. 366.
- 54) «Ora l'imposizione di pensare se stesso collocato come osservatore sul sole invece che sulla terra è un'inezia di fronte alla richiesta di non attribuire alcuna importanza al proprio io e di dissolverlo in una connessione transitoria di elementi variabili», E. Mach, *L'Analisi delle sensazioni e il rapporto tra fisico e psichico* (1866), Feltrinelli, Bocca, 1965, p. 303.
- 55) O. Hansson, *Das junge Frankreich. Paul Bourget, M.D.*, August 1890, 2. Band, p. 511.
- 56) G. Wunberg, *Der frühe Hofmannsthal*, Kohlhammer, Stuttgart, 1965.
- 57) H. Jürgen Meyer-Wendt, *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*, Quelle & Mayer, Heidelberg, 1973, p. 23.
- 58) Bahr, *Impressionismus in Dialog vom Tragischen*, Berlin, 1904, p. 192.
- 59) Bahr, *Maurice Barrès* (1892), *Studien zur Kritik der Moderne*, Frankfurt/Main, 1894; *J.W.I.*, p. 343.
- 60) S. Zweig, *Sigmund Freud in Die Heilung durch den Geist*, Insel Verlag, Leipzig, 1931, p. 365.
- 61) Bahr, *Die neue Psychologie, M.D.*, August-September 1890, 2. Band, pp. 507-509; pp. 573-576; *J.W.I.*, pp. 92-106.
- 62) Bahr, *Die neue Psychologie*, p. 93.
- 63) Bahr, *Die Weltanschauung des Individualismus in Zur Kritik der Moderne*, Zürich, 1890, pp. 35-49.
- 64) Bahr, *Die Krisis des Naturalismus, Das Magazin für die Litteratur des In-und-Auslandes*, 1890; *J.W.I.*, p. 148.
- 65) «Es handelt sich um eine Methode, die Ereignisse in den Seelen zu zeigen, nicht von ihnen zu berichten». Bahr, *Die neue Psychologie*, cit., p. 98.
- 66) M. Barrès, *Examen de trois romans idéologiques* (1892) in *Le Culte du Moi*, Plon, 1966, p. 11. *Un homme libre* è indicato da Bahr come opera di rottura nei confronti della «vecchia psicologia», se pur non come fedele traduzione della sua utopia estetica.

⁶⁷⁾ Die alte Psychologie hat die Resultate der Gefühle, wie sie sich am Ende im Bewusstsein ausdrücken, aus dem Gedächtnis gezeichnet, die neue zeichnet die Vorbereitungen der Gefühle, bevor sie sich noch in's Bewusstsein hinein entschieden haben. Die alte Psychologie hat die Gefühle nach ihrer Prägung in den idealen Zustand ergriffen, wie sie von der Erinnerung aufbewahrt werden, die neue Psychologie wird die Gefühle in dem sensualen Zustande vor jener Prägung aufsuchen. Die Psychologie wird aus dem Verstande in die Nerven verlegt, das ist der ganze Witz. *Die neue Psychologie*, p. 96.

⁶⁸⁾ J. K. Huysmans, *Là-bas*, Presse & Stock, Paris, 1891, p. 6.

⁶⁹⁾ G. Ludwigs, *Physiologische Lyrik*, M.R., August 1891, 3. Band, p. 348.

⁷⁰⁾ « Eine eigentliche Physio-Psychologie hat mit unbewussten Widerständen im Herzen des Forschers zu kämpfen, sie hat das Herz gegen sich », osserva Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse*.

⁷¹⁾ « Es steht uns der Mensch doch eigentlich näher als ringsherum alle die schönen Staffagen ». Bahr, *Die neue Psychologie*, p. 93.

⁷²⁾ Ma nella recensione alla *Bête humaine*, la cui azione ha come sfondo il mondo delle ferrovie, Bahr sembra chiedersi se la bestia che è al fondo di ogni essere umano venga ridestata nel romanzo dallo sferragliare dei treni o dall'ansimare delle locomotive. La descrizione ambientale, che pur non giudica a differenza di tanti altri prolissa e noiosa, non gli appare funzionalizzata alla problematica del protagonista. Bahr, *La Bête humaine*, M.D., 1. Band; *J.W.I.*, pp. 58-64.

⁷³⁾ Barrès, *Examen de trois romans idéologiques*, cit., p. 14.

⁷⁴⁾ « Die Sensationen allein sind Wahrheit, zuverlässige und unwiderlegliche Wahrheit, das Ich ist immer schon Konstruktion, willkürliche Anordnung, Umdeutung und Zurichtung der Wahrheit, die jeden Augenblick anders gerät, wie es einem gerade gefällt, eben nach der Willkür der jeweiligen Stimmung, und man hat genau ebenso viel Berechtigung, sich lieber gleich hundert Iche zu substituieren, nach Belieben, auf Vorrat, woher und wodurch die Décadence zu ihrer Ichlosigkeit gedrängt ward », H. Bahr, *Wahrheit!, Wahrheit!, Die Überwindung des Naturalismus* (1891) in *Zur Überwindung des Naturalismus, Theoretische Schriften 1887-1904*. (G. Wunberg) Kohlhammer, Stuttgart, 1968, p. 84.

COSTANTINO DI PAOLA

IL ROMANZO DI ARTĚM VESĚLYJ *ROSSIJA, KROV'JU UMYTAJA*

L'idea di comporre un grande romanzo sulla rivoluzione e sulla guerra civile nacque in Artěm VesĚlyj nella primavera del 1920 in un treno di propaganda, dove VesĚlyi lavorava come redattore del giornale « Krasnyj Kazak ». Durante uno dei suoi frequenti viaggi egli vide il trasferimento in massa di alcune decine di migliaia di cosacchi a cavallo.

« In un radioso mattino – ricorderà più tardi lo scrittore – mentre andavo da Tichoreck a Ekaterinodar, mi svegliai poco prima dell'alba. Guardai fuori dal finestrino – che spettacolo meraviglioso... Sullo sfondo di un'alba infuocata, tra nuvole di polvere che s'andavano tingendo di rosso scarlatto, cavalcavano truppe di cosacchi del Don e del Kuban' – alcune decine di migliaia. Solo pochi istanti, e il treno sfrecciò via, ma l'idea di un libro grandioso sulla guerra civile attraversò, violenta, la mia mente »¹⁾.

Alla realizzazione di questo libro lo scrittore lavorò tutta la vita ma non riuscì a portare a termine il progetto. Scomparve infatti, come tanti altri scrittori della sua generazione, nel 1939.

Artěm VesĚlyj, il cui vero nome era Nikolaj Ivanovič Kočkurov, nacque il 17 settembre 1899 nella città di Samara (oggi Kujbyšev). Suo padre lavorava come scaricatore nei porti del Volga. A quattordici anni Nikolaj Kočkurov andò a lavorare in fabbrica senza peraltro interrompere gli studi che riuscì a portare a termine proprio alla vigilia della rivoluzione.

Già a quell'epoca il futuro scrittore era un esperto rivoluzionario clandestino. Intensissima fu poi la sua attività tra il 1917 e il 1919: agitatore presso il Comitato di partito della città di Samara, guardia rossa, volontario in una squadra comunista, membro del Comitato distrettuale del partito della città di Melekess, agitatore-organizzatore del Comitato provinciale del Partito comunista bolscevico di Samara, collaboratore dei giornali bolscevichi della stessa città (« Soldat, rabočij, krest'janin », « Privolžaskaja pravda » e « Kommuna ») e redattore del giornale distrettuale di Melekess « Znamja Kommunizma » e di « Krasnyj listok », foglio edito dalla sezione della ROSTA di Samara.

La diretta partecipazione di Nikolaj Kočkurov all'attività militare e culturale della giovane repubblica e l'esperienza acquisita come soldato e militante comunista definirono i contenuti dei saggi, delle note e degli articoli che egli instancabilmente pubblicò sui giornali di Samara, di Saratov e di Melekess tra il 1917 e il 1919.

O. Minenko-Orlovskaja, amica dello scrittore fino dagli anni dell'infanzia, così lo ricorda in quel periodo: « Girando per la città per portare a termine i molteplici incarichi che gli venivano affidati, Artëm si fermava a pernottare là dove lo incontrava la notte. A volte veniva da noi. Allora mio fratello si trasferiva nella stanza dove dormivamo io e mia sorella e gli lasciava la sua. Rimasto solo Artëm prendeva subito la penna in mano e lo si sentiva allora andare su e giù per la stanza tutta la notte e parlare da solo, a voce alta »²⁾.

Nel 1921, sul terzo e quarto fascicolo della rivista « Krasnaja Nov' », uscirono i primi scritti di un certo rilievo di Vesëlyj, il dramma *My* e il racconto *Masljanica*, che fecero conoscere al pubblico e alla critica il futuro autore del romanzo-epopea sulla rivoluzione. Tre anni più tardi, nel 1924, venne pubblicato il racconto lungo *Reki ognennye*³⁾ mentre nel 1925 uscì il romanzo *Strana rodnaja*⁴⁾.

Ma pur lavorando con notevole e costante impegno a più temi, il pensiero di Artëm Vesëlyj rimaneva saldamente ancorato al progetto che più di ogni altro gli stava a cuore, il romanzo sulla rivoluzione e sulla guerra civile, tema che lo scrittore aveva già trattato in un bellissimo racconto dal titolo *Vol'nica-buj*, pubblicato alla fine degli anni venti sulla rivista « LEF ».

Nel 1927, finalmente, sul decimo fascicolo dell'almanacco « Nedra » apparvero le prime due « salve » di questo romanzo sulla rivoluzione che portava il titolo di *Rossija, krov'ju umytaja* (*La Russia lavata nel sangue*)⁵⁾. L'anno successivo la rivista « Krasnaja Nov' » (n. 3) e l'almanacco « Nedra » (n. 13) pubblicarono i primi due « studi » del romanzo (*etjudy k romanu*), che avevano per titolo *Gordost'* e *Mež dvuch morej*, mentre su « Novyj Mir », sempre nel 1928 (nn. 10, 11, 12) apparvero la sesta (incompleta) e la settima « salva » del romanzo, intitolate *Žar-ptica* e *Partizany*, capitolo, quest'ultimo, costituito nella sua parte iniziale dal racconto *Vol'nica*, pubblicato, come abbiamo visto, sulla rivista « LEF » nel 1923.

Nel 1929 le due « salve » pubblicate sull'almanacco « Nedra » e le due apparse su « Novyj Mir » furono riunite, insieme a quattro « studi » (*Gordost'*, *Sud skoryj*, *Otvagi zarevo* e *Liričeskoe nastuplenie*), con il titolo di *Rossija, krov'ju umytaja*, nel volume *Pirujuščaja vesna*⁶⁾, comprendente anche *Reki ognennye*, *Dikoe serdce* e *Strana rodnaja*. In una nota al volume Vesëlyj precisava: « Il romanzo *Rossija, krov'ju umytaja* comincia appena a prendere forma. Ogni "ala" sarà costituita da dodici capitoli e da trentasei "studi". I progetti mettono paura... Le pagine che qui propongo non sono che la minima parte di un lavoro cominciato quattro anni fa... ».

Il testo di *Rossija, krov'ju umytaja* dell'edizione del 1929, che va considerato come la prima variante del romanzo, risulta modificato, e in alcune parti sostanzialmente, rispetto ai testi d'origine apparsi sulle riviste. Manca inoltre la suddivisione in « salve ». Le due « salve » dell'edizione « Nedra » (1927) diventano infatti in *Pirujuščaja vesna* capitoli autonomi con il titolo, rispettivamente, di *Pirujuščaja vesna* (che dà quindi anche il nome al libro) e *Zakvašennaja zemlja* mentre la sesta « salva », *Žar-ptica*, e parte della settima, *V pochode* (« Novyj Mir » 1928), vengono riunite per formare il capitolo *Čěrnij pogon*. L'altra parte della settima « salva », *Partizany*, confluisce invece nel capitolo *Bol'šoj prazdnik*.

« Nel corso di questi anni – scrive O. V. Stekol'sčikov – si amplia e si approfondisce il disegno dell'opera e si definisce ulteriormente il suo significato ideale. L'opera di Vesëlyj comincia ad acquistare contorni grandiosi e a trasformarsi gradualmente da romanzo in epopea. Ma era questo un processo difficile e complesso... » ⁷⁾.

Anche Vesëlyj cadde infatti in quell'errore che N. Aseev aveva individuato in molti scrittori di quel periodo e di cui aveva scritto nell'articolo *Chudožestvennaja literatura*, pubblicato nel 1922 sulla rivista « Pečat' i revoljucija » ⁸⁾. « Molti scrittori – affermava Aseev nel suo articolo – scrivono una semplice cronaca di avvenimenti senza preoccuparsi che questi avvenimenti entrino in sintonia artistica con il procedere storico dell'azione. Invece di storia si ha solitamente una sequenza discontinua di annotazioni, invece di letteratura artistica – un informe materiale storico ».

Secondo O. V. Stekol'sčikov *Rossija, krov'ju umytaja*, nella variante del 1929, apparteneva ancora a questo tipo di letteratura: « Perseguendo il progetto di una grande opera sulla rivoluzione e sulla guerra civile, Artëm Vesëlyj avvertiva solo confusamente tutta la responsabilità e la serietà del compito intrapreso – penetrare il significato della partecipazione del popolo alla rivoluzione e precisare il suo ruolo in essa. Ma nello scrittore s'era ormai radicata l'idea di scrivere un libro sul destino del popolo rivoluzionario. Per l'intera prima metà degli anni “ trenta ” Vesëlyj continua a lavorare con tenacia e perseveranza al suo romanzo. Lo studio comparato delle quattro edizioni di *Rossija, krov'ju umytaja* conferma che l'ansia di penetrare la verità storica e la consapevolezza dell'ineluttabilità della rivoluzione socialista, definiscono e coinvolgono il disegno del romanzo, che di edizione in edizione andò sempre più ampliandosi e approfondendosi. Il continuo evolversi di *Rossija, krov'ju umytaja* era dettata dalla stessa vita, che esigeva la creazione di opere il cui significato e la cui grandiosità dovevano essere rispondenti all'unicità di quell'epoca ».

La prima edizione di *Rossija, krov'ju umytaja*, uscita nel 1932 ⁹⁾, risultava così rielaborata nella struttura rispetto all'edizione che la precedette: il primo capitolo della variante del 1929, *Pirujuščaja vesna*, cambia denominazione e diventa *Slovo rjadovomu soldatu Maksimu Kuželju* mentre il secondo e il terzo capitolo, *Zakvašennaja zemlja* e *Bol'šoj prazdnik* diventavano, rispettivamente,

Požar gorit, razgoraetsja e Pirujuščie pobediteli. Le modifiche non riguardano, naturalmente, solo i titoli dei capitoli. Rielaborati anche sul piano del linguaggio essi risultano inoltre arricchiti con episodi e personaggi nuovi che precisano e definiscono maggiormente la problematica dei temi trattati. L'edizione del 1932 comprende inoltre tre nuovi capitoli, *Nad Kuban'ju rekoj, Krutaja gora, Gor'koe pochmel'e* e quattro nuovi « studi », *Pis'mo, O čem govorili puški, Sad blaženstva e V stepi*, inseriti dopo i primi cinque capitoli della prima « ala ».

L'elemento più importante dell'edizione del 1932, e che testimonia ancora una volta il costante evolversi del disegno dell'opera, è la pubblicazione della seconda « ala », costituita dal romanzo *Strana rodnaja*, pubblicato nel 1925 e profondamente modificato prima di essere inserito in *Rossija, krov'ju umytaja*.

Il ricupero di opere precedentemente pubblicate e il loro inserimento in un disegno di più ampio respiro costituisce un fenomeno particolarmente diffuso tra gli scrittori sovietici degli anni « venti » e « trenta ».

Aleksandr Serafimovič, per esempio, affermò che il suo romanzo *Železnyj potok* sarebbe entrato in un progetto epico più ampio, intitolato *Bor'ba* insieme ad un romanzo sugli operai (*Bor'ba*) e a *Kolchozne polja*, un'opera sulla trasformazione della campagna che Serafimovič aveva cominciato a scrivere alla fine degli anni « venti ».

Anche Dmitrij Furmanov, autore del famoso romanzo *Čapaev*, aveva in animo di scrivere un'epopea sulla guerra civile dal titolo *Epopeja o graždanskoj vojne*, nella quale dovevano confluire i romanzi *Čapaev* e *Mjatež* ed altre opere già scritte o pubblicate, tra cui un racconto su M. V. Frunze e *Marusia Rjabinina*.

« Artëm Vesëlyj – scrive O. V. Stekol'sčikov – utilizza per l'epopea *Rossija, krov'ju umytaja* quasi tutti i suoi precedenti racconti e il romanzo *Strana rodnaja*. Comincia così a prendere forma il nuovo libro sulla guerra civile e ciò induce lo scrittore a cambiare sostanzialmente la struttura del libro /.../ e a cercare di penetrare più profondamente il significato della rivoluzione. L'intero lavoro creativo su *Rossija, krov'ju umytaja* testimonia di come lo scrittore si ispirasse al principio della verità storica e di quanto urgente fosse in lui il problema di comprendere i fatti e gli avvenimenti reali nel loro profondo significato popolare, perché potessero diventare espressione dell'autentica essenza della vita del popolo in un momento cruciale della sua storia e nello stesso tempo l'incarnazione delle leggi fondamentali dell'epoca. Per mettere più propriamente in luce l'organico legame esistente tra il destino dell'uomo e il corso della storia Vesëlyj inserisce nel suo romanzo anche fonti documentarie, precisi dati cronologici, avvenimenti e fatti anche minuti che formeranno poi il tessuto storico del suo romanzo ».

La terza edizione del libro (1935) esce arricchita di un nuovo capitolo, *Smert'ju smert' poprav*, che tratta della prima guerra mondiale e che affronta quindi la problematica del periodo precedente la rivoluzione.

« Il genere del romanzo-epopea – ha scritto L. Poljak in un suo noto

lavoro – ha la tendenza ad affrontare artisticamente i rapporti tra uomo e storia non solo in senso “ intensivo ” ma anche “ estensivo ” ricuperando alla narrazione tutto il mondo circostante e la storia mondiale »¹⁰⁾.

A questo riguardo V. Skobelev, nel suo studio monografico su Artëm Vesëlyj¹¹⁾ afferma che il capitolo *Smert'ju smert' poprav* con cui si apre la terza edizione di *Rossija, krov'ju umytaja* costituisce il primo importante tentativo di Vesëlyj di rompere il cerchio rappresentato dal mondo contadino e dalla campagna che circostrive e domina l'intero libro, tentativo direttamente legato ad un nuovo progetto che Vesëlyj elaborò nel 1933 e che prevedeva una radicale revisione dell'opera. In questo nuovo disegno compaiono « non solo nuove componenti spaziali (Transcaucasia, Ural, Siberia, Crimea, Pietrogrado) ma anche nuovi orientamenti ideologici e strutturali: « *Situazione organizzativa del partito a Mosca e programmazione dell'attività organizzativa, del lavoro di agitazione e della propaganda tra le masse. Lenin. I primi decreti* »; « *Mosca. Rivoluzione e controrivoluzione. Rapporti con l'estero. Il Comintern. Una grande politica* ».

« Nel capitolo *Smert'ju smert' poprav* – continua Skobelev – affiora il piano generale e in una rappresentazione panoramica appare la Russia intera, urbana e contadina, democratica e privilegiata, mercantile e artigiana... ».

Il nuovo capitolo, ampliando l'orizzonte del romanzo e includendo nella narrazione nuovi e importanti avvenimenti, richieste da parte dell'autore un maggiore impegno compositivo e un ulteriore approfondimento del significato ideale dell'opera che determinarono nella sua struttura una sempre più nitida stratificazione e un più ricco e complesso tessuto narrativo. L'introduzione di nuovi capitoli, lo spostamento di quelli preesistenti, l'unificazione di altri e la loro sostanziale rielaborazione testimoniano secondo O. V. Stekol'sčikov, « lo sforzo di Vesëlyj di amplificare il diapason della narrazione e di affinare la sua ricerca perché *Rossija, krov'ju umytaja* potesse uscire dalla stretta cornice di un normale romanzo per assumere dimensioni epiche ».

La quarta edizione è del 1936¹²⁾ e non presenta sostanziali modifiche rispetto alla precedente. Il capitolo *Krutaja gora* confluisce nel capitolo *Nad Kuban'ju rekoj* e gli « studi » sono inseriti tra i capitoli *Gor'koe pochmel'e* e *Kljukvin gorodok*, che dividono il romanzo in due parti distinte e finite dove l'azione si svolge, nella prima parte, principalmente nel sud della Russia (Caucaso. Kuban') e nella seconda nella fascia centrale del paese (Povolž'e).

Secondo il piano elaborato nel 1933 la disposizione degli « studi » avrebbe dovuto essere modificata. In un abbozzo del piano si legge infatti: « Dopo ogni tre capitoli, come un respiro o una pausa musicale, ci saranno sette “ studi ”. Gli “ studi ” sono racconti brevi, in tutto una–due–tre pagine, autonomi e finiti, legati comunque al romanzo dall'afflato rovente, dal luogo dell'azione, dal tema e dal tempo »¹³⁾.

Oltre al piano che prevedeva la rielaborazione di *Rossija, krov'ju umytaja*,

negli anni « trenta » Vesëlyj concepì anche un altro progetto, anch'esso strettamente legato al romanzo. O. Minenko-Orlovskaja ricorda infatti che nel 1936 lo scrittore ebbe l'occasione di leggerle « alcuni frammenti del suo nuovo romanzo su Maksim Kužel', organizzatore e presidente di un *kolchoz* »¹⁴⁾.

« Possiamo fare soltanto delle supposizioni – scrive V. Skobelev – circa l'inserimento dei frammenti, che descrivono l'attività di Maksim Kužel' nel *kolchoz*, in *Rossija, krov'ju umytaja*. Una cosa è comunque fuori discussione. Negli anni “ trenta ” Artëm Vesëlyj si accinse a realizzare il piano elaborato nel 1933 ».

Importante a questo proposito è un'intervista di Vesëlyj del 1936 nella quale lo scrittore esponeva i suoi progetti futuri sul romanzo *Rossija, krov'ju umytaja*: « Non molto tempo fa io ed altri scrittori ci recammo dal maresciallo dell'Unione Sovietica Vasilij Konstantinovič Bljucher. Studiammo insieme l'eventualità di narrare la storia della Trentesima Divisione (« Čongurskaja » dopo Perekop) con la quale il compagno Bljucher compì una straordinaria azione lungo millecinquecento chilometri delle retrovie dei bianchi. Ogni scrittore del gruppo che si era recato dal maresciallo avrebbe dovuto scrivere per questa storia un capitolo di due-tre fogli. Io avrei scritto il capitolo riguardante Perekop. Questo capitolo, che comunque scriverò, sarà legato alla mia opera fondamentale, *Rossija, krov'ju umytaja*. In questo romanzo entreranno ancora una trentina di “ studi ” e quattro nuovi, ampi capitoli: la rivoluzione di febbraio a Pietrogrado, la rivoluzione d'ottobre a Mosca, il fronte meridionale con le campagne di Mamontovo e Perekop. Con l'inserimento di questi capitoli e con la revisione di quanto già pubblicato il libro diventerà più ampio, più profondo il suo significato storico, più raffinata la sua musica. Esso abbraccerà il periodo prerivoluzionario cominciando dal 1916, la rivoluzione e l'intero ciclo della guerra civile sul territorio russo. Dal romanzo verranno tolti tutti quei passi che sono, a mio giudizio, deboli e non del tutto rispondenti al tema. Verranno inoltre aggiunti altri nuovi “ studi ” di cui uno su Lenin »¹⁵⁾.

Tre anni dopo questa intervista Artëm Vesëlyi morì tragicamente.

1) « Komsomol'skaja Pravda », 1932, 24 dicembre.

2) O. Minenko-Orlovskaja, *Artëm Vesëlyi. Vospominanija*, « Volga » (Al'manach), Kujbyšev, 1960, n. 21.

3) Artëm Vesëlyi, *Reki ognennye*, Moskva, 1924.

4) Artëm Vesëlyj, *Strana rodnaja*, « Nedra », n. 7.

5) Il romanzo risultava strutturato in « ali » e « salve ». A questo riguardo la Redazione dell'almanacco intervenne con la seguente nota in appendice alla pubblicazione: « Per quanto riguarda la suddivisione del romanzo in “ ali ” e “ salve ” la Redazione dissente in questo dall'autore e considera immotivata la sostituzione dei termini “ parte ” e “ capitolo ” universalmente accettati in letteratura ». Artëm Vesëlyi abbandonò l'originaria suddivisione a partire dalla terza edizione (1935).

- 6) Artëm Vesëlyi, *Pirujuščaja vesna*, Char'kov, 1929.
- 7) O. V. Stekol'sčikov, *Epopeja Artëma Vesëlogo*, « Filologičeskie Nauki », 1967, n. 2.
- 8) N. Aseev, *Chudožestvennaja literatura*, « Pečat' i revoljucija », 1922, n. 7.
- 9) Artëm Vesëlyi, *Rossija krov'ju umytaja*, Moskva, 1932.
- 10) L. Poljak, *Aleksej Tolstoj chudožnik*, Moskva, 1964.
- 11) V. Skobelev, *Artëm Vesëlyj. Očerki žizni i tvorčestva*, Kujbyšev, 1974.
- 12) Artëm Vesëlyi, *Rossija, krov'ju umytaja*, Moskva, 1936.
- 13) Z. A. Vesëlaja, *Artëm Vesëlyi (1899–1939)*, in: Artëm Vesëlyi, *Rossija, krov'ju umytaja. Gul'jaj Volga*, Moskva, 1970.
- 14) O. Minenko–Orlovskaja, *Mandat Artëma Vesëlogo*, « Novyj Mir », 1963, n. 11.
- 15) B.A.L., *U Artëma Vesëlogo*, « Knižnye novosti », 1936, n. 1.

SERGIO LEONE

‘ IL GIARDINO DEI CILIEGI ’ DI CECHOV

Pianura di neve, luna bianca,
D'un lenzuolo funebre è ricoperto il nostro paese.
E nei boschi piangono le betulle di bianco vestite.
Chi è scomparso? Chi è morto? Non io forse?

S. Esenin (1925)

1. Come nel latte bagnati
Si levan i giardini dei ciliegi,
Sommessi rumoreggiano...¹⁾

Così, tra le altre immagini di un inno alla natura del 1862, il poeta Nekrasov cantava il risveglio della primavera. E nel giardino di Pesotskij, nel *Monaco nero* di Cechov, un « 1862 », formato con susini, era il numero che indicava l'anno in cui per la prima volta Pesotskij s'era occupato di floricoltura.

Cechov ricordò i giardini nekrasoviani in due momenti, in accezioni nettamente contrapposte tra loro. Nella prima redazione del IV atto di *Lešij*, il nucleo del futuro *Zio Vanja*, Želtuchin declamava a Chruščov–Lešij, l'ecologo *ante litteram*, lo strenuo assertore della difesa del bosco, di ogni albero, la parte finale della citata poesia di Nekrasov. In essa, oltre alla menzione dei giardini dei ciliegi « nel latte bagnati », vi sono altri versi:

Rintona e va il Verde Rumore,
Il Verde Rumore, rumore di primavera!
Si placa il truce pensiero,
Sfugge di mano il coltello...

che, seppur inseriti in un preciso contesto poetico²⁾, portano involontariamente a sentire per contrasto « i lontani colpi dell'ascia che abbattono gli alberi del giardino dei ciliegi » dell'omonima opera teatrale cechoviana.

Successivamente, il 5 febbraio 1903, Cechov comunicava al regista Stanislavskij a proposito della sua ultima commedia: « Ce l'ho già pronta in testa:

il titolo è *Il giardino dei ciliegi*, quattro atti, nel primo si vedono da una finestra i ciliegi in fiore, un giardino tutto bianco. E signore in vesti bianche »³). Ma non è più il giardino nekrasoviano, inserito nello sfolgorante rifiorire della natura, capace di « placare il truce pensiero », e nemmeno uno dei giardini abbandonati, un tempo ornamento poetico delle ville padronali, descritti da Turgenev: « I nostri bisnonni nella scelta della località dove vivere, destinavano immancabilmente un paio di *desjatiny* di terra al frutteto coi viali di tigli ». Quando queste « tenute, “ nidi di gentiluomini ” », abbandonate, cadevano in rovina, « solo i tigli continuavano a crescere meravigliosi come prima »⁴). I tempi sono mutati. I proprietari se ne vanno, e i giardini non continuano più « a crescere meravigliosi come prima ». La sorte dei proprietari e dei giardini è indissolubilmente legata. « Tutta la nostra vita se n'è andata nel giardino », dice Tanja nel *Monaco nero*, e Tat'jana Loseva (*In casa di amici*) le fa eco: « Vi giuro... vi giuro su tutto quanto ho di sacro, sulla felicità dei miei bambini, senza Kuz'minki non posso vivere. Sono nata qui, questo è il mio nido e se me lo porteranno via io non sopravviverò, morirò per la disperazione ». Anticipazione d'una battuta della Ranevskaja (*Il giardino dei ciliegi*): « Io sono nata qui, qui hanno vissuto mio padre e mia madre, mio nonno, io amo questa casa, senza il giardino dei ciliegi io non capisco la mia vita, e se è necessario vendere, vendete anche me insieme al giardino... ». L'inutilità della vita dei proprietari riecheggia l'inutilità dei giardini. Stanislavskij non comprese subito l'affermazione di Cechov, secondo il quale il suo giardino non era *višnevyy* ma *višněvyj*: « In un primo momento io non capii nemmeno di cosa si trattasse, ma Anton Pavlovič continuava a gustare il titolo del dramma, calcando sul suono dolce dell'“ è ” nella parola *višněvyj*, come cercando con ciò d'usare un riguardo alla vita di prima, bella ma ora inutile, che egli con le lacrime distruggeva nel suo dramma. Questa volta capii la finezza: *Višnevyy* è un giardino di affari, commerciale, che produce un reddito. Di un giardino del genere c'è bisogno anche adesso. Ma *Višněvyj sad* non dà alcun reddito, esso conserva in sé e nella sua fiorente bianchezza la poesia della passata vita signorile. Un tale giardino cresce e fiorisce per capriccio, per gli occhi di esteti viziati. È un peccato distruggerlo, ma è necessario, perché il processo dello sviluppo economico del paese lo richiede »⁵).

Cechov è cosciente e convinto che la distruzione del giardino è non soltanto inevitabile, ma anche augurabile, perché se la vita deve continuare e il mondo diventare migliore e più giusto, i giardini « bianchi » devono essere abbattuti, soprattutto quando hanno un valore più illusorio che reale, come questo dei ciliegi che, se pur citato nel dizionario enciclopedico, è solo molto grande, dà le ciliegie « una volta ogni due anni e poi non si sa che farne, non le compera nessuno », come osserva praticamente Lopachin, il lottizzatore, la cui visione della natura è antitetica a quella di Lešij. Ma anche quando la loro idealizzazione cela ben altre realtà. Trofimov declama con sentimento ad Anja:

« Vostro nonno, vostro bisnonno e tutti i vostri avi erano padroni di servi della gleba, proprietari di anime vive. Che forse da ogni ciliegio nel giardino, da ogni fogliolina, da ogni tronco, non vi guardano esseri umani, non sentite forse le loro voci? Oh, è terribile, il vostro giardino è terribile, e quando la sera, o la notte, vi si passa, la vecchia corteccia degli alberi ha un riflesso smorto e sembra che i ciliegi vedano in sogno quello che fu cento, duecento anni fa e che cupe visioni li tormentino ». Tanto terribile e possessivo che se in vita ha oppresso alcuni, una volta distrutto, porta altri con sé, nella propria rovina. Bello e terribile è anche il giardino raffigurato da Cechov nel *Monaco nero*. Esso rappresenta tutta la felicità, la vita del floricultore Pesotskij. E in entrambi i casi, nel racconto e nell'opera teatrale, quando Cechov vuole presentare la disfatta d'una vita, la collega in parallelo, simbolicamente, con la rovina del giardino. Per Pesotskij la fine del giardino e la morte sono sinonimi. Per i protagonisti del *Giardino dei ciliegi* la perdita del giardino vale innanzitutto la definitiva archiviazione della loro infanzia, corrispondente al punto culminante di dominio della loro classe ⁶⁾. Le vesti bianche che indossano sono vesti di lutto. Una situazione che ricorda, in condizioni storiche mutate, il dramma esistenziale e artistico del poeta Esenin che, privato del proprio oggetto poetico, il suo giardino, la campagna prerivoluzionaria, pur cimentandosi in altri campi, non trovò più una propria strada originale e però, autodistruggendosi. Chi vuole salvarsi deve separare la propria esistenza da quella del giardino, prendere coscienza della sua mortale viscosità, come Anja, la figlia della Ranevskaja, che, già deciso del suo ulteriore destino, il distacco dalla famiglia, si chiede: « Perché non amo più il giardino dei ciliegi come prima? Io lo amavo così teneramente, mi sembrava che sulla terra non ci fosse luogo migliore del nostro giardino ».

L'operazione cechoviana della rovina dei giardini non è improvvisa, ma preparata e annunciata gradatamente. Nell'ultimo atto di *Le tre sorelle*, in seguito all'ingresso di alcuni musicanti nel giardino di famiglia, Ol'ga esclama, amaramente ma con una punta di disprezzo: « Il nostro giardino è diventato un cortile di transito; ci passano a piedi e in carrozza ». Nel *Monaco nero* Tanja scrive a Kovrin: « Il nostro giardino va in rovina, già vi fanno da padroni degli estranei, sta avvenendo cioè quello che tanto temeva il mio povero padre ». È un primo segno della perdita della proprietà. La lottizzazione del giardino dei ciliegi è la conclusione del processo, l'eliminazione di un privilegio, la sua spartizione. Il dolore di molti ha creato i giardini; perché la storia compia il suo ciclo essi devono tornare ai molti.

2. Dramma crepuscolare, mistico, ideologico, dramma lirico, elegiaco, simbolista, commedia come parodia di tragedia, tragedia, opera musicale, sinfonia, *vaudeville*, teatro nuovo. Dopo la messa in scena del *Giardino* cechoviano, spettatori, amici, critica passarono in rassegna tutta o quasi la terminologia dei generi teatrali ⁷⁾. E questo nonostante che Cechov stesso prima, durante e dopo

la sofferta, lunga stesura⁸⁾ della sua opera avesse continuamente, incessantemente affermato in lettere, interviste, dichiarazioni che *Il giardino* era una commedia allegra, una farsa addirittura⁹⁾. Pure tanta ostinazione non valse, e fu ignorata dalla maggior parte dei critici, ma soprattutto dai registi e dagli attori, benché le idee cechoviane sulla realizzazione scenica dell'opera teatrale, pur se discutibili, fossero chiare e univoche: « Io penso che in genere un'opera teatrale non possa essere realizzata senza la guida personale e le indicazioni dell'autore nemmeno dal regista più geniale... Le interpretazioni possono essere diverse, ma l'autore ha il diritto di esigere che l'opera venga realizzata e i suoi ruoli interpretati esclusivamente in base al suo punto di vista »¹⁰⁾. Nelle sue lettere alla moglie, a Stanislavskij, a Nemirovič-Dančenko, Cechov dava di continuo annotazioni e indicazioni registiche e scenografiche, distribuiva i ruoli in base alla sua personale conoscenza degli attori, senza dubbi né esitazioni¹¹⁾. L'attore Leonidov, della compagnia del MCHAT, ricorda a tale proposito che a Cechov « piaceva fare il regista delle proprie opere »¹²⁾. In molti casi, tuttavia, le ripetute, ostinate affermazioni di Cechov, portarono parte della critica a compromessi basati prevalentemente su equilibrismi dialettici: « Nel *Giardino* c'è un'allegria nella quale si sentono i suoni della morte »¹³⁾; « con audacia innovatrice il drammaturgo intreccia in quest'opera (*Il giardino*) motivi farseschi e drammatici, rivelando insieme l'essenza comica e drammatica delle contraddizioni che costituiscono la base dell'ideologia e del soggetto dell'opera »¹⁴⁾.

È indubbio che ad una lettura o in una rappresentazione ideale, astratta, avulsa dalle tematiche cechoviane, dal mondo oggettivo circostante l'autore, dalla cronologia cechoviana, del *Giardino dei ciliegi*, gli elementi farseschi, le situazioni e le battute scritte per suscitare il riso, i personaggi stravaganti, possono momentaneamente prevalere, ma è altrettanto indubbio che l'impressione complessiva al termine di tale lettura o rappresentazione è, se non amara, certo molto discosta da quella di un semplice *vaudeville*. Gli artifici brillanti della « commedia » (lazzi, *gags*, *nonsense*)¹⁵⁾ non sono sufficienti a inserirla *tout court* nel genere farsesco, anche perché ci sembra che parodia-satira e realtà in quest'opera si sovrappongano a formare uno strato compatto difficilmente smontabile.

La prima lettura del *Giardino* provocò addirittura pianto e angoscia: « Ha avuto luogo la lettura del lavoro alla compagnia. Splendido, eccezionale successo. Ascoltatori rapiti fin dal primo atto. Apprezzata ogni finezza. All'ultimo atto piangevano »¹⁶⁾. Impresione condivisa anche da Gor'kij: « Ho ascoltato il lavoro teatrale di Cechov... Tutti gli stati d'animo, le idee, se è possibile parlare di idee, i personaggi, tutto ciò esisteva già nelle sue precedenti commedie. Certo è bello e, s'intende, dalla scena aliterà sul pubblico una profonda angoscia »¹⁷⁾. Il giudizio di Gor'kij è soggettivo, tradizionale, e privo dei riferimenti cui abbiamo accennato, ma svela una delle caratteristiche precipue del *Giardino* cechoviano: i prototipi dei personaggi, l'atmosfera, i luoghi, le cose, sono presenti nell'opera passata di Cechov, non solo, ma in tutta la letteratura russa a lui

precedente. Si tratta naturalmente di un fenomeno, consapevole o meno, comune a tutti i campi dell'arte, che può a volte diventare procedimento: la ritrascrizione, il diverso concatenamento di situazioni e personaggi preesistenti, senza che vi sia per questo eco diretta, ma soltanto un riferimento di carattere puramente culturale o, quando vi sia coscienza determinata, parodia. Esempio di questo secondo caso è il rapporto Dostoevskij-Gogol' messo a nudo da Ju. Tynjanov¹⁸⁾; esempio tipico del primo, molto più diffuso, lo ritroviamo nella *Sconosciuta*, uno dei drammi lirici di Aleksandr Blok, nella cui prima « visione », vari motivi, ma anche semplici percezioni (l'ambientazione, innanzitutto, una taverna, il ritratto-cammeo, il senso di roteamento ubriaco, l'immagine sempre presente della Donna) riecheggiano un bozzetto teatrale giovanile dello stesso Cechov, *Sulla strada maestra*. Del resto Cechov era perfettamente cosciente di tale procedimento, di cui si servì come base per il suo *Giardino*, e a Stanislavskij ebbe a dire, riferendosi alla propria commedia, e procurandone in tal modo una evidente chiave di lettura: « Tutto questo non l'ho inventato »¹⁹⁾. A quale realtà si riferivano queste parole: alla realtà circostante, a quella della propria opera, a quella della letteratura a lui precedente, o forse e più probabilmente a tutte queste tre possibilità insieme?

Fedele ad un *cliché* mille volte collaudato, la critica russa, ma soprattutto quella sovietica, ha ritrovato diligentemente i prototipi di molti dei personaggi del *Giardino*, ambientazione compresa, nella biografia dello scrittore. Molte indicazioni, in verità, fu lo stesso Cechov a darle. Per il personaggio di Epichodov, ad esempio, lo scrittore si servì di un suo vecchio conoscente, tale Ivanenko, flautista di professione²⁰⁾. Charlotte riprende i tratti di una governante inglese che abitava in una dacia non lontana da quella di Cechov a Ljubimovka. Trofimov quelli del figlio della governante al servizio della madre di Stanislavskij. La Ranevskaja, Gaev, sono tipi reali incontrati da Cechov a Montecarlo e così via. Lo stesso giardino rispecchierebbe fedelmente quelli del villaggio di Melichovo, dove il drammaturgo trascorse parecchi anni.

Maggiore consistenza e interesse presentano i prototipi, le rimembranze che s'incontrano nei prodotti dell'attività letteraria di Cechov. Di giardini, nobili decaduti e di tutto l'armamentario presente nel *Giardino dei ciliegi* Cechov cominciò a parlare sin dai suoi primissimi scritti. In una nota del 1880 per la rivista « Strekoza » (« La libellula »), *Cosa s'incontra più spesso nei romanzi, nei racconti ecc.?*, lo scrittore elencava: « ... Un nobile impoverito... Lacchè ottusi... governanti... Un servo, rimasto al servizio dei suoi antichi padroni, pronto per loro a gettarsi anche nel fuoco... Una dacia nei dintorni di Mosca e una tenuta ipotecata al sud... molto spesso la mancanza d'una fine »²¹⁾. In seguito avrebbe scritto a Suvorin²²⁾, dalla proprietà dei Litvarev nel governatorato di Char'kov, dove trascorse un periodo di vacanza: « Natura e vita sono costruiti sulla base d'uno schema ormai invecchiato, che le redazioni cestinano: usignoli che cantano giorno e notte, latrare di cani lontani, vecchi giardini abbandonati,

tristi e molto poetiche ville dalle porte e finestre tappate, in cui vivono le anime di belle donne, senza parlare dei domestici servi della gleba, vecchi e ridotti al lumicino, delle fanciulle assetate dell'amore più convenzionale »²³). Il fatto che nella sua ultima opera tutto questo materiale entri in un soggetto armonico ci pare sottolineare l'idea vaudevillesca che Cechov si ostinava a reclamizzare. L'analisi tuttavia della decadenza dei proprietari e insieme a loro delle terre su cui essi regnano, è uno dei temi centrali dell'attività narrativa cechoviana. Ricordiamo tra gli altri i racconti *Il duello* (*Duel'*), *I vicini* (*Sosedi*), *Nella casa di campagna* (*V usad'be*), *Tre anni* (*Tri goda*), *La mia vita* (*Moja žizn'*), *Nel can-tuccio natio* (*V rodnom uglu*).

L'affinità col *Giardino dei ciliegi* è sensibile soprattutto nei due racconti *In casa di amici* (*U znakomych*) e *La fidanzata* (*Nevesta*), la cui stesura tra l'altro si accompagnò a quella del *Giardino*. Nel primo, oltre all'embrione del soggetto, ritroviamo i tratti di alcuni personaggi: Losev ad esempio ricorda Gaev (« Aveva il vezzo di dire a mo' d'esclamazione, in maniera inaspettata per il suo interlocutore, una qualche frase che non aveva alcun rapporto con la conversazione e insieme far schioccare le dita »). Tat'jana Loseva ci rammenta la Ranevskaja, e Podgorin definisce nettamente e chiaramente, rivolto a Losev, le caratteristiche dei proprietari del giardino: « Guardatevi allo specchio: non siete più un giovanotto, presto sarete vecchio, è tempo finalmente di cominciare a rinsavire, di cercare di comprendere almeno chi e che cosa siete. Tutta la vita senza far niente, tutta la vita questo ozioso chiacchiericcio infantile, queste sman-cherie, queste svenevolezze... possibile che non vi giri ancora la testa e che non siate ancora stufo di vivere così? ». La figura di Nadia Šumina, la fidanzata dell'omonimo racconto, è la copia di Anja, la figlia della Ranevskaja. Nadja abbandona la casa natia e se ne va a studiare, conscia della vanità della vita dei propri parenti. Il vecchio Firs, tipico esempio del servo « pronto a gettarsi anche nel fuoco per i padroni », scordato come un oggetto nella villa, ricorda un altro vecchio, l'attore Svetlovidov (*Il canto del cigno*), dimenticato da tutti, ubriaco, nel suo camerino al termine della rappresentazione in suo onore. E così via.

3. Ma vi è un terzo terreno dov'è possibile rintracciare, e senza troppe indagini, i prototipi dei personaggi del *Giardino*: la letteratura russa precedente a Cechov. Cechov fu testimone dello spegnersi, non metaforico, dei protagonisti della grande stagione del realismo russo. Il poeta Nekrasov era morto nel 1878, Dostoevskij nel 1881, Turgenev nel 1883, il drammaturgo Ostrovskij nel 1886, Gončarov, il creatore di Oblomov, nel 1891. Tolstoj era in vita, ma s'era allontanato dall'arte. E forse *Il giardino dei ciliegi*, che chiude l'attività letteraria e la vita di Cechov, potrebbe anche identificarsi con la grande letteratura russa, di cui Cechov è appunto l'ultimo rappresentante.

Nel 1914, nel decimo anniversario della scomparsa dello scrittore, la rivista

« Novaja žizn' » (« Nuova vita ») pubblicò l'articolo di Majakovskij *Dva Cechova (I due Cechov)*. Tra l'altro in esso si legge: « La letteratura anteriore a Cechov è un aranceto nella sfarzosa villa di un nobile », e ancora: « Sotto i colpi delle asce, nei giardini dei ciliegi, furono venduti all'asta, insieme agli arazzi e ai mobili in stile una dozzina e mezzo di Luigi, anche un guardaroba di parole consuete »²⁴⁾. È la solita provocazione²⁵⁾ del Majakovskij di quegli anni, ma a bene intendere il senso reale di tali enunciazioni, esse sono veritiere e profonde. Il mondo descritto nel *Giardino*, gli atti che vi si compiono, le parole che vi si pronunciano, sono vecchi, triti e ritriti. Esso è l'immagine della Russia « vecchio stampo », una vecchia fotografia che suscita il sorriso o il riso, perché non possiede ancora quella patina storica che rende impassibili. Un mondo che se ne va, senza neppure sussulti, e che deve essere sostituito da un altro. « Tutta la Russia è il nostro giardino », afferma Petja Trofimov nel secondo atto, e gli fa eco nel finale Anja: « Noi planteremo un nuovo giardino, più bello di questo... ». Un mondo polveroso e vecchio, popolato di personaggi anacronistici, eppure in precedenza vivi anche e soprattutto *letterariamente*. I padroni di casa, « la lacrimosa Ranevskaja e gli altri ex padroni del giardino dei ciliegi, egoisti come bambini e flaccidi come vecchi »²⁶⁾, sono sopravvissuti a se stessi, sono dei manichini, maschere, privati delle cose circostanti, pronti ad abbandonare concretamente la scena, dimenticando magari qualche sintomatico segno del loro passaggio storico, come il vecchio servitore Firs. Maschere, manichini, parodia dei proprietari disegnati da Turgenev, Gončarov, Tolstoj e via dicendo, svuotati del loro senso storico. È questo il motivo dominante di quest'opera cechoviana.

Ma anche Lopachin, il rappresentante del nuovo mondo che sorge, della nuova razza di uomini governati dalla nuova legge del profitto, è raffigurato da Cechov in maniera sintomatica: servile e incolto.

LJUBOV' ANDREEVNA – Il giardino dei ciliegi è stato venduto?

LOPACHIN – Venduto.

LJUBOV' ANDREEVNA – Chi l'ha comprato?

LOPACHIN – Io l'ho comprato! ... Il giardino dei ciliegi adesso è mio! Mio! (...)

Non ridete di me!

Caratteristica la sua prima comparsa sulla scena: ha un libro in mano e dice: « Ho letto un libro e non ho capito nulla. Leggevo e mi sono addormentato ». (« Deve avere le scarpe gialle e il panciotto bianco », scriveva Cechov a Stanislavskij²⁷⁾, e così ne tratteggiava la psicologia in un suo appunto: « Si comprò un poderetto, voleva renderlo più accogliente e non seppe trovare nulla di meglio che un cartello di legno: “ È severamente vietato l'ingresso agli estranei ” »²⁸⁾). Tale caratterizzazione iniziale è stravolta dall'antagonista ideologico di Lopachin, l'« eterno studente » Trofimov (il cui prototipo letterario, con le sue eloquenti declamazioni, è certamente il Bazarov turgeneviano), nel congelarsi da lui nell'ultimo atto della commedia: « Come che sia, eppure ti voglio

bene. Hai delle dita fini, delicate, come quelle di un artista, hai un'anima sensibile, tenera... ». Parere non condiviso evidentemente da Majakovskij, quando afferma nel suo articolo su Cechov: « I commessi viaggiatori diventano i padroni della vita »²⁹⁾.

Infine le classiche figure dei servitori, uno dei capisaldi della letteratura russa ottocentesca. Savel'ič, Zachar, Smerdjakov sono da sempre i più ricordati esempi di una categoria che, in regime di servitù della gleba, rifletteva pregi e difetti della classe padronale. I due servi, descritti da Cechov nel suo *Giardino*, Firs e Jaša, sono rigorosi modelli dei due tipi più comuni: il vecchio fedele che, dimentico di sé, vive all'ombra dei padroni, e il giovane ambiguo, condiscendente e ruffiano. « Smerdjakov e Jaša sono fratelli spirituali. Li rende affini innanzitutto un tratto presente in entrambi: il disprezzo per la Russia, il culto dell'estero... Jaša parla con la Ranevskaja come Smerdjakov parlava con Ivan Karamazov. Come un complice, a bassa voce, ben sapendo che la padrona nel suo intimo simpatizzava con lui »³⁰⁾.

Jaša partirà per l'estero con la sua padrona, Firs scompare. I ciliegi vengono abbattuti. « Vivere all'ombra dei tigli, dei giardini in fiore », si diceva un tempo; « tale il padrone tale il servo », era un altro adagio russo. Ora non più. Cechov chiude la sua attività e la sua vita ponendo definitivamente un punto ad un'epoca storica, anche sotto l'aspetto letterario. *Il Giardino dei ciliegi* è il canto del cigno di Cechov. Che sia davvero il caso di identificarlo con l'« aranceto » della definizione majakovskiana?

1) *Zelënyj šum (Il Verde Rumore)*, così era chiamato dai contadini il risveglio della primavera.

2) Un marito tradito medita di vendicarsi della moglie, uccidendola, ma la primavera, con i suoi rumori e le sue visioni, lo distoglie dall'intento.

3) A. P. Cechov, *Sobranie sočinenij v 12-ti tomach*, vol. XII, Moskva 1960-1969, p. 475.

4) I. S. Turgenev, *Zapiski ochotnika*, in: *Poln. sobr. soč. v 28 tomach*, M.-L. 1960-65, vol. IV, p. 53.

5) K. S. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, vol. I, Moskva 1954, p. 269.

6) Consapevoli dell'assenza per loro di presente e di futuro, i personaggi del *Giardino dei ciliegi* spesso si rifugiano nell'infanzia. Ljubov' Andreevna, ad esempio, si commuove davanti alla cameretta « che ancora è chiamata stanza dei bambini » e rappresenta la scena del primo atto.

7) Cfr. A. Anikst, *Teorija dramy v Rossii ot Puškina do Cechova*, Moskva 1972. Si veda in questo volume la parte dedicata al panorama della critica prerivoluzionaria, simbolista e marxista riguardante il teatro cechoviano.

8) Il 17 ottobre 1903 Cechov scriveva alla Knipper: « L'ho scritta penosamente a lungo, con grandi intervalli, tra i disturbi gastrici e la tosse ».

9) Il 2 settembre 1903 a Nemirovič-Dančenko Cechov scrisse: « L'opera la chiamerò commedia ». Il 15 settembre comunicò a M. P. Alekseeva: « Mi è uscito non un dramma, ma una commedia, in alcuni passi persino una farsa ». Il 21 settembre alla Knipper:

« Tutta l'opera è allegra, spensierata », e anche dopo la rappresentazione, il 10 aprile 1904, ancora alla Knipper: « Perché sui manifesti e negli annunci dei giornali il mio lavoro è chiamato dramma con tanta insistenza? Nemirovič e Alekseev (Stanislavskij) vi vedono tutt'altra cosa da ciò che vi ho scritto, e sono pronto a giurare che non hanno letto nemmeno una volta con attenzione la mia commedia ». E il 29 marzo: « Stanislavskij mi ha rovinato il lavoro ». E così via.

¹⁰⁾ A. P. Cechov o literature, Moskva 1955, p. 304.

¹¹⁾ Cfr. le lettere a Ol'ga Knipper (14, 21, 25, 30 ottobre 1903), a Nemirovič-Dančenko (23 ottobre 1903, 2 novembre 1903), a Stanislavskij (30 ottobre 1903, 5 novembre 1903).

¹²⁾ L. M. Leonidov, *Prošloe i nastojaščee*, in: *Cechov i teatr. Pis'ma. Fel'etony. Sovremenniki o Cechove-dramaturge*, a cura di E. D. Surkov, Moskva 1961, p. 352.

¹³⁾ V. E. Mejerchol'd, *Stat'i. Pis'ma. Reči. Besedy*, Moskva 1968, p. 85.

¹⁴⁾ V. Ermilov, *Dramaturgija Cechova*, Moskva 1948, p. 139.

¹⁵⁾ Cfr. A. M. Ripellino, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino 1968, pp. 120-121.

¹⁶⁾ *Cechov i teatr. Pis'ma. Fel'etony...*, cit., pp. 284-85.

¹⁷⁾ M. Gor'kij, *Sobranie sočinenij v 30-ti tomach*, vol. 28, Moskva 1954, p. 291.

¹⁸⁾ Ju. Tynjanov, *Dostoevskij i Gogol'*, in: *Archaisty i novatory*, Leningrad 1929. (Trad. italiana: *Avanguardia e tradizione*, Bari 1968).

¹⁹⁾ K. S. Stanislavskij, *Iz vospominanij o Cechove*, « Reč' », 2 luglio 1914.

²⁰⁾ M. P. Cechov, *Vokrug Cechova*, Moskva 1960, p. 163. Il soprannome di « ventidue disgrazie » affibbiato a Epichodov, a detta di Stanislavskij, deriverebbe da un giocoliere alla cui esibizione Cechov s'era molto divertito. « Era un uomo grande e grosso, in frac... Gli capitavano sempre 'ventidue disgrazie'. Ad esempio, mentre dava prova di destrezza con dei pugnali, il giocoliere barcollava e per non cadere s'aggrappava ad uno scaffale carico di stoviglie che naturalmente gli precipitava addosso con grande fracasso ». (K. S. Stanislavskij, *Iz vospominanij o Cechove*, cit.).

²¹⁾ *Cechov o literature*, cit., pp. 21-22.

²²⁾ A. S. Suvorin (1834-1912), giornalista ed editore, proprietario del giornale « Novoe vremja » (« Tempo nuovo »).

²³⁾ A. P. Cechov, *Sobranie sočinenij v 12-ti tomach*, cit., vol. XI, p. 217.

²⁴⁾ V. Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 13-ti tomach*, vol. I, Moskva 1955-1961, p. 298.

²⁵⁾ L'articolo uscì preceduto dalla seguente nota redazionale: « Nel pubblicare l'articolo del signor Majakovskij, la redazione ritiene necessario comunicare che non condivide alcune delle tesi da lui esposte ».

²⁶⁾ M. Gor'kij-A. P. Cechov, *Carteggio*, Roma 1954, p. 128.

²⁷⁾ Lettera del 30 ottobre 1903.

²⁸⁾ *I quaderni del dottor Cechov*, Milano 1957, p. 222.

²⁹⁾ V. Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 13-ti tomach*, cit., vol. I, p. 298.

³⁰⁾ V. Ermilov, *Dramaturgija Cechova*, cit., pp. 251-52.

ARMANDO PAJALICH

ON THE ORCHESTRATION OF SOUND AND SENSE
IN TED HUGHES'S *FULL MOON AND LITTLE FRIEDA*

A cool small evening shrunk to a dog bark and the clank
of a bucket –

And you listening.

A spider's web, tense for the dew's touch.

A pail lifted, still and brimming – mirror

To tempt a first star to a tremor.

Cows are going home in the lane there, looping the hedges
with their warm wreaths of breath –

A dark river of blood, many boulders,

Balancing unspilled milk.

« Moon! » you cry suddenly, « Moon! Moon! »

The moon has stepped back like an artist gazing amazed
at a work

That points at him amazed.

Ted Hughes, *Full Moon and Little Frieda*

I think that Keith Sagar, Ted Hughes's most penetrating critic, is right in saying that *Wodwo* is a very difficult book: it works its way slowly, through a series of frightening shocks of recognition, into the minds (and, why not, hearts) of its audience; its "poems need to be lived with for years, not days, before it becomes possible to see *Wodwo* whole" ¹⁾. Many of the compositions are actually baffling hieroglyphics to be decoded with the help of the reader's Imagination, and no critic can possibly pin them down to precise meanings: I am well aware of that, while recording here my reactions on reading *Full Moon and Little Frieda* with some (Italian) students. I had previously felt some sort of embarrassed bewilderment at the critics' suggestion that this poem represents an oasis of "harmony" and "joy" ²⁾ or of "light relief" ³⁾ in the general nightmarish atmosphere of the collection. But it was only during my reading of the

poem in class that I realized that the images and – above all – the structure of this lyric gave me the shivers.

* * *

The title is quite interesting and revealing. Five words: two pairs (adjective + noun) linked by a conjunction. The two qualifiers are in startling opposition: *Full* versus *Little*. This suggests more than a simple contrast (i.e., for instance, *full* versus *empty* or *great* versus *little*); it implies some pregnant connotation of wholeness contrasted with smallness, power contrasted with weakness. I said “pregnant”: the full moon as the emblem of fertility is already there, in the very title which combines it with the name of the poet’s daughter, born in April 1960, a child still groping for words, and coping with their mystery of naming – and therefore creating – things, at the time when the lyric was written ⁴).

Hughes is an expert with alliterations and this title shows him at work:

ful u li l fi
Full Moon and Little Frieda

Full propagates its consonantal aura into the name of the child, but the soothing *u* is replaced by a chilly *i* (the two vowels being both iterated in each of the two pairs) and the warm nasals (*m* and *n*) yield to cold plosives (*t* and *d*).

Since the two adjectives are placed in an obvious antithesis we may expect the two nouns to follow a similar pattern; but their relationship is not only one of contrast (confirmed by sounds): if *Moon* reminds one of the goddess of ancient rituals presiding over natural cycles and menstruation in particular (as Robert Graves noted, in the book which was almost like a Bible to Hughes and other poets of his generation, the two words – moon and menstruation – are actually etymologically connected) ⁵, *Frieda* may suggest another “cold” goddess, the northern Venus (: Freia or Frigg), goddess of the night – a suggestion which Hughes was certainly conscious of, having chosen that name for his first child. And of course the survival of German ⁶ etymologies (added to the onomatopoeic sound *fr* which could not have escaped the author of *Orghast*) also regenerates intimations of coldness and chill.

* * *

The poem consists of 11 lines of very uneven length and with no traditional stanzaic grouping: 1 + 4 + 3 + 1 + 2 according to spacings, but, according to the structure I am going to single out: 1 + 4 + 4 + 2 (which means two central units of 4 lines balancing each other, preceded by an introductory line setting the scene and followed by a closing epigrammatic couplet).

The longer descriptive lines run fast, gaining a breath–pause at the end (pause marked two out of three times – in l.s 1 and 6 – by a dash); the shorter more

meditative lines slow down the rhythm and linger in the reader's mind with lyrical evocations (l.s 2, 5, 8 and 11 especially).

* * *

ul m l ul

The first line links back to the title both phonetically (*cool small / Full m moon*, where the *u+l+m* sound reappears) and semantically (*cool small / Little Frieda*).

It introduces us directly to sensual apprehensions: coldness, smallness, touch (implied by *shrunk*) and, of course, sounds in the midst of the evening (winter?) silence. The two sounds evoked are hard and cold, metallic, and the alliterating *k*'s accompany them (in *bark, clank, bucket*, foreshadowed by the *k* in *shrunk* with its implications of something skeletal and arid).

Such a startling opening might justify some critics' label of metaphysical poet imposed on Hughes: I would perhaps say neo-metaphysical and place this opening beside that of Eliot's *Love Song of J. Alfred Prufrock* and the first stanza of Donne's *Nocturnal Upon S. Lucies Day*:

...
When the evening is spread out against the sky
like a patient etherized upon a table;
...
The worlds whole sap is sunke:
The generall balme th'hydroptique earth hath drunk,
Whither, as to the beds-feet, life is shrunke,
Dead and enterr'd; ...

This line engenders a particular expectancy and suspense, with its dog sensing the full moon and with its bucket which, anticipating the pail (in l. 4), wants probably to mirror that moon and is therefore asking for water.

* * *

L. 2 opens the first four-line nucleus by remodulating the "free rhythm" or "clausule" which had appeared in the first part of l. 1 (as if it meant to restart the description in a different way, more intimately) and resuming some of its sounds (and particularly the two stressed vowels):

ə ul li nin
A cool small evening ...
ə uli nin
And you listening.

where, both phonetically and rhythmically, *you* seems to correspond to and remodulate *cool small*, thus indicating a parallelism between evening and child.

After following the fast descriptive line with the slow evocative one, the internal near-rhyme leads to a first full stop and a pause. This line hints at the child's reaction to the sounds described in l. 1; it is a very simple reaction, simple because it is uncompromisingly instinctive, naive; now the child listens, later she will cry: two simple, pure reactions. The child's only word will be an elementary – I would even say elemental – one, moon, on which I will comment later.

The expectancy in the child's mind generates (or is well mirrored in) the images that follow in l.s 3/5, the rest of the nucleus.

L. 3, in a way, sums up the two sound images of l. 1 (continuing this remodulation of the opening): the animal image of the dog is reworked into that of the spider (no longer barking, of course, but tensing its web waiting for the dew, the moon-dew which, as again noted by Robert Graves, in ancient rituals could stand for "a girl's first menstrual blood" 7)). The image of the empty bucket is replaced by that of the dry web waiting for the dew's touch. *Touch* is obviously an anthropomorphic metaphor when referred to dew: its implication of fingers (on the web as if on a harp: and subtly we are likely led to think of a woman's fingers) seems to be a premonition of first sexual mysteries and broken taboos. Anyhow, this image works at building up expectancy through the isolated word *touch* with its soft sound and its soft implications which are nowhere to be found (but, on the contrary, *denied*) in the rest of the poem. A touch whose absence will turn out to be the poem's final meaning.

The two following lines insist on this note of suspense and expectancy: the expectancy of water (i.e., dew) is appeased: water (or milk) appears in the pail, but a further stage in that expectancy begins and light is now looked for.

Sound-orchestration is again all-important. The proliferation of *s*'s in l. 3 (adding to the atmosphere of precious silence) is followed by the return of the chilly *i*'s accompanied first by the cold *l*'s and then by the warm *m*'s: the *m*'s return with *t*'s and *s*'s in l. 5 but without the previous *i*'s:

il li ti til rimi mir
A pail lifted, still and brimming – mirror

Sounds seem to superimpose a structure differing from the syntactical one, and according to which the line breaks into two after *still*, and not before it or after *brimming*, so that the new beautiful image of a "brimming mirror" is created.

t t m t rst st(r) t tr m (r)
To tempt a first star to a tremor

The final word – *tremor* – sounds like the phonetic remodulation of *tempt* after

the trembling of *r*'s in *first star*. *Tempt* and *tremor* are two other very evocative words (connected with *touch* by means of the common initial), suggestive of first wavering attempts and movements (touches?).

The new pause is marked by the new half-rhyme *mirror/tremor*.

Therefore, these four lines (2/5) expand l. 1: a first expectation is answered: water (or milk) has appeared in the *bucket/pail*, but water (or milk) seems lifeless without light, it is dark without it, too *still*, as the water of the sea would be without lunar attraction.

* * *

The second nucleus completes the child's reaction, preceding (but also objectifying) it by a lyrical description of the scene. Animal images and water images reappear. L. 6 introduces the cows: animals (dog, spider) conclude their poetical metamorphosis by turning openly and significantly into female mammals (and thus sensing the moon very strongly); they go *home* sending out *warm* breaths: *home* and *warm* (with their *m*'s and their soft vowels) possess connotations new to the poem (or anticipated only by such a word as *touch*) which had so far evoked only coolness and open-air solitude.

This line is the longest in the poem, six stresses (at least) divided into two units of three stresses each. Its length is functional in keeping the cows' movement continuous (in the first half of the line) and in creating a rich texture of thick warm full-mouthed sounds (in the second half, with the iterations of *w*'s, *th*'s and *r*'s).

The cows are depositaries of life: their *looping the hedges* remodulates a *touch*, a physical contact between elements and shapes, which earlier had been only waited for. *Looping* suggests circular embracing shapes (see, earlier, *bucket*, *web*, *pail*, *mirror*) and it involves a sort of humidity (i.e., *breath*) which is also visible: in the cool (winter) evening, the breath of the cows condenses and therefore reveals itself. (Sexual undertones might be excerpted both in the thorn/loop image and in the warm humidity, but by taking them as meanings – tenors – and not as means – vehicles – one might be completely misled).

L.s 7 and 8 insist on the life-giving and female attributes of cows, presenting them as a mixture of blood and milk, the two vital liquids par excellence, a mixture of dark and white (*dark river* and *milk*), a blending of movement (*river*) and stasis (*boulders*, *balancing*).

These two lines are again evidence of Ted Hughes's exceptional ear: l. 7 is phonetically a self-concluded unit, with its tonal solution of different sounds into the final word:

d r r {r } bl d b ld r
A dark river of blood, many boulders,

(where: *d r + r r + bl d* → *b ld r*)

and l. 8 contrasts different vowels (returning to the recurring *i*'s) associating them with related consonants:

ælan sin ans il il
Balancing unspilled milk

(with the hard *d* and the quick *k* putting an end to consonantal and vocal iterations).

In l. 9 the child reappears: she suddenly cries. I think this is a voice the reader must imagine and hear screaming as a child can do, *amazed*, trying possibly to catch the moon with her hand, a bit neurotically, stamping her foot perhaps enthusiastically, frustrated, moved. She utters a very simple word, opened by the easiest and warmest of all consonants, the first consonant a child supposedly learns to voice, *m*, the consonant of *ma*, which has already been charged in this poem with rich connotations of home and warmth in its many occurrences. Actually, the very word Moon sounds like a variation on a child's utterance of the word *ma*. But this is much more than a phonetic modulation: the Moon is the White Goddess (the *Full white Moon*), the Woman, fertility and nature, instincts and life, the Moa of *Orghast*. Significantly, she appears in the poem only after the appearance of the cows, with their steady (almost sacrificial) progress, flowing like the river of life, but firm like rocks, in a single structural unit (l.s 6/9), at least according to my reading.

I believe that if we fail to visualize this detail (l. 9) we miss the point of the whole poem. It seems to me an image in itself, a kinetic and sound image, as startling and universal as Ibsen's famous "Mother, give me the sun!"⁸⁾ I do not see anything joyful or serene in it! It echoes like a cry of bewilderment, not even anguish, but something coming before anguish, at the realization that *there is a goddess* and at the immediate frantic invocation and passionate evocation, with the consequent shocking understanding that *the goddess steps back and ignores* the childish powerless prayer. It represents the cry of Man forsaken by the First Mother⁹⁾ and it rings with the same sad despair which echoes in, say, Leopardi's works¹⁰⁾, but I take it also to be the painful cry for help of a child who is going to understand that nobody will help her in her growth and, particularly, in her growth as a woman: no older woman will preside over her impending slow-coming womanhood. No goddess, no mother. No full moon, no Sylvia Plath.

* * *

The two final lines constitute a real couplet giving the poem its epigrammatic close and a generalization taking it back to its opening, viewing the scene again in its wider setting which includes the sky and the whole of the nocturnal landscape.

The first impression the couplet engenders in me is one of visual appre-

hension of anxiety similar to that experienced before some Manneristic paintings of the XVI century (for example, by Bronzino), where the portrayed figure looks so steadily and cruelly at you that you feel ill at ease and must avert your own eyes ¹¹⁾.

If we except the title, in spite of the child's calling (which *names* Moon, without any article before the noun, thus indicating a real "calling" more than simply a child's amazed exclamation at seeing *the* moon), the moon has not actually appeared previously in the poem's sky. Only now, in the final couplet, is the moon described by the poet. And it is significantly given anthropomorphic attributes, but only to deny both them and itself. As soon as it appears as "presence", it turns into "absence"; first it *gazes* (as the moon is iconographically able to do), then is *amazed*, and finally denies its gaze and *steps back*. The moon is not compared to a woman – as one could have expected – and not even to a man in general, but to a male artist, a creator ¹²⁾, who decides to reject the work which mirrors him. The child is a creation of that moon (and of her mother/goddess) and points at the moon as a work of art points at the artist (either physically – as a portrait does by looking back at its painter – or as any art-piece does by mirroring the artist's personality). What that moon (creator, goddess and mother) seems to bequeath the child – before retreating – is only *amazement*: that is the only word repeated in the two lines and it refers to both the *moon/artist* and the *child/work*. It is a sad teaching the divinity imparts. No despair and no anguish, but a very sad amazement, the amazement of somebody who discovers he is alone and forsaken by the divinity.

* * *

(I do know that modern criticism tends to ignore biography. But sometimes it is too comfortable to sit and take shelter in the realm of abstractions, and I think that a proper interpretation of a poem like this cannot content itself with escaping into the fictional world of Hughes's (and Graves's) mythology and symbols. I can't help "sensing" that over the cool evening sky of this poem there looms the presence of the unhappy suicidal Sylvia Plath, Little Frieda's Mother, whose greatest maternal teaching *was* probably some tragic and unbearable sort of *amazement* in front of life itself and a consequent impotent withdrawal).

As a conclusion: I really do not see how this poem can be considered an oasis of peace! If I think of the nightmares of *Wodwo* – ghost crabs advancing on us, rescues of mummies from islands of alienation, a wounded soldier coming back from Hades with one hand cut off his wrist – or of its grim theological speculations – where God is an Almighty Gnat, has a swinish and querulous voice, is disliked by his Mother Goddess – and I compare them with the realistic atmosphere of this poem (in which mythological/symbolical *and* biographical

allusions combine), *Full Moon and Little Frieda* sounds to me all the more sad and desperate, since it offers us no magniloquent hallucination but the expression of a true-to-life fear, shot so humanly and sparingly through our nerves:

“ Moon! ” you cry suddenly, “ Moon! Moon! ”.

1) Keith Sagar, *The Art of Ted Hughes*, C.U.P., 1978, p. 62.

2) *Ibidem*, pp. 99–100.

3) Alan Bold, *Thom Gunn and Ted Hughes*, Oliver & Boyd, Edinburgh, 1976, p. 107.

4) I don't know the exact dating of this poem. *Wodwo* was published in May 1967 but largely written before 1963.

5) Robert Graves, *The White Goddess*, Faber and Faber, London, amended and enlarged edition, 1961, p. 166.

6) It may be relevant to notice here that Sylvia Plath was of German descent.

7) Robert Graves, *op. cit.*, p. 166, note 1. See also p. 173 (« the Moon-goddess is the giver of dew and moisture generally »).

8) Significantly, there a son addressing a mother, here a daughter crying under her father's eyes; there a son invoking the “ male ” sun, here a daughter invoking the “ female ” moon. (Cfr. Ibsen, *Ghosts*, III).

I hope I don't go too far if I suggest also a comparison with an archetypal exclamation which is the most anguished cry I know of in the whole of world literature: “ Eli, Eli, lema sabactani? ”, “ My God, my God, why hast thou forsaken me? ” (St. Matthew 27:46).

9) In Hughes's mythology (as in Robert Graves's) the First Divinity is female.

10) See, for instance, *Il Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* and *Il Dialogo della Terra e della Luna*.

11) For a similar image – of mutual *glances* between the full moon and the protagonist of the poem, with the consequent vanishing of the moon – see Walter de la Mare's *Full Moon* (first published in 1915, now in *The Complete Poems of Walter de la Mare*, 1969) where nothing is really made of the potentialities of such a pregnant image. The poem ends as follows: “ So, for awhile, each gazed at each – / Dick and the solemn moon – / Till, climbing slowly on her way, / She vanished, and was gone ».

12) Again, in Hughes's mythology (as in Robert Graves's) the Divinity who created mankind is male.

LUISA PIAZZA

UNA PARAFRASI IN VERSI DEL CREDO

La parafrasi provenzale in versi del Credo del ms. Ashburnham 105 b (fol. 23–24) della Biblioteca Laurenziana ¹⁾ è un esempio, fra i tanti esistenti ²⁾ di quei testi che « inspirés par la tradition chrétienne, si vivace au Moyen Age (...) forment une source importante pour l'histoire de la pratique religieuse chez les laïcs » ³⁾. Un esempio quindi di quella ricca produzione religiosa dei secoli XII–XIV, quando si diffonde la pratica della traduzione e, soprattutto della rielaborazione dei testi biblici e liturgici. Di rielaborazione infatti è preferibile parlare, poiché spesso non si tratta più di semplici traduzioni, ma di « traductions–adaptations » ⁴⁾, che tuttavia garantiscono la continuità della tradizione.

Tra questi testi particolare « fortuna » ebbero il Credo e il Pater, preghiere che il magistero della Chiesa consacrò ufficialmente, inserendole come parti integranti della liturgia, e la cui conoscenza si ritenne costituissero un fatto fondamentale della vita cristiana. Così come ricorda il Berger, un capitulare dell'865 di Ludovico II dice: « il faut ordonner que l'oraison domenicale, dans laquelle est compris tout ce qui est nécessaire à la vie humaine, et le symbole dans lequel est embrassée dans son entier la foi catholique, soient appris par tous aussi bien en latin qu'en langue barbare, afin que ce qui est professé de bouche soit cru et compris par le coeur: ut quod ore profitetur corde credatur et intelligatur » ⁵⁾.

Lo stesso invito ad esprimere la propria fede in volgare è espresso nella parafrasi qui pubblicata, che si presenta come « lo credo en romant » ⁶⁾ e si offre a « sel que non enten latin » (v. 9).

Il Credo provenzale laurenziano non si trova, come invece la maggior parte delle parafrasi in versi citate negli articoli della Brayer e del Meyer ⁷⁾ in raccolte di salmi o preghiere, ma in un ms. che contiene tra l'altro un « livre de raison » ⁸⁾ di cui il copista della parafrasi è anche autore.

I testi francesi, come quello provenzale in esame, costituiscono tutti la parafrasi del simbolo apostolico, non del simbolo Niceno Costantinopolitano; si collocano quindi nella tradizione dei « symbola fidei in usum pastorem et liturgicum ab ecclesia antiqua recepta » e in particolare di quei simboli « quae ab ipsis Apostolis composita esse putabatur »⁹⁾. Il testo latino del « symbolum apostolicum », pur nelle sue molteplici forme, è presente come modello, come punto di riferimento in tutti i testi considerati; mentre però i testi francesi dimostrano di possedere stretti legami con il testo latino, la parafrasi provenzale, pur affiancandosi ad esso per l'analogia della narrazione, da questo si discosta per alcune divergenze di contenuto e di forma che meritano di essere poste in evidenza.

Il Credo provenzale appare fin dall'inizio possedere un carattere diverso, per la presenza di un esordio e di una conclusione, entrambi assenti nelle altre formule di fede e per la presenza di elementi che contribuiscono ad allungare e a modificare il testo vero e proprio del Credo.

L'esordio, la cui funzione qui ricorda quella da esso esercitata nella retorica medioevale, precede la trattazione degli articoli di fede, la introduce, anticipandone l'oggetto e la ragione.

La conclusione, che inizia al v. 39, è una ripresa dell'idea già formulata (v. 9), a proposito dell'importanza di parafrasare « en romant » non solo il Credo, ma anche il Pater.

Si può affermare quindi a proposito di questa parafrasi, che pur innestandosi nella tradizione, tende a differenziarsi non soltanto per le aggiunte, ma anche per i tagli che vi si riscontrano. Infatti manca l'affermazione di alcuni articoli di fede. In particolare, mentre tutti gli altri testi affermano il concetto di Dio creatore, il testo provenzale lo tralascia.

Omette anche l'affermazione della risurrezione dei morti e della vita eterna.

Inoltre, contrariamente agli altri simboli considerati, si attarda nel precisare l'articolo di fede riguardante la remissione dei peccati, lo arricchisce di particolari, finendo per allungare il testo tradizionale dell'intero Credo. Per contro nel testo inserisce la figura di Giuseppe, presenza che non ha riscontro né nelle parafrasi francesi, né nei simboli apostolici latini. Aggiunge il concetto della unità nella trinità, assente negli altri testi confrontati, presente invece in alcune formule di fede più tarde¹⁰⁾.

Con l'accenno, fatto nella conclusione, al Pater, la parafrasi provenzale si inserisce in un contesto che va al di là delle semplici traduzioni; l'autore riesce ad introdurre, nonostante la brevità del testo, un certo carattere di originalità che sembra rispondere ad una precisa esigenza di variare, innovare ed ampliare la formula liturgica.

- De la fe don nos em crestians
 devem eser ferm e creans
 feyron li sans apostols Dieu;
 4 credo in Deum el nom seu
 que devem dir premieyrament
 e puey orar suau e gen
 quam aurem fayta preazon
 8 de la creensa l'orazon.
 Mas sel que non enten latin
 lo deurie dire en ayçi:
 eu cre en Dieu lo glorios,
 12 el payre trastot poderos,
 et en Jhesu Crist, fil de lui,
 que son cors en prit, ses autrui,
 de sant esperrit et Maria,
 16 la santa vergena qu'avìa
 Josep son parent per espos,
 e d'aquella nasquet per nos;
 pueys a sufert per nostre obs

 20 passion sos Ponso Pillat,

 et com s'en partit l'esperit
 el cor en .j. vas cebelit;
 deysendet secsec, ses duptar,
 24 en enfern sos leals deylyeyrar.
 Cre qu'al ter jorn resucitet
 e cre que puey el sel puget
 ou ses a la destra del payre;
 28 d'aqui vera l'jujamen fayre
 lo jorn que l' derier plag sera;

fol. 23v.

fol. 24r.

-
- 10 *dire*] la parola, in un primo tempo omessa è stata aggiunta sopra tra *deurie* e *en* dal copista stesso.
 12 *trastot*] Meyer legge *trestot*.
 19 *nostre*] *nostres* ms. Manca il verso successivo che rimi con questo diciannovesimo. *obs*] è preceduto da *gran[s]* che espungo per ragioni di metrica.
 21 Tra questo verso e quello precedente manca probabilmente un altro verso.
 23 La lezione del ms. sembra essere *secre*, ma pare non reggere al senso; con la lettura proposta si raggiunge forse un significato più accettabile.
 24 *sos*] *sol* ms.

Cre que' ls vius e' ls mors jujara.
 Et el sant esperit cre ieu;
 32 cre .iij. personas en .j. Dieu
 Tot so et santa gleyra cre
 e del sans la cominal fe,
 Penedensa, cominions
 36 el almornas et orazons
 cre que menon al jujament
 mays pecador a salvament.
 Et eysament qui pater noster non entant
 40 deu l'atresci dir en romans,
 per so que melhur son talant,
 et am bona devocion
 dis aysi l'espozion.

35 *cominions]* *cominios* ms.

39 Il verso è dodecasillabo, non ottonario.

1) Sul ms., si veda: P. Meyer («Romania», 14, 1885, pp. 486-487 e p. 535) che del Credo ha pubblicato i primi 12 versi; *I Codici Asburnhaniani della Biblioteca Mediceo-Laurenziana*, Firenze, 1887, vol. I, fasc. 1, pp. 59-60.

2) Fondamentali, a questo proposito, gli studi di S. Berger, *La bible française au moyen âge, Etudes sur les plus anciennes versions de la Bible écrites en langue d'oïl*. Paris, 1884 (ed. consultata: *La Bible française au moyen âge*, Paris, 1967) e di J. Bonnard, *Les traductions de la Bible en vers français au moyen âge*, Paris, 1884. Cfr. anche l'importante articolo di E. Brayer-A. M. Bouly De Lesdain, *Les prières usuelles annexées aux anciennes traductions françaises du psautier*, in «Bulletin de l'Institut de recherche et d'histoire de textes», 15, 1969, pp. 69-80, 108-115, e ancora della Brayer: *Catalogue des textes liturgiques et de petits genres religieux*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, 1968, Bd. VI/1, pp. 1-21 e 1970, Bd. /2, pp. 19-53.

3) E. Brayer-A. M. Bouly De Lesdain, *art. cit.*, p. 69.

4) J. Smeets, *Les traductions, adaptations et paraphrases de la Bible en vers*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, 1968, Bd. VI/1 p. 52. Interessante la precisazione di P. Zumthor a proposito del concetto di traduzione nel medio evo: «Le mot de traduction doit être pris ici dans un sens large. Il s'agit le plus souvent d'adaptations fournissant un équivalent approximatif simplifié ou glosé, de l'original». (*Essai de poétique médiévale*, Paris, 1972, p. 54).

5) S. Berger, *op. cit.*, p. 28.

6) V. rubrica: «Aysi comensa lo credo en romant».

7) Farò riferimento in particolare alle seguenti parafrasi in versi:

- a) parafrasi pubblicate da E. Brayer-A. M. Bouly De Lesdain, *art. cit.* (pp. 109-113):
 — *Je crei en Deu omnipotent* (London, British Museum, Harley, 273, fol. 67) n. 38, p. 109.
 — *Je crois en Dameldeu le peire*, (Paris, Bibl. Nat., fr. 13092, fol. 110 v°-11) n. 39, p. 110.

- *Je croi en Damedieu le pere*, (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève 24, fol. 76–76 v°) n. 40, p. 111.
- *Je crei en Deu de gloire le pere tout puissant*, (Paris, Bibl. Nat., fr. 2431, fol. 253–253 v°) n. 41, p. 112.
- *Je croi en Dieu tout puissant le pere*, (Paris, Bibl. Nat. nouv. acq. fr. 4600, fol. 254–255) n. 42, pp. 112–113.

b) parafrasi pubblicate da P. Meyer:

- *Je croi en Deu le pere tot puissant*, (Paris, Bibl. Nat. lat. 3799, fol. 1) in: « BSATF », 6 (1880) p. 40.
- *Jeo crei en Dieu tuit puissaunt pere qe cria ciel e tere*, (Cambridge, B. U. Gg. I, 1, fol. 392 v°), in: « Romania », 15 (1886), p. 321.
- *Jeo croi en Dieu pere puissaunt*, (Cambridge, B.U. Gg. 4. 32, fol. 12 v°), in: « Romania », 15 (1886) p. 341.
- *Jo crei en Deu le pere omnipotent*, (Oxford, Bodleian Library, 57, fol. 74), in: « Romania », 35 (1906), p. 578.

⁸⁾ Esso occupa i primi 8 fogli del ms. 105 e porta due date 1354-1356.

⁹⁾ H. Denzinger–A. Schönmetzer, *Enchiridion symbolorum, Definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, Roma, 1976, p. 17 e 20.

¹⁰⁾ Nella formula « Fides Damasi » (*ibidem*, p. 39) nel Symbolum « Quicumque » pseudo-Athanasianum (*ibidem*, p. 41); nel Symbolum « Toletanum I » (*ibidem*, p. 75); nella « Professio fidei Vigilii papae » (*ibidem*, p. 142–143); nella « Fides Pelagii papae » (*ibidem*, p. 153); nella « Formula fidei ad Petrum Antiochenum » (*ibidem*, p. 224).

SALVATORE PISERCHIO

IL TESTO DI RIMBAUD

Je est un autre

Desiderio di rinnovamento totale: ecco quello che traspare a una prima lettura delle due lettere a Izambard e a Demyen; abolizione di quella poesia soggettiva, mero prodotto delle strutture istituzionali dell'epoca, semplice giuoco di rime più o meno musicali, perché imitazione e degenerazione dell'antica poesia greca, oggi svuotata di ogni contenuto vitale. Al soggetto poetico non rimane spazio per percorrere i suoi paesaggi mentali. Anzi, non si può neppure parlare di attività dello spirito, ma di mestiere di « fotografo » del contingente. Onde ritrovare l'autenticità dell'atto poetico e consumare definitivamente il divorzio con la musa pedestre, è necessaria una profonda analisi del soggetto agente perché acquisti la dignità che gli compete e impedisca la dissoluzione del mondo lirico.

Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute...¹⁾.

Je est un autre: formula brillante e incisiva, prima definizione del soggetto poetico con implicazioni molteplici. Esiste, infatti, un triangolo mentale, composto dal locutore, dal *Je* poetico e da *un autre*. Quando Rimbaud soggiunge: ... *j'assiste à l'éclosion de ma pensée, je la regarde, je l'écoute...*, distingue chiaramente l'*io* parlante dall'*io* poetico, concepito come *io* ricettivo. Spettatore, quindi, più che attore. Ciò appare tanto più chiaro se si osserva la struttura nelle due frasi: il *je* di *j'assiste* forma un sintagma indissolubile con il suo verbo, essendo con questo in logico rapporto morfosintattico e definendo così il locutore; il *Je* della copula *est* si stacca dal verbo, si connota come un attore impersonale, che rifiuta il collegamento logico-grammaticale con la coniugazione verbale e quindi un rapporto, sul piano della persona, con *un autre*. Inoltre se poniamo sullo stesso asse sintagmatico le due strutture *je suis un*

autre e *Je est un autre* nel primo caso in cui la concordanza morfologica fonde il verbo con il soggetto, vi è piuttosto identificazione di *je* con *un autre* e abolizione tra il *je* locutore e il *je* poetico, mentre nel secondo caso il *Je* (con la maiuscola), rifiutando il rapporto sintattico, si distingue da *un autre*, trasformandosi poi, nella logica rimbaldiana, con il cambiamento semantico dei contenuti verbali, in *me* oggetto, rispetto a *on* soggetto, logico equivalente di *un autre*:

« C'est faux de dire: Je pense. On devrait dire: on me pense » ²⁾.

Si può costatare che *Je* e *un autre* sono posti in un rapporto dialettico da cui ha origine la poesia.

Rimane da vedere qual è il valore dell'indefinito *un autre* (*on*). Miss Starkie, e con lei molti critici ³⁾, spiegano tutto con la teoria occultistica secondo cui « ... pensare è un'attività autonoma di cui il pensatore è l'oggetto, ed è totalmente falsa la teoria adusata secondo la quale è lo scrittore personale che produce l'opera. Lo scrittore non è altro che il veicolo per la voce dell'Eterno, egli stesso non conta poiché è semplicemente l'espressione inconscia di qualcuno che parla attraverso di lui » ⁴⁾. Ritroviamo qui la concezione della Cabala, secondo la cui dottrina « Dio costituiva la melodia suprema della quale l'uomo non è che l'armonia, cioè a dire null'altro che una nota dell'accordo divino... » ⁵⁾ e di Ballanche che vede il mondo come una concretizzazione del pensiero di Dio e il poeta come il lettore di questa realtà divina che viene da lui decodificata con linguaggio simbolico, perché possa essere accessibile alla mente dei comuni mortali. Il poeta diventerebbe quindi, non per sua scelta, ma perché prescelto, un « violon » o un « clairon » che suoni ai mortali la divina sinfonia del creato.

Teoria molto suggestiva, ma poco verificabile. Etiemble ⁶⁾ ha dimostrato come non sia assolutamente certo che Rimbaud abbia letto nella biblioteca di Charleville libri di occultismo, di magia o cabbalistici, poiché l'unica fonte, per tutti i biografici, è rappresentata da Paterné Berrichon, che, anche se non dice sempre bugie, come afferma I. Siciliano ⁷⁾, non dice spesso la verità. Si può così spiegare il testo, ma al di là del testo stesso. Rimbaud non parla mai, né nelle sue opere, né nelle sue lettere, di magia o di occultismo. Non mi sento perciò né di smentire, né di avallare un'interpretazione che si basa su supposizioni o su citazioni non controllabili ⁸⁾.

Più prudente, A. Adam, citando Baudelaire, afferma che:

Le Je qui parle en lui n'est pas son être conscient. Dans Les Paradis artificiels, Baudelaire avait développé une idée où Rimbaud pouvait trouver une intéressante suggestion. Il avait parlé de la vie universelle où l'homme va se perdre et se confondre. Sous l'influence de l'ivresse « la contemplation des objets extérieurs fait oublier notre propre existence ». L'homme se confond avec les choses et Rimbaud pouvait dire: « Je est un autre » ⁹⁾.

Quello che A. Adam non chiarisce, è l'incidenza dei contenuti « baudelairiani » sull'elaborazione della poetica rimbaldiana. Un attento esame dei *Paradis artificiels*, di quel Baudelaire al quale Rimbaud, per sua implicita ammissione ¹⁰⁾, ha sicuramente attinto per mettere a punto la sua strategia poetica, permette di individuare gli elementi esplicativi della poiesi rimbaldiana. Sottoposto all'azione della droga (momento che può essere associato al « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens »), il soggetto agente del fare poetico (il *Je* di Rimbaud) viene identificato in un *cerveau* ¹¹⁾ immaginifico, in cui la facoltà, propria del fanciullo, di creare un mondo di visioni ¹²⁾ si fonde con la capacità di pensare con *acuité* ¹³⁾. Potenziato, in armonica sinfonia dell'esaltazione dei sensi ¹³⁾, compie, nel suo laboratorio mentale, quelle sapienti operazioni che gli consentono di confondere il *rêve* con l'*action* ¹⁴⁾, di trasformare « les objets environnants » in « autant de suggestions qui agitent en lui un monde de pensées, toutes plus colorées, plus vivantes, plus subtiles que jamais et revêtues d'un vernis magique » ¹⁵⁾, di vedere, cioè, l'aspetto essenziale del cosmo (il rimbaldiano *un autre*). *Je est un autre* non implica, perciò, l'identificazione di *Je* con *un autre*, come sembra affermare A. Adam, ma la partecipazione di *Je* a *un autre*, di un *Je* perfettamente cosciente, con potere ricettivo fortemente esaltato, atto a creare metafore che contengano una forte tensione espressiva e un'alta concentrazione polisemica, suscettibile di abbracciare un campo semantico infinito. J.-P. Richard, analizzando il testo della lettera a P. Demeny, parla di « un autre, on ne sait comment issu du *Je* » ¹⁶⁾. Questa affermazione lascia piuttosto perplessi. *Je*, soggetto di *est* è determinato non dalla copula, alla terza persona, ma dal predicato nominale. Non ha valore attivo, ma ricettivo, quindi statico. E, come abbiamo detto, Rimbaud chiarisce questa staticità in un ulteriore enunciato (*on me pense*) in cui, a un verbo di stato (*est*), subentra un verbo d'azione (*pense*), con conseguente trasformazione del *Je* ricettivo, quindi passivo, in *me* oggetto e di *un autre* predicato in *on* soggetto. Ora non si vede come un *Je* passivo possa generare *un autre* attivo. Semmai sarà vero il contrario.

Etiemble, più concreto, non esce dall'ego poetico: il « *Je est un autre* » diventa « l'expression de la plus élémentaire conscience » ¹⁷⁾, aggiungendo più tardi: « C'est la loi de l'esprit en tant qu'il crée une pensée, une oeuvre belle. Rien n'est plus étranger que l'idée justement qui va surgir dans une conscience. Lorsque enfin elle se manifeste, ce pourrait être l'oeuvre d'un autre, de l'autre qui est en moi » ¹⁸⁾. Così, il *Je* è la coscienza del poeta e *un autre* è l'autore dell'idea che si manifesta, il quale, pur non essendo il *Je*, è parte integrante del *Moi*. Quello che però non è chiaro, è la natura del rapporto esistente tra il *Je* passivo e *un autre* attivo, ossia l'evoluzione del soggetto in oggetto, e del predicato in soggetto.

Sono convinto che si tratta veramente dei due poli di una dialettica che si realizza nell'ambito dell'ego. Etiemble ha inequivocabilmente ragione quando

riconduce l'analisi di « Je est un autre » all'interno dell'attività dello spirito, perché è indubbio che ogni atto creativo si svolge nel soggetto agente del fare poetico. Ma esiste questa dualità affermata dallo stesso Rimbaud, dualità che pone in antitesi dialettica un *Je* persona con un *autre (on)* indefinito, che se non è proprio una non persona, è sempre una persona non individuata, che sfugge quindi alla condizione di persona e che può essere rappresentato dal linguaggio, dal corpus sociale del discorso, dal contesto culturale che mi parla o che parla per mio tramite. Diventa quindi chiara l'azione di un *autre (on)* sul *Je*, il quale, evolvendosi e affinandosi, cerca di captare essenze sempre più rare, accenti sempre più quintessenziati, e quindi metaforici paesaggi mentali sempre più splendidi e ermetici, sempre meno accessibili alla comune mente umana, che, rifiutando l'ascolto poetico, si preclude la via a una tale ascesi. Trovano così la loro naturale collocazione sia la veggenza, condizione necessaria per essere il ricettacolo dei messaggi essenziali, sia il « long, immense et déraisonné dérèglement de tous les sens », mezzo che, moltiplicando le sensazioni, consente di arrivare alla veggenza, sia la concezione di un linguaggio universale in cui la parola, per una corrispondente moltiplicazione semantica, coincide con l'idea, cioè con l'essenza¹⁹⁾. Il poeta, ormai « suprême savant » arriverà all'« inconnu », annullando ogni divario fra l'individualità dell'io pensante e l'universo mentale.

Il corpus rimbaldiano presenta uno schema organico ben preciso per quanto concerne l'evoluzione metaforica attinente ai paesaggi mentali, alla contemplazione di quel cosmo d'idee, il cui congegno si fa sempre più impenetrabile fino alle *Illuminations*, di cui non sappiamo se Rimbaud si sia prefisso di articolare i singoli componenti secondo un ordine che rispecchiasse un disegno architettonale prestabilito²⁰⁾. Ed in questa sede, alcuni dei presupposti che sottendono la nostra analisi mirano appunto a spiegare Rimbaud con Rimbaud, a cercare, cioè, di descrivere il tessuto frastico con elementi tratti dallo stesso linguaggio rimbaldiano, e a stabilire, su base rigidamente testuale, se esista una logica di interrelazioni, se non di tutti, almeno di alcuni testi, relativamente alla loro collocazione nell'opera²¹⁾

APRÈS LE DÉLUGE

Il problema iniziale è costituito dalla suddivisione del testo in sequenze. Con un testo poetico, l'operazione è più semplice: le strofe offrono di per sé una valida indicazione. Meno semplice è la suddivisione di un testo in prosa, in cui la sequenza non ha un valore delimitante come quello della strofa. Nel caso presente, occorre ravvisare le caratteristiche formali inerenti ai capoversi significativi, per ben segnare il valore di demarcazione di certi sintagmi onde connotare le singole frequenze e precisare la parte di ognuna nell'economia del testo.

APRÈS LE DÉLUGE

Aussitôt que l'idée du Déluge se fut rassise,
Un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes mouvantes et dit sa prière à
l'arc-en-ciel à travers la toile de l'araignée.

Oh! les pierres précieuses qui se cachaient, – les fleurs qui regardaient déjà.

Dans la grande rue sale les étals se dressèrent, et l'on tira les barques vers la mer
étagée là-haut comme sur les gravures.

Le sang coula, chez Barbe-bleue, – aux abattoirs, – dans les cirques, où le sceau de
Dieu blêmit les fenêtres. Le sang et le lait coulèrent.

Les castors bâtirent. Les « mazagrands » fumèrent dans les estaminets.

Dans la grande maison de vitres encore ruisselante les enfants en deuil regardèrent
les merveilleuses images.

Une porte claqua, – et sur la place du hameau, l'enfant tourna ses bras, compris
des girouettes et des coqs des clochers de partout, sous l'éclatante giboulée.

Madame*** établit un piano dans les Alpes. La messe et les premières communions
se célébrèrent aux cent mille autels de la cathédrale.

Les caravanes partirent. Et le Splendide-Hôtel fut bâti dans le chaos de glaces et
de nuit du pôle.

Depuis lors, la lune entendit les chacals piaulant dans les déserts de thym, – et les
églogues en sabots grognant dans le verger. Puis dans la futaie violette, bourgeonnante,
Eucharis me dit que c'était le printemps.

– Sourds, étang, – Ecume, roule sur le pont et par-dessus le bois; – draps noirs et
orgues, éclairs et tonnerre, – montez et roulez; Eaux et tristesses, montez et relevez les
Déluges.

Car depuis qu'ils se sont dissipés, – oh les pierres précieuses s'enfouissant, et les
fleurs ouvertes! – c'est un ennui! et la Reine, la Sorcière qui allume sa braise dans le
pot de terre, ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons.

Si può suddividere il testo in otto sequenze:

- 1ª sequenza: Aussitôt ... déjà.
- 2ª sequenza: Dans la grande rue sale ... dans les estaminets.
- 3ª sequenza: Dans la grande maison ... sous l'éclatante giboulée.
- 4ª sequenza: Madame*** ... aux cent mille autels de la cathédrale.
- 5ª sequenza: Les caravanes ... du pôle.
- 6ª sequenza: Depuis lors ... c'était le printemps.
- 7ª sequenza: – Sourds, étang, – ... les Déluges.
- 8ª sequenza: Car ... nous ignorons.

Le delimitazioni delle sequenze sono in rapporto all'interrelazione esistente
tra il tema trattato e quegli elementi fraseologici che mirano ad esprimere la
forza motrice dell'idea di fondo. La prima sequenza, che costituisce l'introdu-
zione a un paesaggio mentale, è articolata su alcune parole-idee di base, distri-
buite in tre momenti frastici: *l'idea del Diluvio, le pietre preziose, i fiori*.

Colpisce il fatto che il secondo capoverso si trova dopo una virgola, per
la modifica apportata dai commentatori successivi che hanno creduto oppor-
tuno trasformare il punto, che vi è sul manoscritto, in una virgola²²⁾. Non si è
creduto di ravvisare in questo enunciato, una forma ellittica, capace di caricare
la frase di tensione espressiva che il normale discorso non avrebbe dato. Pic-

cola osservazione, che non cambia niente alla nostra indagine, ma che è giusto fare, se si vuole rispettare il testo manoscritto fino in fondo.

Interessante appare il valore semantico delle unità di significato e la loro associazione sull'asse sintagmatico.

L'immagine iniziale di *Après le Déluge* rimanda alla lettera detta *du Voyant* del 15 maggio 1871:

Du reste, toute parole étant idée,
le temps d'un langage universel
viendra.

Non si tratta quindi di questo o di quel diluvio, ma del diluvio nella sua essenza, forma astratta, quindi, e parte integrante dell'io pensante. Segue il sintagma verbale *se fut rassise*, nel senso di ricadere. Per Rimbaud, il verbo *s'asseoir* (qui usato nella sua forma iterativa) ha una connotazione nettamente negativa, legato com'è alla figura di « ces vieillards » che « genoux aux dents, verts pianistes » « ont fait tresse avec leurs sièges »²³. Il secondo capoverso introduce la parte mediana della prima sequenza e orienta la preghiera (e l'attenzione del lettore) verso l'alto, mentre nel terzo periodo è segnata la fuga verso il basso delle pietre preziose e dei fiori.

Vi è quindi una simmetria d'insieme, un'architettura ideale che partendo dalla parte mediana della sequenza si articola in due direzioni: la lepre diventa il punto d'incontro dell'arcobaleno e della flora, riportando lo sguardo del lettore, con un movimento che va dall'alto verso il basso, su quella natura che sta per nascondere i luminosi attributi della bellezza, visti per un momento nell'*idea del Diluvio*.

A questo punto vale la pena chiedersi quali possono essere i valori di alcune parole chiave, come *Diluvio*, *arcobaleno*, lasciando per ora da parte la lepre, le lupinelle, le campanule e la tela di ragno²⁴.

È interessante esaminare quali ambivalenze rispecchia la parola *Déluge*. In *Michel et Christine*, il *Déluge*, concentrando su di sé il sole e il temporale, conserva sul piano logico connessioni con la luminosità solare (in contrasto con l'ombra della strada) e con l'azione dirompente e lustrale del temporale, mezzo d'isolamento, ma anche fonte di catarsi, espressa dall'innalzarsi dello Spirito, rapito nell'ebbrezza del volo:

Mais moi, Seigneur! voici que mon Esprit vole ...²⁵.

In *Fêtes de la faim*, che ritroviamo, in parte, nella *Saison*, con il titolo di *Faim*²⁶, il suo impiego è in forma indiretta, fungendo da sintagma preposizionale (*les galets des vieux déluges*), seguito da una forma appositiva caratterizzante (*pains semés dans les vallées grises*): questi pani generati dagli antichi diluvi, come una manna miracolosa, sono legati all'idea di sostentamento mentale di cui il poeta ha bisogno.

In *Enfance* il sintagma *diluvio* è inserito in un disegno architettonico diverso²⁷⁾. Connotato, come in *Michel et Christine*, dall'aggettivo *clair*, non scaturisce dalla regione celeste, ma sorge dal grembo terrestre (i prati), per confluire su *la fille à lèvres d'orange*, la quale, come la lepre, diventa il centro di congiunzione dell'arcobaleno, della flora e del mare.

Ritroviamo quindi l'arcobaleno associato all'idea del diluvio e del mare. Già il *Bateau ivre*, nel suo fantastico errare, aveva urtato *des arcs-en-ciel tendus comme des brides*, mentre nella *Saison l'arc-en-ciel* è fonte di maledizione²⁸⁾. È sintomatico come l'idea dell'arcobaleno è in concomitanza con l'idea del limite, della fine. In *Après le Déluge* l'arcobaleno enuncia la fine dell'acqua purificante, in *Bateau ivre* segna il confine del mare, al di là del quale non vi è vita poetica per i *glauques troupeaux*, e nella *Saison* mare e arcobaleno sono in sintonia concorrenziale. Se il mare riassume la funzione purificatrice, l'arcobaleno segna il limite dell'io pensante, che, sentendo la sua incapacità a realizzare l'atto poetico, si trova ricacciato verso la croce consolatrice, verso le fallaci *magies religieuses*²⁹⁾.

Ritornando dunque alla visione d'assieme del contesto costitutivo della prima sequenza, non pare affatto che il diluvio simboleggi la catastrofe che distrugge l'universo dell'infanzia³⁰⁾ o « la venue mais aussi (...) le départ de la volonté de destruction »³¹⁾ ma che, concepito come idea, esprima il momento di purezza gratificante in cui il *Je* riesce a realizzare la sintesi dialettica con *un autre*, ma di breve durata per il riaffiorare del contingente, per cui all'apparire dell'arcobaleno che annuncia il tramonto dell'ideale condizione poetica, tutti gli attributi simbolici di quest'ultima cominciano a svanire: le pietre preziose si nascondono, i fiori appassiscono, mentre la lepre implorante riassume l'inutilità di una preghiera che non viene esaudita.

La seconda sequenza non sembra presentare alcuna difficoltà di comprensione. È il trionfo del contingente, della cruda realtà di fatto con tutti i suoi attributi: sangue, fumo, alcool. Gli elementi purificanti sono avulsi: l'idea del Diluvio si è disciolta, il mare è ormai un miraggio irraggiungibile, lassù, verso l'alto, nella stessa direzione del diluvio, mentre, verso il basso, si sono sviluppate tutte le attività che sono in perfetta antitesi con la poesia oggettiva.

La terza sequenza si presenta in funzione antitetica alla precedente: ambedue iniziano con un complemento di luogo (*Dans la rue sale / Dans la grande maison de vitres ruisselante*). Ma quale differenza di immagini: la *rue sale* non può essere che la naturale collocazione degli *étals*, mentre la *grande maison de vitres ruisselante*, in cui la trasparenza e la lucentezza del vetro sono associate allo scorrere dell'acqua, ultimo punto di contatto diretto con l'idea del Diluvio, non possono essere che gli attributi congeniali agli *enfants en deuil* in contemplazione immediata delle « meravigliose immagini ». L'opposizione dei traslati continua: se da una parte le costruzioni dei « castors » soffocano nel fumo degli « estaminets », l'aprirsi metaforico d'una porta immette il poeta *puer*³²⁾ sul-

l'aperta piazza di un piccolo villaggio, in lirica comunicazione, verso l'alto, con le « girouettes » e i « coqs de clocher », grazie all'azione catalizzatrice dell'« éclatante giboulée ».

La quarta sequenza accentua questo movimento ascensionale che ha il suo naturale sbocco nella festosa cerimonia delle prime comunioni sui mille altari della cattedrale. L'analisi semantica del tessuto frastico non sembra lasciar dubbi. L'azione dell'« établir » porta su due sintagmi nominali: l'uno diretto, costituito da un elemento musicale (il piano), l'altro, indiretto, volto a determinare l'installazione di questo ultimo nella purezza cristallina delle Alpi. Il senso del traslato è evidente: la musica che Rimbaud ha sempre considerato come un elemento simbolico dell'armonia universale, con il ritorno del disarmonico, trova una nuova sede consona alla sua essenza.

All'idea iniziale del diluvio, con i suoi attributi di luminosità primaverile subentrano, quindi, l'altezza alpina e l'adamantina durezza del ghiaccio. Logica, perciò, la celebrazione delle rigenerate prime comunioni, che non sono più intese in senso cattolico, ma come un nuovo rito di purificazione.

* * *

Rimane il problema relativo al valore metaforico di Madame***. Rimbaud cita questa parola altre tre volte: in *Mémoire*, in *Bottom* e in *Dévotion*, testo che polarizza per primo la nostra attenzione.

DÉVOTION

A ma soeur Louise Vanaen de Voringhem: – Sa cornette bleue tournée à la mer du Nord. – Pour les naufragés.

A ma soeur Léonie Auboïs d'Ashby. Baou – l'herbe d'été bourdonnante et puante. – Pour la fièvre des mères et des enfants.

A Lulu, – démon – qui a conservé un goût pour les oratoires du temps des Amies et de son éducation incomplète. Pour les hommes! A madame***.

A l'adolescent que je fus. A ce saint vieillard, ermitage ou mission.

A l'esprit des pauvres. Et à un très haut clergé.

Aussi bien à tout culte en telle place de culte mémoriale et parmi tels événements qu'il faille se rendre, suivant les aspirations du moment ou bien notre propre vice sérieux.

Ce soir à Circeto des hautes glaces, grasse comme le poisson, et enluminée comme les dix mois de la nuit rouge, – (son cœur ambre et spunk), – pour ma seule prière muette comme ces régions de nuit précédant des bravoures plus violentes que ce chaos polaire.

A tout prix et avec tous les airs, même dans des voyages métaphysiques. Mais plus *alors*.

Ho suddiviso il testo in dodici sequenze:

1ª sequenza: A ma soeur ... naufragés.

2ª sequenza: A ma soeur ... enfants.

- 3^a sequenza: A Lulu ... hommes.
 4^a sequenza: A madame***.
 5^a sequenza: A l'adolescent que je fus.
 6^a sequenza: A ce saint vieillard ... mission.
 7^a sequenza: A l'esprit des pauvres.
 8^a sequenza: Et ... clergé.
 9^a sequenza: A tout culte ... sérieux.
 10^a sequenza: Ce soir ... chaos polaire.
 11^a sequenza: A tout prix ... métaphysiques.
 12^a sequenza: Mais plus *alors*.

Il *poème* inizia con tre invocazioni, come nelle formule religiose, in armonia con il suo titolo, indirizzate a tre donne con attributi precisi e per gruppi di persone ben determinate.

Louis Vanaen de Voringhem sarebbe, con ogni probabilità, l'idea di suora. Lo suggeriscono sia l'appellativo *ma soeur*, sia la *cornette* che, in francese indica il copricapo di certe monache. Per il colore blu dell'indumento e per la presenza del mare del Nord, è la protettrice dei naufraghi. (1^a sequenza).

Léonie Aubois d'Ashby sembra essere anche lei una suora, caratterizzata com'è dal medesimo appellativo di Louise, ripetuto in logica sequenza. Esperta in erbe, è la protettrice delle madri e dei fanciulli ammalati. Colpisce la contrapposizione del clima relativo a ogni figura femminile: mentre Louise guarda verso il Nord, quindi verso il freddo, Léonie è immersa in una atmosfera estiva. (2^a sequenza).

Lulu è nominata con forma più familiare, non determinata dall'appellativo *ma soeur*, ma dall'apposizione *démon*, che la stacca dalle altre due, ponendola sul piano di un'ambigua realtà amorosa, conseguenza di un'educazione incompleta e destinandola agli uomini per la sua ambivalente dimensione³³. (3^a sequenza).

Viene madame *** (4^a sequenza), senza alcun determinante suscettibile di darle una collocazione più precisa, ma immediatamente seguita dall'adolescente, che fa pensare all'*enfant* di *Après le Déluge*. (5^a sequenza). Si susseguono poi tre invocazioni. La prima (6^a sequenza) è rivolta al santo vecchio, figura quanto mai polisemica. Evocato, come esempio di una tragica scelta nella pluralità dei *vieillards* in *Mauvais Sang*, essa si coniuga con il *saint en prière sur la terrasse* e il *savant au fauteuil sombre* di *Enfance IV*. Diventa così il crogiuolo in cui si fondono, con una sapiente operazione di alchimia verbale, l'idea di esistenza (intimamente e drammaticamente vissuta fino al supremo rifiuto del contingente):

Infirmes et vieillards sont tellement respectables qu'ils demandent à être bouillis.

(Une Saison en Enfer, Mauvais Sang)

l'idea di suprema sapienza:

Je suis le savant au fauteuil sombre.

(Enfance IV)

l'idea di santità e di solitaria introspezione:

Je suis le saint en prière sur la terrasse.

(Enfance IV)

segnando la parola *preghiera* il distacco dall'esterno e la concentrazione interiore. Sorgono così, sulla ribalta mentale del teatro rimbaldiano:

les énormes avenues du pays saint,
les terrasses du temple.

(Vies)

e, con un'armonica e logica evoluzione che si articola sulle categorie di qualità (saint) e di luogo (terrasses) la figura del brahmane che costituisce l'estrema metamorfosi poetica, connotata dalla assenza:

Qu'a-t-on fait du brahmane qui m'expliqua les Proverbes?

(Vies)

per l'incapacità lirica del *Je* ancora esiliato nel contingente, e solo in grado di rappresentare i capolavori del dramma letterario:

Exilé ici, j'ai eu une scène où jouer
les chefs-d'oeuvre dramatiques de toutes les littératures.

(Vies)

Rinasce così il *vieillard* di *Phrases*:

Seul, calme et beau, entouré d'un
luxé inouï.

con il bisogno di approfondire le essenze metaforiche del suo linguaggio per trovare il verbo perfettamente aderente all'idea e di conseguire, quindi la santità: figura di transizione che dall'assenza del brahmane permette di giungere alla figura finale del *santo vecchio* di *Dévotion*, caratterizzato non più dall'assenza, ma dalla presenza nella solitudine o nell'esercizio della sua missione.

La seconda invocazione (7^a sequenza) rivolta a *l'esprit des pauvres* si ricollega logicamente, all'idea di solitudine e allo spirito missionario del *saint vieillard* della sequenza precedente, mentre la terza (8^a sequenza) evoca, con *un très haut clergé*, la catarsi poetica (*très haut*) richiama le montagne – le Alpi – e *clergé* gli attori delle prime comunioni di *Après le Déluge*. L'ultima invocazione (9^a sequenza) ha carattere sintetico e interdipendente. Rimbaud abbraccia tutti i culti e condiziona ognuno di essi non solo al sito, ma anche alle aspirazioni del momento e alla situazione interiore del soggetto. Madame *** e l'adolescente (4^a e 5^a sequenza) occupano la parte centrale del testo. Sono rispettivamente il punto d'arrivo e di partenza di due serie di unità sintattiche: la prima, dal moto tempestoso del mare di *Louise Vanaen de Voringhem* (1^a sequenza), situato a Nord, quindi verso il freddo, passa per la calda atmosfera estiva di *Léonie Auboïs d'Ashby* (2^a sequenza), arriva al demone ambivalente di *Lulu*

(3^a sequenza) per confluire nel personaggio di madame *** (4^a sequenza), che, a mio avviso le riassume tutte, per dare una visione completa delle essenze ambivalenti (o meglio polivalenti) di *un autre*; la seconda parte dell'adolescente che, iniziando l'ascesa lirica dal suo stato di poeta *puer*, acquista l'esperienza vissuta nella solitudine dell'eremo e nell'intensità della sua missione interiore, momento rappresentato dal *santo vecchio* (6^a sequenza), con l'igienica pratica della povertà (7^a sequenza), fino a giungere, conglobando tutti i culti, (9^a sequenza) alla somma dignità poetica (8^a sequenza), che si realizza nel cuore della *Circeto des hautes glaces*³⁴⁾, la cui luce, ambrata e scintillante³⁵⁾ si irradia fino a sembrare rossa, sullo sfondo della notte polare, e passando, con una metafora ellittica, dalle invocazioni in terza persona alla muta preghiera in prima persona (10^a sequenza). Ritorna così il *Je*, eterno centro di tesi, antitesi e sintesi, pronto alle *bravoures plus violentes*, nel supremo sforzo di aderire à *tout prix*, con l'analisi delle armonie insite in ogni culto (11^a sequenza)³⁶⁾ alla suprema armonia del mondo delle essenze, in cui il passato (*alors*) (12^a sequenza) venga definitivamente abolito per dare vita a un assoluto acronico³⁷⁾.

Le analogie tra *Après le Déluge* e *Dévotion* sono evidenti: stesso sfondo, il *Chaos polaire* comune ai due testi, stesso sbocco: lo *Splendide-Hôtel* di *Après le Déluge* trova riscontro nella *Circeto des hautes glaces* di *Dévotion*. E se in quest'ultima « illumination » il poeta adolescente è in diretto con *madame ****, nell'altra *madame **** si trova, sullo stesso asse sintagmatico, in posizione contrastiva con il *piano*, il cui traslato è molto chiaro se messo in relazione con il *violon* o il *clairon* citati nella lettera a Izambard e a Demeny, mentre le partenze delle carovane in *Après le Déluge* rispecchiano i *voyages métaphysiques* di *Dévotion*.

L'idea del viaggio è anche il segno distintivo che viene attribuito alla figura femminile di *Madame*, in *Mémoire*, anche se qui vi è una piccola variante tipografica (assenza di asterischi). Il comportamento metaforico, tuttavia, non muta. È presente un « *Lui qui s'éloigne par delà de la montagne* ». Qui, semmai, sono invertiti i ruoli. L'attesa non è più un attributo del contrappunto maschile, ma determina l'elemento femminile, quasi a significare l'errare dell'adolescente poeta, pensato sotto il microsegno di « mille anges blancs », vanamente inseguito dall'immagine della poesia. L'insieme si coagula intorno al simbolo dell'acqua corrente, che finisce anche qui nella « *nappe sans reflets* », ripetizione della « *flache* » nera e fredda, in cui la fragile barchetta si trasforma nel « *canot immobile* ».

In *Bottom*, l'idea del viaggio si riassume nel tentativo di uscire dalla « *réalité (...) trop épineuse* ». *Madame*, oltre che rifugio provvisorio, rimane pur sempre il polo d'attrazione dell'energia lirica: ennesima raffigurazione, in funzione dialettica, di *Je* e *un autre*, con continue fughe; talvolta è il *Je* che si perde nelle nebbie, più spesso è *Madame* che si sottrae alla capacità ricettiva del *Je*³⁸⁾. Donde l'aridità della pianura in *Après le Déluge*, in cui echeggiano

solo lo squittire degli sciacalli e il pesante zoccolare della poesia soggettiva, in un'atmosfera così cupa³⁹⁾ che, per quanto vi sia abbondanza di germogli, occorre la mediazione di una pedestre Eucari per accorgersi della primavera (5^a e 6^a sequenza).

Fughe sì, ma anche ribellione, con nuove invocazioni alle acque (7^a sequenza). Ma, si badi bene, non alle acque lustrali del mare o del diluvio, ma a quelle dirompenti e distruggitrici dello stagno, con attributi polivalenti: i lampi e i tuoni connotano la loro parentela con il temporale, quindi con il cielo:

... les cieux glacés de rouge, sous les
Nuages célestes qui courent et volent

...

(Michel et Christine, vv. 5-6)

i drappi neri e gli organi, associati all'immagine dei funerali, evocano il fiume nero di *Ophélie*:

Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir;

...

(*Ophélie*, vv. 5-6)

il misterioso flusso della *Rivière de Cassis*, ritmato dalla voce dei corvi:

La Rivière de Cassis roule ignorée
En de vaux étranges:
La voix de cent corbeaux l'accompagne, vraie
Et bonne voix d'anges:

...

(*La Rivière de Cassis*, vv. 1-3)

e le limpide acque di *Mémoire* in cui l'oro e il nero si fondono in magica sintesi:

... le courant d'or en marche,
meut ses bras, noirs, et lourds, et frais surtout, d'herbe.

...

Eh! l'humide carreau tend ses bouillons limpides!
L'eau meubles d'or pâle et sans fond les couches prêtes.

(*Mémoire*, vv. 5-6, 9-10)

Così, mentre i fiumi rimbaldiani sono fin qui sfociati in una *flache* o in un *oeil d'eau morne* in cui la loro lirica imbarcazione si è trasformata in una barchetta di carta o in un canotto immobile, tetra immagine di disperazione poetica:

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai.

(*Bateau ivre*, vv. 93-96)

Jouet de cet oeil d'eau morne, je n'y puis prendre,
Ô canot immobile! (...) ni l'une
Ni l'autre fleur...

(*Mémoire*, vv. 33-35)

l'acqua dello stagno ridiventa acqua corrente e inizia con il suo carico di profonde tristezze il percorso inverso, segnando l'inizio di una nuova navigazione e sostituendosi, in logica alternativa, alla categoria del Diluvio, posta come chiusura ambivalente della settima sequenza: questa rimanda all'inizio del testo con perfetto movimento circolare, e apre, con l'ottava e ultima sequenza, sul futuro, in quanto ricerca delle essenze esistenziali e del linguaggio universale simboleggiati dalla *braise* (si pensi all'immagine del « poète (...) *voleur de feu* » della lettera a Demeny) di cui è depositaria la *Reine-Sorcière*, destinata ad assumere una doppia connotazione: la regina si dilata, per contrapporvisi, verso la categoria dell'ombra, che ne mette in risalto la luminosità:

... tourné du côté de l'ombre, je vous
vois, mes filles, mes reines ...

(*Phrases*)

e verso quella dello stagno-specchio, magico evocatore della sua splendida immagine:

... l'étang, miroir évocateur des reines...

(*Soir historique*)

mentre la *sorcière* continua ad aleggiare sullo stagno-ombra, ancora avvolta dai fiumi che imbiancano il fuoco del tramonto⁴⁰:

Le haut de l'étang fume continuellement.
Quelle sorcière va se dresser sur le couchant blanc?

(*Phrases*)

Sintesi di mistero e di luce, è una nuova incarnazione di *un autre*, in attesa di essere penetrata dalla sensibilità del *Je* ricettivo, unico mezzo che consenta di evitare il naufragio nell'opacità della noia, nel formalismo della poesia soggettiva.

* * *

La ricognizione linguistica induce, a questo punto, a porre una domanda che non è di secondaria importanza, relativa all'organizzazione interna del corpus rimbaldiano. *Après le Déluge* ha veramente un valore liminare? Può essere considerato come uno specchio che accoglie in sé alcune precedenti voci poetiche, fra le più significative, per rilanciarle in un radicale metaforismo? La risposta a questo quesito permetterebbe di arrecare qualche lume all'annosa questione relativa alla data delle *Illuminations*. Se la nostra indagine riuscisse a dimostrare

che *Après le Déluge* è un testo cerniera, le *Illuminations* sarebbero senza alcun dubbio l'ultima opera di Rimbaud.

L'esame della prima sequenza rivela il patente fallimento di un tentativo poetico: è questo un primo riferimento per cercare l'aggancio con il passato e individuare quei traslati che possono visualizzare l'inanità di altri tentativi. Una ulteriore operazione comparativa ci porta a porre sullo stesso piano « l'idée du Déluge » con la visione del « festin où s'ouvraient tous les coeurs, où tous les vins coulaient »⁴¹⁾, i valori simbolici dell'arcobaleno che convergono in un unico significato (l'annuncio della fine e del fallimento dell'operazione poetica, con conseguente caduta verso il basso, equivale alla fatalità della maledizione)⁴²⁾ con l'evocazione della sera in cui ha trovato la bellezza amara⁴³⁾ e l'invocazione delle acque della settima sequenza con la ricerca della « clef du festin ancien » in cui avrebbe potuto ritrovare il suo « appetito » mentale⁴⁴⁾. Queste coincidenze semantiche fanno supporre che la logica delle sequenze di questa prima *illumination* mostri un Rimbaud in procinto di ritentare dopo un'ennesima caduta la conquista dell'*inconnu*⁴⁵⁾. Ed ogni caduta presenta l'evocazione delle stesse immagini mentali: gli *étals*, gli *abattoirs* e gli alacri *castors* sono le naturali connotazioni dei *métiers* e dei *marchands* di *Mauvais Sang*; l'*ivrognerie*, il *tabac*, la tirannia del battesimo, ormai condizionato dall'identificazione di Cristo con M. Prudhomme in *Impossible*, si ritrovano nel fumo dei *mazagrans* e nel livido sigillo di Dio; il deserto di *Matin*, che fa da sfondo alla sterilità poetica (assenza di cuore, di anima, di spirito) si riaggancia in *Après le Déluge* ai *déserts de thym* che incorniciano il bofonchiare delle pedestri egloghe; e se la primavera reca la voce della borghese Eucari in *Après le Déluge*, in *Jadis*⁴⁶⁾ porta l'orrendo riso dell'idiota.

Abbiamo, quindi, al livello della prima « illumination », un dinamismo centripeto che accoglie accenti del passato e una forza centrifuga che proietta nell'opera alcuni microsegmenti in metafore condensate. Il *Déluge* si ritrova nella luce di una pluralità di arcobaleni in *Enfance*, le *pierres précieuses* si animano nelle *pierreries* di *Aube* o assumono lo scintillio di una pioggia di diamanti in *Barbare*, i fiori si fondono, in *Enfance*, in una sintesi ideale di luce e di musica o si uniscono al melodioso ruggito dei crateri infocati di *Villes I*, mentre il mare, confinato in alto, esce dalle « gravures » per diventare un attore dalle molteplici interpretazioni: ora è protagonista di un balletto (*Soir historique*), ora è una forza magnetica che attrae la folla (*Fairy*), ora è lo sfondo simbolico o l'anima di numerosi paesaggi (*Villes I*, *Métropolitain*, *Soir historique*, *Mystique*, *Angoisse*, *Enfance*, *Veillées*, *Barbare*). La barca diventa il metaforico veicolo carico di lutti (*Fairy*) per fuggire dal bitumoso deserto delle metropoli (*Métropolitain*). La casa di vetro ancora grondante si articola in varie metamorfosi: è « la maison musicale » di *Phrases*, la « maison du général » di *Enfance*, la componente ideale di una città in cui « tout goût connu a été éludé » (*Ville*), il teatro di una breve felicità (*Royauté*), la mobile casa del pastore, bara

girevole della dabbenaggine poetica (*Nocturne Vulgaire*), il ricettacolo costruito dal Genio, aperto « à l'hiver écumeux » e « à la rumeur de l'été » (*Génie*). Lo *Splendide-Hotel* s'illumina interiormente e presenta lo splendore delle finestre, delle bevande e delle brezze per accogliere il banchetto metaforico delle nobili intelligenze e delle armonie musicali (*Promontoire*). Lo stagno tempestoso che genera acqua corrente, simboleggiando la ripresa dell'attività lirica dopo un momento di vuoto poetico, si placa in un magico specchio, frequentato da misteriosi giocatori (*Soir historique*). Al centro, vi è sempre il *poeta puer* che rimane il grande protagonista di questo fantastico vagabondare.

Tutto sembra, perciò, indicare questa « illumination » come il limite mentale che separa una passata esperienza interiore da un nuovo tentativo lirico. Ma si potrebbe porre un'obiezione fondamentale che investirebbe soprattutto la presenza del passato in *Après le Déluge*. Non sarebbe possibile invertire le posizioni e considerare che sia la *Saison* il presente, e le *Illuminations* il passato? A ciò risponderò con alcune osservazioni sui contenuti della *Saison* e in particolare di *Délires II*, che è considerato, con *Délires I*, il punto culminante della *Saison*.

Il sottotitolo « Alchimie du verbe » indica già la natura del contenuto: è un'endoscopia retrospettiva, un resoconto di tutta l'energia lirica che il poeta ha profuso nel passato, un giudizio su quello che aveva scritto e, come dice Y. Bonnefoy, una preoccupazione per il futuro⁴⁷⁾. Vi troviamo le varie componenti, attinte da Baudelaire⁴⁸⁾, delle sue operazioni mentali: l'amore per

...les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.

(*Une Saison en Enfer, Délires II*)

l'equivalenza di realtà e di sogno:

Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de moeurs, déplacements de races et de continents: je croyais à tous les enchantements.

(*Ibid.*)

la proiezione dell'allucinazione:

Je m'habituai à l'hallucination simple: je voyais très-franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac; ...

(*Ibid.*)

il distacco dalle comuni sensazioni fino alla fusione con la « lumière nature »:

... et je vécus, étincelle d'or de la lumière nature.

(*Ibid.*)

e alla trasformazione dell'*io*, ormai esperto del sistema, in *opera fabuleux* della follia poetica:

Je devins un opéra fabuleux: ...

.

Aucun des sophismes de la folie – la folie qu'on enferme – n'a été oublié par moi: je pourrais les redire tous, je tiens le système.

(Ibid.)

Vi troviamo pure, come esempi esplicativi, molte citazioni attinte dai *Derniers Vers* (fa eccezione il riferimento a *Voyelles*), mentre sono completamente assenti le *Illuminations*, salvo alcune allusioni che abbiamo già citato⁴⁹⁾. Suzanne Bernard, pur riconoscendo valida la tesi di Bouillane de Lacoste⁵⁰⁾ e pur ammettendo che « Rimbaud dans *Une Saison en Enfer*, ne cite pas une seule de ses proses, ce qui tendrait à prouver qu'elles n'étaient pas encore composées » fa riferimento a delle « allusions », sviluppate poi nelle *Illuminations* e suggerisce di « interpréter les révélations de Bouillane de Lacoste dans le sens le plus large possible », proponendo di « admettre que certaines pièces sont contemporaines de la tentative de la Voyance, et ont été écrites avant la *Saison en Enfer*; que d'autres ont été écrites en 1874, après l'abandon de la tentative magique et des hallucinations volontaires et représentent cette fois une entreprise esthétique plutôt que métaphysique »⁵¹⁾. Ma gli esempi, quanto mai precisi, attinti dai *Derniers Vers* dimostrano che Rimbaud cita, quando può, per meglio esplicitare agli occhi del lettore le sue ambizioni deluse. Sembra più logico, perciò, credere che quegli accenni sulla metamorfosi mentale della realtà, non sostenuti da nessuna esemplificazione, fossero soltanto allo stato embrionale, destinati a essere sviluppati e condensati in enunciati metaforici, con conseguenti modifiche in fase di realizzazione. Nelle *Illuminations* la moschea scompare, i tamburini si trasformano nel corrispondente strumento musicale (*Scènes*), con lo stesso valore traslato del *clairon* e del *violon* e il calesse delle aeree passeggiate è disceso sulla sabbia (*Enfance*), mentre il lago è diventato uno stagno (*Soir historique*) e il generale, soggetto agente e invocato nella *Saison*, diventa un semplice complemento di appartenenza in *Enfance*, come se, con il trascorrere del tempo, l'importanza della sua funzione si fosse nettamente attenuata.

Risulta, così, che le escursioni metaforiche delle *Illuminations*, con le quali il soggetto agente del fare poetico ha realizzato la sua iconografia, differiscono profondamente da quanto leggiamo nella *Saison*, soprattutto sotto l'aspetto estetico, come dice S. Bernard. Non è possibile, quando si parla di padronanza del sistema, che non si citi alcun esempio di quanto prodotto dalla propria attività mentale, in modo particolare quando si tratta di un'opera del valore delle *Illuminations* e quando chi scrive suole farlo. Non vi può essere, quindi, che una sola direzione cronologica, che va dalla *Saison* alle *Illuminations*⁵²⁾.

- 1) Lettera a Paul Demeny, 15 maggio 1871.
- 2) Lettera a Izambard del 13 maggio 1871.
- 3) Rolland de Renéville, i Surrealisti.
- 4) E. Starkie, *Arthur Rimbaud*, Rizzoli 1950, p. 141.
- 5) *Ibid.*, p. 113.
- 6) Etiemble, *Le Mythe de Rimbaud*, Vol. II, nrf, 1952, p. 180.
- 7) I. Siciliano, *Romanticismo francese*, La Goliardica, 1955, p. 180.
- 8) Cfr *Rimbaud*, a cura di I. Margoni, Feltrinelli 1954, pp. XVI-XVII, Nota: « La tesi magico-alchimista, spalleggiata dall'ultimo Breton, è oggi generalmente rifiutata, da Etiemble e da altri. È sicuro, comunque, che nella biblioteca di Charleville non esistevano i testi più importanti della letteratura "tradizionale" (né Swendenborg, né Ballanche, né Lévi). I "concetti" occultistici sono, in Rimbaud, mediati da Baudelaire ».
- 9) *Rimbaud, Oeuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par A. Adam, La Pléiade, 1172, p. 1076.
- 10) Cfr Lettre à P. Demeny: « Mais inspecter l'invisible et entendre l'inouï étant autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes, Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu ».
- 11) Cfr C. Baudelaires, *Les Paradis artificiels*, La Pléiade, 1958: « Pour mieux faire comprendre ce bouillonnement d'imagination, cette maturation du rêve et cet enfantement poétique auquel est condamné un cervetu intoxiqué par le haschisch, ... » (p. 457).
- 12) C. Baudelaire, *Op. cit.*: « Les enfants sont, en général, doués de la singulière faculté d'apercevoir, ou plutôt de créer, sur la toile féconde des ténèbres, tout un monde de visions bizarres » (p. 516).
- 13) *Ibid.*: « Cette acuité de la pensée, cet enthousiasme des sens et de l'esprit, ont dû, en tout temps, apparaître à l'homme comme le premier des biens » (p. 438).
- 14) *Ibid.*: « Il confond complètement le rêve avec l'action » (p. 471).
- 15) *Ibid.*, p. 472.
- 16) J.-P. Richard, *Poésie et profondeur*, Seuil, 1955, p. 190.
- 17) Etiemble et Y. Gauclère, *Rimbaud*, Gallimard, 1966, p. 24.
- 18) Etiemble, *Le mythe de Rimbaud*, Gallimard, 1966, p. 24.
- 19) Cfr G. Nicoletti, *Rimbaud, Una poesia dal canto chiuso*, Adriatica Editrice, 1968, p. 225.
- 20) Cfr. Rimbaud, *Una Stagione in Inferno - Illuminazioni*, a cura di G. Nicoletti, Oscar Mondadori, 1979, pp. 28-29.
- 21) *Ibid.*, p. 28. G. Nicoletti, *Auto-Nomia delle « Illuminations »*, p. 43 e seguenti.
- 22) « Notons pourtant, sur le ms, un point après les mots: "Après que l'idée du Déluge se fut rassise" (*Après le Déluge*). On attendrait une virgule, puisque le sens n'est pas complet ». Bouillane de Lacoste, *Rimbaud et le problème des Illuminations*, Paris, Mercure de France, 1949, p. 238, N. 2.
- 23) Rimbaud, *Poésies, Les Assis* v. 9 e v. 17. Cfr. Rimbaud, *Una Stagione in Inferno - Illuminazioni*, a cura di G. Nicoletti, p. 29.
- 24) Per Y. Denis, la lepre rappresenta il borghese impaurito, l'arcobaleno la religione cattolica, la tela di ragno i riti cattolici, le pietre preziose la verità. Cfr. *Rimbaud, Oeuvres complètes*, La Pléiade, 1972, p. 978.
- 25) Rimbaud, *Derniers Vers, Michel et Christine*, v. 13.
- 26) *Une Saison en Enfer, Délires II*.
- 27) « A la lisière de la forêt - les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent, - la fille à lèvres d'orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer ». *Illuminations, Enfance I*.

- 28) *Une Saison en Enfer, Délires II*: « J'avais été damné par l'arc-en-ciel ».
- 29) Cfr. *Une Saison en Enfer, Délires II*: « Sur la mer, que j'aimais comme si elle eût dû me laver d'une souillure, je voyais se lever la croix consolatrice. J'avais été damné par l'arc-en-ciel ». *Une Saison en Enfer*, brouillon de *Délires II, Confins du monde*: « J'aimais la mer [...] l'anneau magique dans l'eau lumineuse [...] comme si elle dû me laver [...] souillures. Je voyais la croix consolante. J'avais été damné par l'arc-en-ciel et les [...] magies religieuses; ... ».
- 30) M.-J. Whitaker, *La structure du monde imaginaire de Rimbaud*, Nizet, 1872, p. 81.
- 31) Y. Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, Seuil, 1979, p. 153.
- 32) Cfr. G. Nicoletti, *Rimbaud, Una poesia del « canto chiusa »*, Adriatica Editrice, 1968, p. 216.
- 33) Cfr. Rimbaud, *Oeuvres complètes*, La Pléiade, 1972, p. 1017: « Cette Lulu est une femme. Mais elle a reçu une éducation incomplète. C'est une lesbienne, et Rimbaud le fait comprendre en évoquant le petit volume saphique de Verlaine, les *Amies*. Cette *Lulu*, Rimbaud l'envoie aux hommes. Pour qu'ils la guérissent ». A me sembra piuttosto che Rimbaud volesse rappresentare una figura femminile sintetica, con i caratteri dell'eterosessualità, dell'omosessualità, dell'onanismo, per completare la figura di *Hortense (H)*.
- 34) È mia convinzione che *Circeto* sia una figura mentale in cui il *Je* può realizzare se stesso.
- 35) La parola inglese *spunk* può significare audacia, ardimento, coraggio, collera, esca (per accendere); come voce dialettale scozzese favilla, scintilla, come voce popolare inglese sperma. Trattandosi qui di una colorazione che va dall'ambra al rosso, credo che Rimbaud abbia usato tale vocabolo in funzione di aggettivo nella penultima accezione.
- 36) Esiste, a mio avviso, un'intima corrispondenza fra *à tout prix* (9ª sequenza) e *à tous les airs* (10ª sequenza).
- 37) In *Vies* Rimbaud contrappone *D'alors, de là-bas* (associazione di due avverbi: uno che segna un tempo passato, l'altro un luogo remoto) a un *Exilé ici* riferito a una situazione presente sia per il tempo sia per il luogo. Questo mi ha indotto a pensare che *alors* abbia un significato temporale e che l'espressione « plus alors » indichi l'abolizione del passato per una nuova dimensione eternamente attuale, quindi acronica.
- 38) Da rilevare che *Madame* è scritto con la maiuscola in *Bottom*. In *Mémoire* e in *Après le Déluge*, la maiuscola è giustificata dalla posizione del vocabolo all'inizio della frase.
- 39) *Le futaiés violettes* in *Après le Déluge*.
- 40) È significativo che la *Sorcière* è, nelle *Illuminations*, sempre associata all'immagine dello stagno. Ciò fa supporre che esprima sempre lo stesso concetto.
- 41) *Une Saison en Enfer, Jadis...*
- 42) *Ibid.*, *Délires II*.
- 43) *Ibid.*, *Jadis...*
- 44) *Ibid.*
- 45) Cfr. G. Nicoletti, *Rimbaud, Una poesia dal canto chiuso, Adriatica Editrice*, 1968, p. 183.
- 46) *Une Saison en Enfer, Jadis...*
- 47) Y. Bonnefoy, *Rimbaud*, Seuil, 1979, p. 126.
- 48) Cfr. C. Baudelaire, *Les Paradis Artificiels*, La Pléiade, 1954, p. 466.
- 49) V. p. 21 « Je voyais (...) une mosquée, etc. ».
- 50) Bouillane de Lacoste, *Rimbaud et le problème des Illuminations*, Mercure de France, 1949.
- 51) S. Bernard, *Le poème en prose*, Nizet, 1978, p. 159. È anche la tesi sostenuta da E. Starkie (*Arthur Rimbaud*, Rizzoli, 1950) e da M. Matucci (*Illuminations*, a cura

di M. Matucci, Sansoni, 1952). Per I. Margoni, «... nulla vieta di pensare, benché non vi possa essere una sicurezza assoluta, che Rimbaud abbia scritto delle poesie in prosa dopo la stesura della *Saison*. Nel dubbio, abbiamo dunque preferito stampare i "poemi" dopo il "taccuino del dannato", ma abbiamo l'impressione che il "problema" della datazione delle *Illuminations* sia in fondo marginale; ciò che più conta è che la *Saison* è realmente, da un punto di vista psicologico, un atto finale, e che è nello stato d'animo di crisi descritto in quest'ora che Rimbaud (nel '74 o nel '75, poco importa) ha preso la decisione di abbandonare la letteratura, anche se, dopo la *Saison*, egli ha potuto continuare a scrivere per qualche tempo e a interessarsi al destino pubblico del suo lavoro». (*Rimbaud*, a cura di I. Margoni, Feltrinelli, 1964, p. XXVI, N. 7). Il punto di vista di I. Margoni sarebbe più accettabile se la produzione rimbaldiana, successiva alla *Saison*, fosse del tutto marginale. Ma la dimensione delle *Illuminations* pone un problema, a mio avviso, importante, che concerne lo stato di tensione interiore e l'evoluzione estetica del poeta, successivi alla *Saison*.

⁵²⁾ Cfr. G. Nicoletti, *op. cit.*, p. 184.

ANNA ROSA SCRITTORI

SOGNO E REALTÀ IN *SYLVIE AND BRUNO* DI LEWIS CARROLL

1. *L'autore della prefazione*

Tra le opere narrative di Lewis Carroll il lungo romanzo *Sylvie and Bruno* (in due parti) occupa un posto a sé. Dimenticato dal pubblico e dalla critica per lunghi anni – in Inghilterra non è stato più riedito da solo e in forma completa dopo il 1893 – il romanzo ha conosciuto una sua fortuna in tempi recenti grazie agli studi che ne sono stati fatti in Francia. Il celebre saggio di Gilles Deleuze *Logique du Sens* ne ha riproposto l'importanza e la centralità nel canone carrolliano con una precisa annotazione: « non capiamo perché i migliori commentatori di Carroll soprattutto francesi facciano tante riserve e critiche leggere su *Sylvie et Bruno*, capolavoro che testimonia di tecniche completamente rinnovate rispetto ad *Alice* e allo *Specchio* »¹⁾. Lo stesso Carroll lo considerava il suo maggior sforzo letterario e vi si dedicò a fasi alterne, dal 1867 al 1893 con l'impegno ed il puntiglio abituali: sono parte dell'aneddotica carrolliana i suoi frequenti litigi epistolari con Harry Furniss che aveva accettato l'incarico di illustrare il romanzo su bozzetti dello stesso Carroll, ma si era visto recapitare il testo in tanti minuscoli ritagli, spediti in ordine sparso perché l'autore desiderava che l'opera fosse conosciuta nella sua integrità²⁾.

Come i più fortunati romanzi di Alice anche *Sylvie and Bruno* propone personaggi infantili, ma l'immagine dell'infanzia è inserita in un disegno più ampio e complesso, preordinato e costruito quanto quello di Alice doveva apparire estemporaneo, trascrizione del ritmo naturale del sogno. Nel terzo romanzo carrolliano, i personaggi infantili sono contornati da un mondo di adulti che tentano di vivere i legami dell'età matura; essi intrecciano relazioni sociali, d'amicizia e d'amore, hanno momenti di felicità intensa e di grande dolore. La relazione dell'autore col mondo infantile, protagonista e destinatario delle sue storie, appare qui diversa da quella sottesa in *Alice*; in luogo di una identificazione totalizzante con l'universo della bambina in cui Dodgson può ritrovare la

sua personalità altra, prevale nel nuovo romanzo il motivo dello sdoppiamento infinito: due sono i bambini protagonisti, la ragazzina saggia e sentenziosa ed il maschietto birichino e balzubiente a cui si devono le invenzioni linguistiche; due le storie, con infiniti raddoppiamenti interni, doppi tutti i personaggi. In particolare i due professori, the Professor e the Other Professor, multipli di un personaggio chiave del romanzo, il vecchio signore un poco trasognato che appare sotto varie spoglie nelle storie, sono indubbiamente la proiezione dell'identità doppia dello stesso Dodgson, quasi che essa assuma per la prima volta uno statuto di legittimità.

Non vi è dubbio che nel romanzo di Sylvie la rivendicazione autoriale è assai più forte che nel testo di Alice, dove l'inventore della storia si nasconde dietro le formule stereotipate delle poesie d'atmosfera, che fanno da cornice alla narrazione, per donare alla bambina la fantasia fiabesca, ripercorrendo l'occasione che l'aveva prodotta, la gita sul fiume Isis un pomeriggio d'estate. In *Sylvie and Bruno*, invece, egli si presenta in prima persona come autore e scrittore e in due lunghe prefazioni fornisce al lettore una chiave di lettura, precisando i suoi metodi e le sue finalità: un modo di composizione estemporanea nell'un caso, « specimen of that hopelessly illogical phenomenon an effect without a cause »³) e scopi di edificazione morale nell'altro, poiché egli ormai ritiene che sia giusto fare alcune considerazioni serie sulla vita, « the true object in life... is *not* pleasure, is *not* knowledge, *not* even fame itself... but it is the development of character, the building up of the Perfect Man »⁴). È evidente che il tono forte posto sul *not*, quasi che Dodgson avesse paura che una forza misteriosa gli potesse far scrivere, « the true object in life is pleasure, knowledge, fame, ... », non fa che sottolineare la palese contraddizione su cui si fonda il testo. Se esso è finalizzato alla formazione del carattere perfetto, gli eventi narrati dovrebbero distribuirsi secondo un rigoroso ordine gerarchico, in modo da porre nell'opportuno rilievo i valori ideali che tanto premono; ma tutto ciò contrasta con il proposito di costruire la trama in maniera inconsequente, scindendo cause ed effetti. Carroll stesso parla di una doppia configurazione per la sua storia, una parte comica destinata ad un lettore infantile ed una più seria intesa anche per adulti: « it is written in the hope of supplying for the children whom I love some thoughts that may suit those hours of innocent merriment which are the very life of childhood... and also in the hope of suggesting to them and to others some thoughts that may prove... not wholly out harmony with the graver cadences of life »⁵). Se si ripensa alla vicenda personale dell'autore, ci pare che l'intento di rivolgersi anche ad un lettore adulto coincida con lo sforzo – improbo – di fare convivere Carroll e Dodgson nella penna dello scrittore che si rivolge al suo lettore, gli spiega la genesi dell'opera, l'originalità della trama, l'intento per cui essa è stata composta. Non vi è dubbio che l'assunzione di un destinatario adulto è un fatto nuovo per l'opera carrolliana che aveva, fin qui, fatto coincidere la raffigurazione dell'infanzia – lettore implicito

privilegiato – con l'uso illogico del linguaggio codificato. Nel nuovo romanzo, l'incidenza del destinatario adulto è limitata alla parte normativa, quella autorità denegativa che è sempre presente nella storia e nel mondo degli adulti, mentre la strutturazione delle parti obbedisce alle regole del gioco infantile in cui l'ossessione per l'ordine e l'attenzione maniacale al dettaglio si mutano in perverso gusto del paradosso e della trasgressione.

Così il nuovo libro, Carroll insiste molto su questo punto, non è certo stato composto dal principio alla fine, secondo una prassi tanto banale quanto improponibile; il suo genere è più che altro una *litterature*⁶⁾, una accozzaglia di elementi disparati che è bastato collegare con attento lavoro di classificazione perché « the story had to grow out of the incidents, not the incidents out of the story »⁷⁾. Con questo preciso intervento critico, tutto assommato nella differenziazione di una variabile fonematica (lit/litt), Carroll rivendica una particolare specificità letteraria al suo romanzo, programmato come negazione del *commonplace*; lo spazio della storia si costruisce appunto lì, nella distanza minima che oppone *literature* a *litterature*, quell'unico tratto distintivo che già tante volte aveva condotto le avventure di Alice a soluzioni imprevedibili; insinuandosi perfidamente nella cucina infernale della duchessa, aveva costretto il bambino frignante in braccio ad Alice a trasformarsi in porcello grugnante soltanto per esemplificare, narrativamente, la domanda che il gatto del Cheshire rivolge alla bambina: « did you say pig or fig? »⁸⁾. Naturalmente nella coppia *pig/fig* si inserisce un terzo termine e cioè *child* che non è legato ad essi da alcuna apparente necessità, ma il nonsenso si realizza, appunto, nell'assoluta mancanza di coerenza logica, in una specie di terra di nessuno in cui la comunicazione sta col fiato sospeso. Tuttavia, nella figurazione del sogno, è assai facile che un piccolo (maschio) assuma le fattezze del porcellino, perché, per la bambina Alice e per l'autore Carroll che dietro a lei si cela, un possibile fratellino è un piccolo animale repellente che provoca disgusto e rifiuto⁹⁾. Altrove, il linguaggio del sogno che costruisce le avventure di Alice mette in rapporto di sinonimia o di equivalenza anche frasi specularmente opposte; quando la bambina precipita nel sonno e nella tana del coniglio bianco, la frase che ella borbotta per ricordare l'ordine della realtà – do cats eat bats? – si muta nel suo esatto opposto – do bats eat cats? –, perché il linguaggio del sogno non riproduce la referenza quotidiana e alla frase si può applicare la proprietà commutativa tante volte ripetuta sui banchi di scuola: « variando l'ordine dei fattori il prodotto non cambia ».

Per tornare a *Sylvie and Bruno*, l'opposizione *Literature/Litterature*, quella del nonsense appunto, non sembra adattarsi al progettato esempio di perfezione morale. Carroll aveva, comunque, già modellato la sua narrazione fra le pieghe della contraddizione e sul terreno – minato – della incongruenza logica, anche trattando di temi morali; sul campo da gioco di croquet¹⁰⁾, la duchessa deriva uno strano imperativo morale dalle affermazioni di Alice: se il gioco

procede meglio, la morale è: è l'amore, l'amore che fa girare il mondo; se invece, più prosaicamente, per Alice il mondo gira perché ognuno pensa agli affari suoi, la duchessa la redarguisce aspramente: *take care of the sense and the sounds will take care of themselves*, trasformazione superlativa del detto che avrà indubbiamente invitato ogni buon bambino vittoriano al risparmio e alla parsimonia: *take care of the pence and the pounds will take care of themselves*. Cosa c'è di morale in un motto che, irridendolo, trasforma il dettato dell'accumulazione capitalistica, ormai svilito a precetto per l'infanzia, in operazione sul linguaggio? Nulla, eccezion fatta per quella vera dimensione etica che sussiste nella libertà dell'atto linguistico. Più specificamente, la morale della duchessa consiste in un procedimento di logica linguistica che fa coincidere l'etica con l'affermazione del senso della frase, ma che finisce per mutarsi in atto di libertà, quello appunto di non potere mai esprimere la morale di una asserzione, così come non se ne può dire il senso. Spiega Deleuze: « il senso è sempre presupposto non appena io comincio a parlare, non potrei cominciare senza tale presupposizione... Ma in compenso posso prendere il senso di ciò che dico come l'oggetto di un'altra proposizione, di cui, rispettivamente non dico il senso... Se si ammette di considerare la proposizione come un nome, appare che ogni nome che designa un oggetto, può diventare esso stesso oggetto di un nuovo nome che ne designa il senso: dato n_1 questo rinvia a n_2 che designa il senso di $n_1 \rightarrow n_2$ a n_3 etc. »¹¹. È il paradosso della regressione infinita che Henry Laporte applica alla situazione specifica: « Alice émet un avis n_1 et la duchesse en désigne le sens n_2 »¹².

In *Sylvie and Bruno*, invece, vi è un soggetto che intende farsi carico di un discorso il cui senso si deve esprimere: si tratta del discorso morale che intende manifestarsi come divieto o come dover essere in rapporto, appunto, all'idea della perfezione. Così, le contraddizioni che iscrivono il testo di *Sylvie and Bruno* non derivano soltanto dalle figure di compresenza del nonsense, ma coinvolgono la logica della narrazione. Se *Alice* rappresenta la fase orale nella narrazione del sogno e il soggetto che sogna ha una identità assai precaria, il testo di *Sylvie* si costituisce come atto di scrittura in cui la narrazione è guidata da un io che insegue le costruzioni irrazionali del proprio fantasticare, al tempo stesso in cui, per volontà dichiarata dello stesso autore, esso assume costantemente uno you, lettore implicito, quale punto di riferimento del discorso logico-morale. Si potrebbe obiettare che ogni finzione narrativa deriva dalla dialettica fra universo soggettivo e mondo esterno, ma la peculiarità del romanzo carrolliano consiste nel fatto che non vi è mediazione ordinatrice: l'esplicitazione dei due processi – scrivere di sé, scrivere per gli altri – forma la logica della narrazione senza concludersi in alcuna sintesi consolatoria o in quella definitiva gerarchia di valori morali ed ideali che sembrano invece essere oggetto di ricerca costante; in realtà lo spazio apertosi fra io e tu, chiusura di un soggettivismo totale e desiderio di alienazione, resta problematicamente

aperto, così come insoluta resta l'antinomia Dodgson/Carroll: a Dodgson va ascritta la volontà di proporre, sotto forma di storia, l'exemplum morale che egli si sforzava di vivere quotidianamente; Carroll si fa carico della sua trasgressione nell'universo paradossale della fiaba o fra le pieghe sibilline del discorso alogico del nonsense. « Carroll toute sa vie, tentera de conjuguer l'une et l'autre, ou plutôt de les faire coexister sur deux plans parallèles et jamais confondus. Il prend un métier, assume une fonction, publie les résultats de ses travaux, écrit des poèmes, participe un peu aux débats de son temps, cohabite avec ses collègues. Et à côté il érige une seconde vie, une vie autre; dans laquelle ses pairs sont des enfants, ses écrits le lieu où il tente de détruire les cadres et la matière du discours »¹³⁾.

2. *Il soggetto della rêverie*

Se i due romanzi di Alice percorrono per intero il ciclo onirico con una successione di veglia-sonno-risveglio, il romanzo di Sylvie, più che di un vero e proprio sogno, tratta di uno stato di dormiveglia, in cui si ha la vaga sensazione di dormire e si cerca di svegliarsi. Il diario di Carroll, alla data 9 Febbraio 1956, riporta le seguenti considerazioni: « when we are dreaming and, as often happens, have a dim consciousness of the fact and try to wake, do we not say and do things which in waking life would be insane? May we not then sometimes define insanity as an inability to distinguish which is the waking and which is the sleeping life? We often dream without the least suspicion of unreality: "Sleep hath its own world", and it is often as lifelike as the other »¹⁴⁾. In questo intervento premonitore Carroll sembra riassumere la materia dei suoi scritti fantastici: per le avventure di Alice egli ha riservato quella follia che non riesce a distinguere la veglia dal sonno¹⁵⁾, per Sylvie, uno stato di vaga coscienza intermittente.

Nel suo saggio *La Libido Simboli e Trasformazioni*, Jung distingue due modi di pensare: « esistono dunque due forme del pensare: il pensare indirizzato e il sognare o fantasticare. Il primo, operando con gli elementi del linguaggio serve a comunicare ed è faticoso e sfibrante. Il secondo, per contro, opera senza sforzo, spontaneamente potremmo dire, con contenuti già belli e pronti e guidato da motivi inconsci. Il primo è un pensiero verbale e discorsivo, volto ai fini comunicativi e "adattato alla realtà", un pensiero attraverso il quale imitiamo la successione delle cose obiettive e reali, in modo che le immagini sfilano nella nostra mente nel medesimo ordine rigorosamente causale degli avvenimenti che si verificano fuori di essa... Tale pensiero si muove a livello di coscienza, è anzi la manifestazione, l'espressione della coscienza. Il secondo, invece è un pensare spontaneo, libera manifestazione ed espressione dell'inconscio, e si attua al di sotto del piano verbale, in una successione di pure immagini affettive »¹⁶⁾. La fondamentale distinzione junghiana ci sem-

bra assai calzante per definire la qualità del pensiero che dà origine al nuovo romanzo di Carróll, quello spaccato dell'immaginazione soggettiva a cui si deve la costruzione della storia. Per essere più chiari, diremo che al centro della narrazione vi è un io che agisce come personaggio di una storia quotidiana, al tempo stesso in cui, ripiegato su di sé, egli si crea una storia fittizia, una vita alternativa che lo accompagna ovunque. Le avventure di Alice sono il risultato del sogno; le avventure di Sylvie, invece, si svolgono in uno stato di presenza/assenza della coscienza, per cui l'esposizione dei fatti in prima persona si alterna con le visioni e i personaggi dell'immaginazione. La differenza fra i due tipi di racconto è rilevante; si ponga mente all'inizio dei due romanzi; in poche lucide righe, riferite da un osservatore esterno, Alice viene ritratta accanto alla sorella, sulle rive di un ruscello; ella non è per nulla soddisfatta del libro senza figure che la sorella sta leggendo, così si costruisce un racconto alternativo, con figure di tutti i tipi; solo alla fine sapremo che si è trattato di un sogno: « l'irriducibile oscillare del nonsenso viene motivato a posteriori attraverso la sua circoscrizione nel mondo onirico »¹⁷⁾. *Sylvie and Bruno*, invece, inizia con un trattino di sospensione¹⁸⁾, come se il racconto prendesse l'avvio con la forma visibile di una pausa, una distensione del pensiero raziocinante di un soggetto che appare in prima persona in una frase parentetica e timidamente assertiva, (as well as I could make out), il che mette immediatamente in questione la realtà oggettiva di ciò che viene detto o descritto. Sol tanto alcune pagine più avanti, nel secondo capitolo, la parentesi si chiude e lo stesso soggetto ci avverte: « and this is of course the opening scene of volume I. She is the heroine. And I am one of those subordinate characters that only turn up when needed for the development of her destiny... »¹⁹⁾. Poi apprendiamo, come si conviene, che si tratta di un vecchio signore in viaggio per trascorrere un periodo di convalescenza presso un amico. Il soggetto che crea la storia di Sylvie vive, letteralmente, per sognare ad occhi aperti. Dunque il romanzo di Sylvie assume la forma di una rêverie, quella capacità di sognare in cui, secondo Bachelard « il mondo reale è assorbito dal mondo immaginario »²⁰⁾. A definire la situazione soggettiva del narratore in termini di rêverie ci viene in aiuto lo stesso Carroll con le sue prefazioni; nella prima egli ci avverte che il tessuto della narrazione è costruito su quelle che egli chiama « dream suggestions... passages which occurred in dreams... all sort of odd ideas and fragments of dialogue that occurred to me who knows how »²¹⁾. In modo ancora più esplicito, nella prefazione al secondo volume, lo scrittore ipotizza uno stato mentale che permetta all'uomo la congiunzione col mondo delle fate: « it may interest some of my readers to know the theory on which this story is constructed. It is an attempt to show what might possibly happen supposing that Fairies really existed; and that they were sometimes visible to us and we to them and that they were sometimes able to assume human form; and supposing also that human beings might sometimes become conscious of what goes

on in the Fairy-world by actual transference of their immaterial essence »²²⁾. Segue, ovviamente, una cartina in cui sono catalogate tutte le occasioni in cui, nel romanzo, si verificano quegli stati psichici specialissimi che accomunano fate e uomini e li trasportano nei reciproci ambienti sconvolgendo, naturalmente, l'ordine delle cose. Il tema della visione e l'elenco degli stati psichici particolari che permettono il passaggio dal mondo reale a quello immaginario, non può non ricondurci alle osservazioni bachelardiane. Scrive Bachelard: « Si le mond n'était pas d'abord ma rêverie, alors mon être serait immédiatement enserré dans ses représentations toujours contemporain et esclave de ses sensations. Privé de la vacance du rêve il ne pourrait pas prendre conscience de ses représentations. L'être pour prendre conscience de sa faculté de représentation doit donc alors bien passer par cet état de voyant pur... D'abord la rêverie ou l'émerveillement. L'émerveillement est une rêverie instantanée. Ensuite la contemplation; étrange puissance de l'âme humaine capable de ressusciter ses rêveries... Enfin la représentation. C'est alors qui interviennent les taches de l'imagination des formes, avec la réflexion sur les formes reconnues... »²³⁾. Non ci sembra giusto spingere troppo avanti il parallelo con l'analisi bachelardiana tutta volta a fondare una fenomenologia dell'immagine come predominio di una forma primitiva della materia, un archetipo estetico che, lungi dall'oggettivarsi scientificamente, continua ad agire e a produrre nella psiche umana. Non sarà tuttavia, troppo azzardato sostenere che il romanzo di *Sylvie and Bruno* si svolge nell'ordine fantastico della rappresentazione sognante diversa dal sogno; a livello narrativo, la rêverie si concreta in quelle successioni di visioni fiabesche, evocate da parole o situazioni speciali, che esprimono il senso « altro » della vita, in cui il narratore ha la capacità di immergersi a suo piacere. Così, il suo ruolo multiforme merita di essere chiarito. Il racconto si svolge in prima persona e dunque la voce che narra è, ad un tempo, personaggio ed emittente del testo; egli vi rappresenta la funzione espositiva che si fa carico dell'ordine logico dell'enunciazione, la concatenazione della causalità, la successione temporale, l'apparire di un punto di vista. In generale egli è avaro di informazioni su se stesso e preferisce riportare le conversazioni che intrattiene con amici e conoscenti. Così la sua vita trascorre nella totale mancanza di eventi di rilievo. Tuttavia gli basta fissare il bagliore di una fiamma, sentire lo scricchiolio di una porta, ascoltare le note di una canzone, per essere trasportato in un mondo immaginario dove assiste, spesso muto e invisibile, ad una serie di avventure che contraddicono l'ordine quotidiano che egli stesso aveva creato; in quanto autore della rappresentazione sognante il narratore diviene autore e testimone di una frattura nell'unità del soggetto, quella scissione in cui l'io rivela la sua verità, quel discorso eternamente decentrato che non riesce a colmarsi di un senso riconosciuto²⁴⁾.

È interessante osservare che molto spesso non è neppure più necessaria la presenza di un agente materiale – acqua, fuoco, stimoli uditivi – a fare da tramite fra questo e l'altro mondo, basta una frase, di cui mentalmente si rilevi l'estra-

neità di significato, per produrre il passaggio al mondo delle fate o a far sì che esse appaiano in quello di tutti i giorni. Così l'ordine fantastico delle costruzioni soggettive accompagna l'ordine quotidiano e il soggetto che narra si sposta di continuo dal *common-place*, zona grigia e uniforme, all'altro luogo, regno dell'immaginazione e luogo della psiche in cui l'interdizione dà la parola al desiderio: « Utterances had taken a strange and dream-like form » registra il narratore²⁵). Talvolta, nei suoi spostamenti, egli confluisce nella penna logica e tagliente di Dogson, quello stesso autore che, nella prefazione, ci aveva descritto la genesi del libro e gli stati psichici oggetto di narrazione: « the marvellous, the mysterious had quite passed out of my life and the common-place reigned supreme »²⁶). Più spesso, egli ritrova la voce di Carroll intento a raccontare le sue storie alle piccole amiche incontrate in treno o sulla spiaggia, quando è gioco-forza ravvivare l'attenzione del bambino che ascolta, coinvolgendolo direttamente nel racconto (orale): « In the first place, I want to know—dear child who reads this — why Fairies should always be teaching *us* to do our duty, and lecturing us when we go wrong, and we should never teach them anything? You can't mean to say that fairies are never greedy or selfish or cross or deceitful... »²⁷). In una successiva annotazione l'identità fra autore reale e colui che narra è ancora più esplicita: « I had felt such a pang only once before in my life and it had been from seeing what at the moment realized one's idea of perfect beauty. It was in a London exhibition when in making my way through a crowd I suddenly met face to face a child of quite unearthly beauty »²⁸). Non vi è alcun dubbio, qui si tratta di Carroll in persona che si lascia sfuggire un ricordo visivo — da fotografo di talento — del viso di una bambina. In questo caso la rêverie del narratore coincide con l'abitudine voyeristica di Carroll di fissare le immagini predilette attraverso l'occhio distaccato della macchina fotografica.

La dialettica fra narratore e autore storico è felicemente riassunta da Klaus Reichert quando egli scrive, a proposito dei romanzi carrolliani: « come esiste una coscienza di sognare e una coscienza sognante, così l'autore si sdoppia in narratore e sognatore »²⁹). L'annotazione di Reichert riconduce il rapporto narratore-autore al suo ambito specifico, quello del sogno e ci impone un ulteriore approfondimento di tale struttura fondamentale per i testi carrolliani. Non vi è dubbio che le storie di Alice e di Sylvie sono *machines à rever*, ma con una varietà di interpretazioni che evitano il monotono ripetersi di un unico modello. Per il testo di Sylvie abbiamo proposto nel termine rêverie una categoria psichica che definisce la posizione del narratore come soggetto della rappresentazione sognante, al tempo stesso in cui lo identifica con l'emittente storico. Abbiamo più volte accennato al testo di Alice come ciclo onirico; in realtà la composizione del Wonderland è più complessa di quanto non si sia fin qui lasciato intendere. Più che di una semplice parentesi si tratta di diverse fasi oniriche in cui i soggetti del sogno sono rispettivamente Alice, la sorella e il narratore: dopo la brevissima presentazione, lo scorrere degli

eventi sognati, poi la rivelazione con il risveglio di Alice, il sogno della sorella – e infine quello del narratore. Tomaso Kemeny parla, al proposito, di struttura ciclica, un movimento di senso oscillatorio, un indefinito ripetersi delle avventure di Alice con un continuo spostamento della differenza fra sogno e veglia, ovviamente a favore del sogno³⁰). Reichert trova nella dischiusa la traccia di un unico sogno: il finale rappresenterebbe la chiave per capire che è colui che narra il vero protagonista del sogno. In *Sylvie and Bruno* non vi è soltanto narrazione della fase onirica, ma anche degli stadi di transizione. Scrive Reichert: « Ora il sogno è uno stato mentale. Si è assenti con la mente, si è apparentemente asleep... Sogno e veglia non sono più due sfere distinte... Realtà e sogno sono sempre presenti, dipende dallo stato psichico del singolo individuo il fatto di recepire l'uno o l'altro, oppure entrambi contemporaneamente... Conformemente ad una anamnesi psichiatrica i diversi stadi di coscienza – infanzia, maturità, senso, nonsenso, scissione in due o più persone sono fissati in una coscienza unica »³¹). Diversa è la qualità del sogno come diversa ne è la narrazione e il destinatario per cui essa prende forma: « Dans le deux premiers contes, le rêve prenait appui... sur le désir sans que celui-ci fût toujours nécessairement formulé... C'est Alice tenait lieu de son créateur (Carroll) ou de son modèle référentiel (la petite fille, l'Enfant) que le rêve éclairait... Ici en revanche la fiction se dégrade un peu plus, le désir s'intellectualise ou se masque derrière le besoin de savoir et le rêve devient object scientifique invitant a la théorisation... »³²). È forse in virtù di tale teorizzazione, la mediazione intellettuale, che nel linguaggio del sogno di Sylvie si sono affievolite quelle evidenti tracce della corporeità disseminate in tutto il romanzo di Alice. Nel Paese delle Meraviglie le parole non soltanto si identificano con le cose, ma acquistano la consistenza di corpi che si possono incidere, frantumare o divorare. E infatti il corpo di Alice si allunga e si accorcia, così come nel linguaggio del sogno intere frasi si stravolgono: se le righe di un *nursery rhyme* o di qualche poesiola imparata a scuola, sono messe a rovescio, come riflessi in uno specchio, esse lasciano trasparire insoliti mostri divoratori come il Jabberwocky. Il mondo trasumanato di Sylvie è illuminato dai fuochi d'artificio dei pun di Bruno – che, avvalendosi della lettera del significante, scardinano la norma della comunicazione sociale – ma esso emana altresì una carica di emotività, una specie di afflato in positivo che fa diretto riferimento al soggetto del sogno che si sforza di rintracciare nel linguaggio infantile il senso della vita.

3. *La narrazione*

Se il soggetto che sogna si muta in soggetto che narra, il linguaggio del sogno diviene la materia prima della storia narrata e le condensazioni delle sequenze temporali, lo spostamento di identità, la scissione della relazione causale sono trasferite nella narrazione. Nelle storie carrolliane la sperimentazione

sul linguaggio rivela la sua origine onirica: il linguaggio, punto cardinale della geografia dell'inconscio, diviene campo privilegiato di indagine e di verifica, motivo ispiratore negli intrecci, materia e forma della narrazione. Il nonsense – che quelle storie ha reso famose – è fenomeno prettamente linguistico, una creazione che si avvale dello spazio lasciato libero dalle accezioni unilaterali del senso comune, per instaurarvi nuove, imprevedibili direzioni di senso. Può essere lo squarcio della battuta assurda, come nell'episodio di lady Vice che di un personaggio dal nome pomposo di His adipodity the Baron Doppelgeist, chiede: « Why does he come with such a funny name? » « He couldn't well change it on the journey – the Professor meekly replied... because of the luggage »³³⁾. Evidentemente la battuta prende spunto dal fatto che *with* è inteso soltanto come termine di designazione materiale – venire con qualcuno, con qualche cosa – e tale accezione viene poi trasferita a quel nome così ingombrante, implicitamente paragonato ad un bagaglio pesantissimo. Deleuze sostiene che « L'assurdo... è sia confusione dei livelli formali nella sintesi regressiva, sia circolo vizioso nella sintesi disgiuntiva »³⁴⁾. Altrove, il nonsenso si realizza come scoperta del senso contrario che si può affermare applicando le stesse regole preposte alla formazione del senso comune. Alla fine del romanzo, uno dei due professori amici di Sylvie e Bruno, tiene la sua famosa conferenza, dopo essere rimasto rinchiuso per tutto il tempo del romanzo dentro un vecchio orologio, chino su un libro. Durante il suo fantasmagorico discorso lo si vedrà trasformare esseri e cose con esperimenti da illusionista, così come, all'inizio, egli sconvolge l'affermazione di un senso dato per scontato: « In Science – in fact, in most things... it is usually best to begin at the beginning. In some things of course, it is better to begin at the other end... An Axiom, you know, is a thing that you accept without contradiction. If I were to say... Here we are, that would be accepted without any contradiction and it is a nice sort of remark to begin a conversation with. So it would be an Axiom... supposing I were to say, Here we are not, that would be... *another* Axiom »³⁵⁾. Ecco trovato il modo di sconvolgere con le parole, il principio di non contraddizione.

Per tornare alla storia narrata in *Sylvie and Bruno*, le novità rilevate da Deleuze ci sembra derivino dal fatto che le sperimentazioni sul linguaggio corrispondono a soluzioni narrative imprevedibili, quali Carroll non aveva mai tentato prima. In *Sylvie and Bruno*, la circolarità del sogno, già proposta in Alice, si moltiplica e si complica poiché il sogno non è delimitato entro parentesi oniriche definite, esso insiste sulla realtà, è « l'illogicità entro la logica »³⁶⁾.

La frammentarietà del ritaglio, « without any idea of sequence », cui si riferisce l'autore della prefazione, definisce perfettamente le avventure di Sylvie e Bruno, il cui enunciato narrativo si frantuma in una serie di sequenze che si inseguono con un movimento a fuga: come non vi è cornice così non vi è dischiusa, ma un'infinità di raccordi narrativi che si inseriscono l'uno dentro l'altro, ovvero l'uno al di fuori dell'altro, in un gioco di scatole cinesi in cui il

contenente si scambia con il contenuto e viceversa. Come nell'anello di Moebius – la borsa di Fortunatus di un episodio del libro –, ciò che è dentro si trasforma in ciò che è fuori e ci si sposta dall'uno all'altro trasversalmente ³⁷⁾.

Al Lettore adulto è dedicata la prima trama, al cui interno si sviluppano altre e più interessanti storie. Il narratore vive, per così dire, diverse vite a seconda del suo stato coscienziale: una quotidiana all'insegna della banalità, una fantastica in cui la figuralità del meraviglioso riscatta la piattezza di tutti i giorni e una terza di pura regressione infantile, perché, talvolta, il sogno (o la rêverie) accede ad una zona più arretrata dell'inconscio dove predomina la forma infantile, il linguaggio come istituzione sociale vi è negato e il senso comune preso alla sprovvista.

L'intreccio che accompagna le giornate del narratore è una banale storia d'amore: ne sono protagonisti i suoi amici prediletti, Muriel Orme e Arthur Forester che vivono a Elveston, il paesino dove il vecchio signore è andato a trascorrere la convalescenza. L'unione di Arthur e Muriel è dapprima contrastata dalla presenza di un rivale, poi, quando egli spontaneamente scompare, sarà il dovere a separare la coppia. Infine dopo la morte presunta di Arthur in seguito ad una misteriosa epidemia, egli verrà restituito, sfigurato e probabilmente menomato, all'amore della moglie e degli amici.

L'intreccio fantastico ripropone il motivo – classico – dell'usurpazione; nel governatorato di Outland, il vicegovernatore cerca di impadronirsi del potere con una congiura e assicurare la successione al figlio, il barbaro Uggug, spodestando Bruno che con la sorellina Sylvie è rimasto a corte anche in assenza del padre. Questi ritorna, sotto le spoglie di un vecchio mendicante, ha le prove della malvagità della coppia che trama contro di lui, ma preferisce ritornare a Elfland, il paese delle fate, seguito dai figlioletti. Alla fine il nuovo imperatore, scoperto, chiede perdono, il fratello glielo accorda e, divenuto re di Elfland, continua a vivere in quella provincia fatata. La fiaba di Outland ripropone, parodiandoli, alcuni elementi tipici della narrazione favolistica: vi appaiono oggetti strani, usati come talismani da chi li possiede. A dimostrazione che nel Paese di Fuori non vi è né prima, né dopo, né se e perciò, è sufficiente spostare indietro le lancette dell'*Outlandish Watch* perché il tempo torni sui suoi passi; gli avvenimenti si riproducono nell'ordine inverso, se solo si gira la *reversal peg*, perché è il tempo che segue l'orologio, non l'orologio il tempo. Sylvie possiede un ciondolo fatato, sdoppiato in due facce, che, se lo si strofina, può produrre i prodigi più strani. I due vecchietti, i due professori sono due agenti soprannaturali, due maghi dell'assurdità. È interessante notare che con questi congegni straordinari i personaggi – i buoni o gli svitati – acquistano il potere di spostarsi a loro piacimento fra Outland e Elfland, dove Sylvia e Bruno si sono tramutati in fate. La provincia di Elfland è un luogo dalla geografia vaga ed indeterminata; esso può apparire ovunque perché i bambini nelle loro avventure si spostano con la massima facilità da quel paese a quello quotidiano – Elfland e Elveston

si rifanno, evidentemente alla stessa origine di elf, folletto. Il paese delle fate, tuttavia, è dominato dalle leggi di Sylvie e Bruno, quelle regole linguistiche, per cui la parola *revenge* in bocca a Bruno si trasforma – per similarità dei significanti si passa dall’astratto al concreto – in *river-edge* e diviene concretamente un giardino con aiuole ben disegnate e sentieri ben tracciati; la parola *evil* che appartiene alle altre due trame diviene, con facile anagramma, *live*, parente prossima di *love*, tante volte ripetuto dai due bambini nella loro canzoncina, la stessa parola che chiude il romanzo. Il paese delle fate coincide con quel luogo infantile dove è possibile trovare un’altra dimensione di senso, al tempo stesso in cui è possibile dare una versione diversa del modo di raccontare una storia: i raccontini senza capo né coda di Bruno negano le regole del racconto ben fatto.

È chiaro, ormai, che le varie trame ritagliano altrettanti ambiti discorsivi. Il mondo reale è rappresentato dal discorso logico, la fiaba esprime quello paradossale, mentre, come si è appena detto, il mondo delle fate fonda una dimensione di senso che nega la congruenza logica.

Le regole logiche che fondano l’universo narrato nella prima trama sono quelle del sillogismo, espresse in lunghissime, interminabili conversazioni che sembrano voler esaurire la casistica dei problemi etici e delle costruzioni intellettuali possibili. Ridotti a puro logos, Muriel e Arthur stornano anche i minimi impulsi di passionalità reciproca in discorsi sulla religiosità, la carità, ipotesi sulla legge di gravità: « One can easily imagine a situation, – said Arthur where things would *necessarily* have no weight relatively to each other, though each would have its usual weight, looked at it by itself ». « If I take this book, and hold it out at arm’s length, of course I feel its *weight*. It is trying to fall, and I prevent it... But if we were all falling together, it couldn’t be trying to fall any quicker, you know... »³⁸). Così gli scambi comunicativi tra i personaggi assumono toni di allucinata irrealtà, quasi che l’eccesso di razionalità prenda impazzito il sopravvento e sovverta le condizioni della sua stessa applicabilità. La vita sociale degli abitanti di Elveston si svolge al ritmo di rituali rigidi e ormai senza significato, e le loro parole non comportano uno scambio interpersonale. Nel mondo della quotidianità, la logica presta il suo discorso all’ideologia dominante e alla morale borghese, ma non si muta in prassi, in concreto agire e fare, in dominio della realtà; le conversazioni restano vuoti esercizi per scoprire fino a che punto la costruzione logica può ritagliare aree di significato.

Nel mondo di *Outland* permane la divisione fra bene e male: i buoni si sono autoesiliati a Elfland, mentre i cattivi lottano per il potere del ducato. Tuttavia, la bestialità di questi cattivi è innanzi tutto messa in forse dalla loro stessa stupidità e poi da personaggi svitati che non contrastano operativamente i complotti dei malvagi, se mai li colgono di sorpresa. Si tratta dei due professori e del giardiniere i cui sistemi di vita non hanno nulla in comune con l’esercizio del potere. La stupida Lady Vice, il suo avido marito Sibimet non hanno pos-

sibilità di controllo o manipolazione su sudditi che passano il loro tempo a inventare complicate macchine dalla tecnologia antifunzionale, come gli stivali per la pioggia orizzontale o il Bagno Portatile per il Turista Attivo o la borsa di Fortunatus, in cui la superficie interna passa, con soluzione di continuità, in quella esterna solo in virtù di un nodo.

Senso comune, paradosso, nonsenso. Se si pensa alla struttura del racconto di *Sylvie and Bruno* ed il suo sezionarsi in parentesi, come se si trattasse di una espressione algebrica in cui ogni sezione è sviluppo della precedente, ci sembra evidente che ognuno di questi sensi è il risvolto dell'altro. Per usare la terminologia di Deleuze ³⁹⁾, uno designa l'altro ed il secondo è manifestazione del terzo, mentre i concetti di quest'ultimo trovano significazione nel primo. Anche se sembrano elidersi a vicenda, senso comune e nonsenso entrano in rapporto fra di loro come il *common-place* ed il paese delle fate; anzi, come quei due luoghi, essi coesistono fino ad implicarsi vicendevolmente.

Nella sua analisi di *Sylvie and Bruno* Gilles Deleuze parla del sogno di scivolamento che ha sostituito lo sprofondare di Alice; il senso scivola da una serie significata ad una serie significante, serialità derivata dalla primitiva divaricazione realtà/sogno che i molteplici modi del pensiero del narratore rappresentano. « E così anche in matematica in cui una serie costruita in vicinanza di un punto assume interesse solo in funzione di un'altra serie costruita attorno ad un altro punto e che con la prima converge o diverge... L'essenziale appare quando le differenze piccole o grandi prevalgono sulle somiglianze, quindi quando due storie, affatto distinte, si sviluppano simultaneamente, quando i personaggi hanno una identità vacillante e maldeterminata » ⁴⁰⁾. Dobbiamo notare, per inciso, che di tutti i personaggi che si sdoppiano e si raddoppiano da una storia all'altra – si tratta di versioni diverse delle stesse persone come nei sogni – ve ne è uno che è ripetuto in maniera ossessiva: il vecchio signore, malato e stanco che ha rinunciato a vivere ma non a sognare. Egli ci riconduce al soggetto che, nel sogno, frantuma la sua identità.

1) G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, 1975, p. 48.

2) Jean Gattégno nel suo volume, *Lewis Carroll une vie*, Seuil, Paris,, 1974, cita a p. 306 un brano delle *Confessions of a Caricaturist* di H. Furniss in cui l'illustratore narra le circostanze, insolite, del suo lavoro sul testo di *Sylvie and Bruno*.

3) L. Carroll, *Sylvie and Bruno, Preface*, in *The Complete Works of Lewis Carroll*, with an introduction of Alexander Woolcott, the Nonesuch Press; London 1977, p. 255. Le mie informazioni sulla mancanza di una edizione separata del romanzo risalgono al 1978.

- 4) *Ibidem*, p. 262–263.
- 5) *Ibidem*, p. 257.
- 6) Carroll conia il vocabolo derivandolo da *litter*, spazzatura.
- 7) L. Carroll, *Sylvie and Bruno*, cit., p. 256.
- 8) L. Carroll, *Alice in Wonderland*, ed. cit., p. 66.
- 9) Disgusto ed animalità tanto più sottolineati se essi sommano anche il rifiuto di Carroll nei confronti dei bambini maschi. Tale rifiuto, infatti serpeggia in tutto il capitolo di *Alice, Pig and Pepper*, dove la dolce nenia, « Speak gently, it is better far / To rule by love than fear », è parodiata nei seguenti versi: « Speak roughly to your little boy / and beat him when he sneezes » *Alice in Wonderland*, cit., p. 62.
- 10) Si tratta dell'inizio dell'episodio *The Mock Turtle Story*, in *Alice in Wonderland*, cit., pp. 86–95.
- 11) G. Deleuze, *op. cit.*, p. 33.
- 12) H. Laporte, *Alice au Pays des Merveilles structures logiques et représentations du désir*, sciences humaines, p. 49.
- 13) J. Gattégno, *op. cit.*, p. 306.
- 14) L. Carroll, *Diaries*, ed. by R. L. Green, Cassel, London 1953, p. 76.
- 15) Nel testo di Alice si accenna più volte al fatto che i personaggi sono tutti matti. Il gatto del Cheshire dice ad Alice: « We are all mad here. I'm mad, You are mad » « How do you know I'm mad » said Alice. « You must be or you wouldn't have come here ». *Alice*, p. 65.
- 16) C. G. Jung, *La Libido Simboli e Trasformazioni*, Borengieri, Torino, 1965, p. 25, 32. La distinzione junghiana ci sembra utile per definire la particolare attività psicologica che dà origine alla narrazione. Nel testo del romanzo, invece, lo stato infantile che si trova al centro della successione delle immagini fiabesche, come sempre accade in Carroll, è ricostruito attraverso un particolare uso linguistico, il nonsenso.
- 17) T. Kemeny, *Alice nel Paese delle Meraviglie. L'oscillazione tra senso e nonsenso*, in *Il Verri*, giugno 1977, p. 72.
- 18) Non si capisce perché nella edizione italiana curata da F. Cordelli, Garzanti, 1978, tale trattino sia stato omesso.
- 19) L. Carroll, *Sylvie and Bruno*, cit., p. 271.
- 20) G. Bachelard, *Poétique de la reverie*, Presses Universitaires de France, p. 20.
- 21) L. Carroll, *Sylvie and Bruno*, cit., p. 255.
- 22) L. Carroll, *Sylvie and Bruno*, cit., p. 464.
- 23) L. Bachelard, *L'Air et les Songes*, José Corti, Paris, 1962, pp. 192–93.
- 24) Helene Cixous ha trattato tale tematica nel saggio: *Au sujet de Humpty Dumpty toujours déjà tombé*, in Lewis Carroll, Herne, 1971.
- 25) L. Carroll, *Sylvie and Bruno*, cit., p. 482.
- 26) *Ibidem*, p. 370.
- 27) *Ibidem*, p. 354.
- 28) *Ibidem*, p. 624.
- 29) K. Reichert, *Lewis Carroll*, Carl Hanser Verlag, 1974, p. 51.
- 30) T. Kemeny, *art. cit.*, pp. 68–79.
- 31) K. Reichert, *op. cit.*, p. 51.
- 32) J. Gattégno, *Sylvie et Bruno ou l'envers et l'endroit* in Lewis Carroll *Sylvie et Bruno*, préface de Jean Gattégno, traduction de Fanny Deleuze, Seuil, Paris, 1972, p. 11.
- 33) L. Carroll, *Sylvie and Bruno*, cit., p. 304.
- 34) G. Deleuze, *op. cit.*, p. 67.
- 35) L. Carroll, *Sylvie and Bruno*, cit., p. 636.
- 36) K. Reichert, *op. cit.*, p. 51.

³⁷⁾ Deleuze analizza, per molte pagine, tale passaggio dall'esterno all'interno da est a ovest, da sinistra a destra.

³⁸⁾ L. Carroll, *Sylvie and Bruno*, cit., p. 312.

³⁹⁾ Deleuze riprende la terminologia di E. Benveniste in *Problèmes de Linguistique Générale*, trad. it., *Problemi di Linguistica Generale*, Milano, Mondadori, 1971.

⁴⁰⁾ G. Deleuze, *op. cit.*, p. 40.

GINO SITRAN

EVOLUZIONE E INVOLUZIONE
DELLA NARRATIVA RUSSA SETTECENTESCA
NELL'OPERA DI D. M. ČULKOV

Gli scrittori « raznocincy » sono fra i soggetti più controversi, e più scomodi, nella critica letteraria russa del Settecento. Per definizione, data la loro « diversa » provenienza (non nobiliare), essi dovrebbero inserirsi nel grande « lagher della letteratura democratica »; d'altra parte, per cultura e visione politica, dovrebbero, tranne poche eccezioni, esserne esclusi. Tanto più dopo l'approfondita analisi sociologica del Gukovskij, che ha ravvisato nella borghesia russa del Settecento un'assoluta mancanza di « autocoscienza »¹⁾.

L'esclusione dei « raznocincy » dalla linea democratica ha, per contro, rafforzato l'interesse per gli scrittori progressisti della classe nobiliare, artefici di quel peculiare fenomeno politico, sociale, culturale ed estetico che fu l'Illuminismo (Proveščenie²⁾) in Russia.

Non vogliamo disconoscere il grande impulso che ciò ha portato alla conoscenza di scrittori come Fonvizin, Novikov, Radiščev; solo riteniamo che altri scrittori come D. M. Čulkov, forse troppo presto etichettati e relegati in un settore specifico dei manuali, andrebbero riletti in un contesto meno aprioristico.

Čulkov, in particolare, potrebbe spiegare le ragioni per le quali il processo di sviluppo della narrativa russa, che con lui ebbe inizio, sia poi decaduto al grado di sciatteria in cui lo trovò Puškin ai suoi esordi di prosatore³⁾.

Il percorso di Puškin da poeta a prosatore, da « dvorjanin » a « bourgeois » (« dvorjanin v meščanstve » come amava definirsi), è tanto più emblematico se rapportato a quello in verso compiuto da Čulkov, che abbandona la narrativa al momento di integrarsi nella nobiltà.

Čulkov e Puškin stanno dunque ai punti estremi di una parabola entro la quale si esauriscono le possibilità iniziali (l'aggancio ai livelli del romanzo europeo) e si determina il destino della narrativa russa: il suo carattere essenzialmente antievvasivo, fortemente impegnato, come conseguenza non solo di un'oggettiva drammatica situazione politica e sociale, ma, a livello più profondo, di

un'« autocoscienza » borghese tardivamente raggiunta e di una progressiva concomitante perdita di identità da parte dell'antica aristocrazia, sradicata dalle tradizioni e dal potere ⁴).

A livello programmatico, il giovane Čulkov denuncia verso la nobiltà il piglio provocatorio di un Majakovskij verso la borghesia. La sua « Prefazione » al *Peresmešnik* suona come uno « schiaffo al gusto comune » ed ha le caratteristiche del programma letterario rivoluzionario.

Fiero di essere un « miserabile scrittore » (« melkotravčatyj sočinitel' ») che non si confonde con « quelli che schiamazzano per la città su quattro ruote e d'estate alzano un polverone per le strade »; fiero di « portare il kaftano con le falde alla francese », ma soprattutto di non ricorrere all'aiuto di vecchi parurconi alla Sumarokov (gli « inaccessibili appaltatori delle lettere russe » dinanzi ai quali strisciano i poetuncoli prezzolati biascicando odi altisonanti), Čulkov attacca la cultura ufficiale deridendone i valori moralistici.

« L'uomo, come si dice, è un animale che ama ridere ed essere deriso, che ama schernire ed essere schernito: tutti, infatti, siamo soggetti al riso e tutti ridiamo l'uno dell'altro » ⁵). Perciò vengono banditi in letteratura i « discorsi importanti ed edificanti », lo stile oratorio e le mistificazioni xenofile. Stile semplice (« prostoj slog »), racconti ameni e privi di intenzioni morali, satira pungente per colpire gli invidiosi, sono, in sintesi, i punti innovatori del suo programma. Un programma che egli sottoscrive a titolo di « umilissimo servo della società », in rapporto diretto con « i cittadini virtuosi », nel disprezzo di quanti ricorrono a un mecenate ⁶).

Quest'ultimo punto non è prerogativa esclusiva dei « raznočincy ». Altri scrittori, di ben maggior impegno, lo vivono in modo drammatico nei giornali satirici, quando il problema della satira, presentato in termini di « accondiscendenza » e di « bonarietà » nella rivista di Caterina II « *Vsjkaja Vsjačina* », diventa scottante dibattito politico (sulla servitù della gleba, sugli abusi dell'aristocrazia, sulla stessa autocrazia) aperto all'opinione pubblica.

In tutto questo Čulkov non si fa coinvolgere. Aggira brillantemente e qualunquisticamente l'ostacolo deviando su problemi di secondo piano, quali la gallomania, il narcisismo di « coquettes » e « petits-mâtres », la piaggeria letteraria, etc. E intanto lancia una serie di bouttades di sicuro effetto sulla riconoscenza umana « con la quale non si cuce una pelliccia », sull'inutilità di « scomodare la coscienza con nobili ed elevati pensieri » in una società che misura i valori col metro del denaro ⁷).

In realtà questo atteggiamento provocatorio nasce da un grande desiderio di affermazione e dalla diffidenza verso un pubblico che può facilmente abbandonarlo. Onde la sua ambigua condotta nei confronti del potere: gli attacchi non troppo decisi e gli ammiccamenti a « *Vsjakaja Vsjačina* », le satire contro la « bisnonna » che ha meno senno dei suoi nipotini ⁸), l'ode celebrativa alla stessa Imperatrice, che gli vale il dono di una preziosa tabacchiera. Anche la

protagonista della *Cuoca avvenente* riceverà lo stesso dono e quasi ne sverrà per l'emozione. Si tratta di una nota ironica su un complesso, l'attaccamento al potere, di cui non riuscì mai a sbarazzarsi?

Eppure, afferma Šklovskij, già nel Settecento esisteva in Russia un pubblico borghese, sufficientemente acculturato, con una propria letteratura. « La classe superiore leggeva il romanzo francese e l'ode elevata. Essa non coltivava la prosa. E d'altra parte non poteva sostenere con le vendite la poesia elevata. Il mercato librario russo, il lettore russo, erano altrove, fra i rappresentanti di altri ceti sociali... i mercanti, gli artigiani, i contadini soggetti all'obrok e in particolare i contadini dediti al commercio »⁹⁾.

Da questo vasto mercato librario deriva, secondo Šklovskij, il successo delle attività editoriali del Novikov e la diffusione del libro di massa (la cosiddetta « lubočnaja literatura »).

Le valutazioni di Šklovskij si sono rivelate alquanto ottimistiche. In realtà la classe borghese (e piccolo borghese) è ben lontana dall'esprimere una propria cultura. Se detiene il monopolio dei libri russi è perché la nobiltà legge in altre lingue. « Avendo la possibilità di accedere direttamente alla più evoluta cultura occidentale, l'intelligent dei ceti superiori vedeva ormai nella letteratura russa un ambiente puramente ideologico in cui realizzare la propria autocoscienza nazionale e di classe, una specie di accessorio, nazionale e tattico, alla propria cultura occidentale. Al contrario il kupec, il meščanin, leggendo solo in russo (e in slavo ecclesiastico) esaurivano nel libro russo tutto l'orizzonte dei loro interessi; essi cercavano in esso notizie istruttive, nozioni pratiche, divertimento, insegnamenti morali, e in tutto questo il senso ideologico della loro autocoscienza sociale »¹⁰⁾.

Che l'autocoscienza del « terzo stato » fosse ancora in fieri, che addirittura scomparisse nell'imitazione di modelli culturali superiori, Čulkov lo intuiva perfettamente. E lo vedeva in pratica nell'esempio di quei « raznočincy », come lui tentennanti fra una vocazione democratica e la necessità di scendere al compromesso. Nel comportamento di Emin, che esaltava il ceto mercantile (talvolta perfino i contadini) e insieme l'autocrazia e la servitù della gleba; che difendeva la libertà di stampa, la diffusione della cultura, la libera scelta amorosa, per poi autodenigrarsi in una retriva confessione. Nel comportamento di Ruban, brillante giornalista, che finisce poeta cortigiano alla mensa di Potëmkin; in quello di Ossipov, talentoso poeta eroicomico, che arrotonda lo stipendio di piccolo burocrate con trattatelli sul gioco delle carte¹¹⁾.

Čulkov, con molto più realismo, evita simili umiliazioni e punta più in alto. Partito scrittore « melkotravčatyj » tenta ogni strada (teatro, giornalismo, poesia) per inserirsi nel vivo dell'intelligentsija anni settanta; ma, con l'approssimarsi della reazione politica, si rifugia nella burocrazia e nella pubblicistica pseudo-scientifica; infine, in piena restaurazione, si trasforma da « scrittore alla moda » (« novomodnyj šocinitel' ») in nobile « parvenu » (« novomodnyj dvorja-

nin ») col « diritto di possedere servi » e di indossare non più « il caffetano con le falde alla francese », bensì « la divisa nobiliare del governatorato di Mosca »¹²⁾.

Vediamo ora come questa specificità « borghese » influisce nella sua prima opera *Il motteggiatore, o le favole russe* (« *Peresmešnik, ili Slavenskie skazki* ») le cui prime quattro parti uscirono tra il 1766 e il 1768. A differenza di Emin, Čulkov mantiene favola e realtà su due piani perfettamente paralleli: storie « dei nostri Rycari e cavalieri antichi » in una serie narrativa, racconti di vita reale generalmente « comici e burleschi » nell'altra.

Ambedue le serie si inseriscono in una cornice fortemente satirica. Una struttura dunque tradizionale, sia nelle letterature occidentali (Boccaccio, Chaucer, etc.), sia in quella russa manoscritta. Addirittura un passo indietro rispetto ai « *Racconti del tempo di Pietro* »¹³⁾ in cui i due generi, pur stilisticamente confusi, si fondevano in una stessa narrazione. Un distacco « incolmabile » dalla tecnica di Emin che, contaminando a suo modo esperienze di vita e reminiscenze letterarie, riusciva sempre a confezionare un romanzo di successo, e a dimostrare col numero delle vendite la possibilità di « vivere esclusivamente della sua penna »¹⁴⁾.

Perché dunque Čulkov non imita questo letterato nuova maniera? Perché non si aggancia alla struttura del romanzo europeo, ormai ampiamente tradotto¹⁵⁾, – e sul quale è ora in corso un appassionante dibattito¹⁶⁾ – e invece preferisce partire dal genere culturalmente arretrato del racconto popolare? Il genere, per intenderci, dei « *Bovà Korolevič* » e dei « *Pëtr Zlatych Ključej* », adatto, nel migliore dei casi, a perfezionare la calligrafia di ottusi scribacchini (« *pod'jacie* »)¹⁷⁾?

Una prima risposta è contenuta nella già citata prefazione:

« In questo libro cose importanti o edificanti ve ne sono assai poche o per nulla. Esso non si propone, come mi sembra, di correggere i rozzi costumi; né vi è nulla in esso che possa aumentarli. E perciò, tralasciando l'una e l'altra cosa, esso sarà utile passatempo nei momenti di noia, se qualcuno si prenderà la briga di leggerlo »¹⁸⁾.

È la puntuale confutazione delle teorie di Sumarokov: un attacco diretto ai letterati della vecchia generazione, e un più velato distacco dai loro rampolli. Da quei raffinati traduttori cosmopoliti che nel romanzo vedevano il mezzo per svecchiare la cultura, salvaguardandone i principi (« attraverso una serie di avventure ordinate secondo un fine stabilito si possono trarre ammaestramenti alla virtù »).

Čulkov salta anche l'ultimo ostacolo: il divertimento è fine a se stesso e non può produrlo nessun insegnamento morale, nemmeno se « rivestito di una veste leggiadra »¹⁹⁾.

Ma si tratta in definitiva anche di un primo colpo sferrato a Emin. Alle sue assurde trame romanzesche, dove sempre trionfano la virtù, la costanza, l'amore e altri nobili sentimenti.

Il programma del *Peresmešnik* non si esaurisce in questo scapigliato ribaltamento dei valori tradizionali. Un impegno assai più ambizioso sottintende la scelta dei materiali e, in particolar modo, lo stile con cui vengono trattati. Leggiamo in un'altra « Prefazione »:

« Favole e racconti ("romany") si trovano in tutti i tempi presso tutti i popoli; essi ci hanno lasciato le tracce più vere degli antichi popoli e dei costumi di ogni paese... Affido alle stampe questi racconti russi per conservare queste nostre antichità e incoraggiare quelli che hanno tempo a raccoglierne molte altre, onde creare una "biblioteca di romanzi russi" »²⁰⁾.

L'attacco alla nobiltà è in questo caso ancora più deciso. Essa è responsabile di aver sacrificato alla falsa ideologia delle grandi gesta e dei grandi eroi « le tracce più vere », l'essenza più profonda della storia russa, e di aver contribuito infine alla formazione di una falsa coscienza nazionale. Perciò è compito di uno scrittore veramente patriota insegnare alla nazione (in particolare al « terzo stato », che più degnamente la rappresenta) a leggere il proprio passato, a riconoscersi in quei miti popolari che la cultura nobiliare altezzosamente rifiuta. « Si deve infatti credere che queste avventure di bogatyri russi contengono in parte cose avvenute. Se infatti non si vuole assolutamente crederlo, bisogna allora dubitare di tutta la storia antica, la quale in gran parte è fatta di racconti tramandati dalla memoria »²¹⁾.

Anche la pregiudiziale di Lomonosov per il racconto fantastico (le cosiddette « favole francesi ») appariva un futile pretesto retorico, perché « i lettori, se lo vogliono, possono distinguere la verità dalla favola che è propria del modo antico di raccontare; la qual cosa finora nessuno è riuscito a fare ». Chi fossero per Čulkov questi « nessuno » è evidente. Ancora una volta i Lomonosov, i Sumarokov che ora attaccava anche sul piano delle inadempienze storico-culturali. Per questo egli riscopre, e più spesso inventa, una contro-mitologia antico-slava ad uso del lettore « borghese »: quel bizzarro « native sistem of mythological references »²²⁾ che conferiva alla prosa dignità pari alla poesia.

E qui, nel rinnovamento della prosa, convergono i fili dell'intero programma. Un programma tipico dello scrittore « raznočinec », non dissimile in sostanza da quello per cui si batte Lukin sul fronte del teatro²³⁾. Anche Čulkov tenta la « russificazione » del repertorio narrativo e, in secondo grado, il suo adeguamento a quello occidentale. Con la differenza che, dovendo operare su un genere praticamente inesplorato (almeno a livello letterario) è costretto a partire dal livello inferiore: non dalla « trasposizione nei costumi russi » (« pereloženie ») dei soggetti occidentali (cosa di cui si occupa Emin nel modo « irrazionale » e « inverosimile » che abbiamo visto), ma dalla riscoperta e dall'assimilazione di quelli nazionali. Perché questa, egli lo sapeva bene, era la materia che interessava il « terzo stato »; che gli permetteva di ritrovare nel passato un'identità che nel presente gli sfuggiva. In questa fase il « meščanin » si rico-

nosce più nei Bovà Korolevič e negli eroi petrini che nei Robinson Crusoe del romanzo borghese.

La scelta di un materiale tradizionale (inedito, o troppo noto, oppure volgare; in ogni caso lontano dai veri problemi del tempo) come quello del *Peresmešnik* si inserisce appieno nelle linee del programma che abbiamo definito. E Čulkov vi si abbandona con impeto ancor più rivoluzionario, mostrando finalmente come tutto, anche l'irrazionale, possa ricondursi al puro gioco della finzione. Di qui il continuo « playing with the work »²⁴⁾: il commento ironico e autoironico, l'arresto e il proseguimento dell'azione con un compiacimento quasi sterniano²⁵⁾ di « mettere a nudo l'artificio », di deformare e di violare fino al limite le forme della narrativa.

L'uso esasperato dell'artificio retorico appesantisce alla fine la lettura e, certamente, non poteva offrire alla prosa russa un sicuro riferimento. D'altra parte nessun chiaro indizio proveniva allo scrittore dalla Russia o da altrove nella direzione verso cui si avviava. Assai diverso era stato ad esempio il cammino di Scarron e assai poco utilizzabili erano ora le sue tracce per un « raznočinec » invischiato nella palude della borghesia russa. Al di là delle innegabili somiglianze, *Le Roman comique* e il *Peresmešnik* restano profondamente diversi: perché diversi e non « analoghi » furono « la situazione in cui vissero i due scrittori » e « i processi di sviluppo dei generi prosastici nella Francia della prima metà del XVII sec. e nella Russia della seconda metà del XVIII sec »²⁶⁾. L'« antiromanzo » di Scarron appare l'antitesi comica e parodistica di un genere assai diffuso e apprezzato (addirittura teorizzato²⁷⁾) della cultura barocca francese del XVII sec. Il suo ruolo, in prospettiva, è perfettamente lineare: quello di promuovere, in un processo dialettico talvolta tumultuoso, ma inarrestabile, il passaggio dal romanzo eroico al romanzo realistico-borghese. È lo stesso processo che a livello sociale avviene con l'espansione della borghesia e la decadenza della nobiltà.

Il *Peresmešnik* di Čulkov esce invece in una fase di estrema incertezza culturale, sociale e in particolare letteraria. Il romanzo eroico (demolito dal razionalismo vigente) è ufficialmente al bando. Quello popolare non è considerabile per ovvie ragioni di gusto. Il romanzo europeo tradotto non offre sicuri orientamenti per l'eterogeneità dei suoi temi. Ecco dunque la proposta čulkoviana di accorciare il ritardo, di iniziare almeno una propria linea nazionale affidando alle stampe l'ampio materiale (eroico e popolare), ben noto ai lettori delle raccolte manoscritte. L'operazione è dunque assai diversa da quella di Scarron. Čulkov non contrappone parodisticamente i due generi, ma li concilia nella stessa opera.

Si tratta dunque di un ritardo di acculturazione letteraria, evidenziabile anche nel diverso impianto « realistico » dei personaggi: più plausibili, perché maggiormente differenziati, quelli di Scarron; meno verosimili, perché ugualmente gravati di vizi, quelli di Čulkov. Personaggi totalmente ottusi e depravati

come il colonnello, la moglie e il nipote Balaban, perdono ogni tratto d'individualità e si confondono nei tipi generici della satira²⁸⁾.

Se ora confrontiamo il *Peresmešnik* con *La cuoca avvenente* (*Prigožaja povoricha*), di pochi anni posteriore (1770), questo ritardo ci sembrerà in gran parte colmato. Anzi sembrerà che lo scrittore abbia ormai acquisito gli elementi fondamentali del romanzo moderno: narrazione autobiografica in prima persona, descrizione puntuale di fatti e personaggi, svolgimento coerente dell'azione, uso più calibrato degli artifici retorici. Si tratta però, come vedremo, di conquiste solo apparenti. *La cuoca avvenente* non è un vero romanzo e la sua incompiutezza non è affatto casuale: riflette la crisi politica e culturale vissuta da Čulkov dopo la chiusura dei giornali satirici e il conseguente abbandono delle aspirazioni borghesi.

Né potremmo definirlo un vero romanzo picaresco, benché di questo genere presenti alcuni aspetti fondamentali: la condotta amorale della protagonista, intenzionata a raggiungere con ogni mezzo ricchezza e rispettabilità; il suo attaccamento feticistico al denaro²⁹⁾; la sua concezione utilitaristica, talvolta cinica, dei rapporti umani; la sua visione fatalistica della vita.

Ancora una volta però si tratta di elementi esterni, dovuti piuttosto a modelli stranieri (in particolare al *Gil Blas*); di atteggiamenti già manifestati dall'autore nella pubblicistica satirica ed ora opportunamente enfatizzati nella condotta provocatoria di un personaggio scandaloso quale la prostituta Martona. In realtà la letteratura russa del tempo era ben lontana dalla complessa tematica della picaresca europea.

Il romanzo picaresco europeo (specialmente spagnolo) esprime gli impulsi e le contraddizioni dello sviluppo « pre-capitalista » borghese.

In questa fase di accelerate trasformazioni « economiche », « culturali » e « di mentalità », l'aspirazione individuale a « migliorare » il proprio stato, a integrarsi nei valori economici e culturali delle classi superiori, scatena a sua volta le aspirazioni di un numero sempre maggiore di individui. « Ognuno può ora aspirare ad elevarsi fino a dove le proprie capacità gli consentono, e se si eleva è perché queste sue capacità sono notevoli; il mercante ne ha la possibilità tramite il volume di guadagni che accumula facendo i calcoli nella sua bottega; il picaro, controfigura, immagine in uno specchio deformante, grottesca, dell'individuo che il Rinascimento esalta, scopre la possibilità delle sue capacità personali in strade e cammini, in locande e palazzi, in botteghe e in case da gioco, in tutto l'ampio scenario nel quale può liberamente muoversi e farne campo della sua industria »³⁰⁾.

Assai diverso è il ventaglio delle possibilità che offre la società russa del secondo Settecento. Qui « l'alterazione della morale sociale » (la cosiddetta occidentalizzazione) è scaturita dalla dispotica volontà dello zar e non, come in occidente, dalla crisi e dalla trasformazione dell'assetto feudale. Mancano dunque nella *Cuoca avvenente*, i presupposti ideologici del romanzo picaresco

e di conseguenza i suoi elementi caratterizzanti: la « mobilità geografica » (spostamento dei personaggi attraverso grandi spazi), la « mobilità professionale » (il loro continuo cambiamento di mestiere), la presenza di grandi masse di vagabondi e mendichi ³¹⁾. Nei suoi brevi spostamenti all'interno della stessa mappa (quella dei nobili parassiti e dei burocrati corrotti) Martona non si scontra con un numero elevato di suoi simili, non contende loro i mezzi per sopravvivere; né in sostanza subisce sostanziali trasformazioni dalle alterne vicende della fortuna. Soprattutto non raggiunge la saggezza finale, l'olimpica imperturbabilità del picaro di fronte al vano affacciarsi degli uomini. Perché in lei, potremmo dire, la saggezza è innata: prerogativa emblematica del suo stato popolare, cui fa da contrasto il cumulo dei vizi delle classi superiori.

Le « mobilità » del romanzo sono quindi apparenti, riflettono più una situazione di stasi che di trasformazione, non certamente il « vasto repertorio di possibilità » che l'effervescente congiuntura sociale offre all'inventiva del picaro. Per cui egli si organizza, come il mercante e il banchiere, in proprie confraternite, razionalizza il « lavoro » secondo statuti che regolano funzioni e competenze di ognuno ³²⁾.

Anche in Čulkov abbiamo qualche esempio aggiornato di comunità banditesche. Il monaco narratore del *Peresmešnik* viene catturato da certi briganti e condotto da uno stravagante « ataman », una specie di « nuovo filosofo », che « sottraeva ai ricchi metà dei loro averi per darli ai poveri » ³³⁾. Lo studente Neoch vive alcuni giorni in un covo di malandrini della capitale, descrivendoci assai poco le « arti » dei suoi compagni. Nulla comunque che ci ricordi quelle praticate da Guzman de Alfarache presso i mendicanti di Roma o quelle più sofisticate della ladra Moll Flanders. I briganti di Čulkov non hanno nulla da spartire con i malviventi trasformisti delle « cours des miracles », organizzati con la stessa razionalità degli odierni gangsters metropolitani. Vivono nei boschi, corrono i fiumi, difendono i poveri e i diseredati. In breve, appartengono più all'epos degli eroi popolari (i Razin, i Pugacëv, i Van'ka Kain) che alle crude biografie di un *Newgate Calendar* ³⁴⁾.

Se il presupposto del romanzo picaresco è la biografia del delinquente (in particolare di quello urbano), la *Cuoca avvenente* non può ascriversi a questo genere. Al contrario, essa è un'ulteriore dimostrazione della « arretratezza » storica della Russia del Settecento; quanto meno del suo anomalo sviluppo sociale. Uno sviluppo che non implica il manifestarsi di una moderna civiltà urbana e di una « ben definita classe criminale » ³⁵⁾. Tant'è vero che questo « gap » crea addirittura un complesso patriottico d'inferiorità. « Il nostro impero – scrive Matvej Komarov – sovrasta per ampiezza l'intera Europa. Possibile che non ci siano stati briganti degni del grande Cartouche? Non crea forse la natura gli uomini tutti allo stesso modo, siano essi russi, francesi o tedeschi? ... Anche noi abbiamo avuto e abbiamo i nostri furfanti, i nostri ladri,

i nostri briganti, solo che abbiamo troppi poeti e commediografi e troppi pochi scrittori in grado di narrare le gesta di quegli uomini illustri »³⁶).

D'altra parte una linea narrativa imperniata sulle avventure dell'astuto furfante (« plut ») esisteva fin dalla seconda metà del Seicento. A questa (che impropriamente chiameremo picaresca) si rifà Čulkov; non a quella, estranea alla tradizione russa, che vagheggia Komarov. Il punto di partenza è la popolare anonima *Storia dello dvorjanin Frol Skobeev (Povest' o dvorjanine Frole Skobeeve)*.

Frol Skobeev non proviene dai bassifondi, non se ne distacca per conseguire ricchezze e onore, non si pente minimamente dei suoi misfatti. È invece un nobile parvenu, che campa di loschi affari ministeriali e persegue, con lucida determinazione, il fine di inserirsi stabilmente nell'alta aristocrazia. Lo stragemma che usa è semplice e antico: recatosi in abiti femminili nella casa di un ricco boiario, ne seduce la figlia con la complicità della nutrice; quindi, dopo averla rapita, ricatta i genitori, che alla fine acconsentono al matrimonio lasciandogli, oltre al titolo, una sostanziosa eredità³⁷).

Lo stesso schema è alla base del *Racconto sull'origine del neo di taffetà (Skazka o roždenii toftjanov muški)* di cui tenderemo un breve riassunto.

Nella Novgorod dei tempi passati vive, all'università, lo studente Neoch: « di carattere allegro, bello e intelligente », stimato dai professori e dai compagni, ma poco frequentato per la sua povertà. Ciò lo angustia e al tempo stesso lo stuzzica. Col denaro ricevuto da una lontana parente, Neoch organizza una festa dove gli ospiti restano a pancia vuota mentre egli filosofeggia su un nuovo sistema di mondi. Quando i più se ne sono andati e sono rimasti solo gli amici fedeli (come lui « melkotravčatye »), fa uscire le dame che teneva nascoste e dà inizio a un vero baccanale. L'indomani viene rapito da misteriosi cavalieri e condotto nella casa di una dama mascherata, che si rivela la figlia del gran sacerdote del tempio di Černobog. Divenutone amante e mantenuto, si fa coinvolgere in un piano per uccidere il padre e impossessarsi dell'eredità. Il piano fallisce. Neoch viene arrestato, si libera e fugge al di là del lago presso un convento di monaci libertini. Tornato a Novgorod, riesce a uccidere il gran sacerdote. Nuovo arresto e nuova fuga con l'aiuto di un contadino, che ubriaca le guardie. In viaggio verso Vineta, la capitale del regno, sul far della sera, si ferma a dormire in una izbà abbandonata e durante il sonno precipita dalla panca sui corpi seminudi di due innamorati clandestini, che fuggono terrorizzati lasciando un orologio e una tabacchiera. Ripreso il cammino, giunge in un podere, il cui proprietario si dispera per la figlia ammalata. Neoch riconosce la ragazza fuggita dall'izbà e non fatica a guarirla, trattandosi solo di un grande spavento. Per gratitudine, il padre lo ospita qualche tempo ed egli lo ricambia con la tabacchiera recentemente trovata. Durante una festa ricompare il giovane amante della ragazza, che prima reclama il suo avere, poi desiste promettendogli aiuto per il suo discreto comportamento. Riprende il viaggio verso Vineta.

In un bosco Neoch viene derubato da un brigante, quindi giunge in una locanda frequentata da malviventi dove riesce a intenerire una vecchia ruffiana. Questa lo offre a una ricca mercantessa, che lo ricambia generosamente beffando l'ingenuo marito. Coll'aiuto di Dian, il proprietario della tabacchiera, il nostro studente entra al servizio di un magnate, quindi diventa l'amante segreto della figlia di un alto funzionario corrotto, e infine il confidente dello zar. E qui si scioglie l'enigma dell'origine del neo di taffetà. A inventarlo fu la stessa « amante sconosciuta » di Neoch, la bellissima Lelia, alla quale il « plut », nel buio di un convegno amoroso, ha prodotto un'escoriazione sulla guancia per poterla poi smascherare durante un ballo. « Coprendo la piccola cicatrice con quel grazioso cerchietto di stoffa essa non sapeva di inventare l'accessorio più leggiadro e indispensabile della toilette femminile »³⁸).

Questo lunghissimo racconto risale alla fine degli anni sessanta e fu portato a termine verso gli anni ottanta (1789). Perché dunque Čulkov riprese a vent'anni di distanza le ingenuie fantasie di una narrativa decisamente anacronistica? Il problema si ricollega, a nostro avviso, alla mancata conclusione³⁹ de *La cuoca avvenente*. Quando s'è chiuso ogni spazio per le opere « a sensazione », quando il giornalismo satirico è ormai un ricordo, una storia frivola come quella di Martona diventa improponibile. Altre eroine commovevano il pubblico: le « povere Lise », le Eloise e le Pamele russe, più lacrimose dei loro originali. Poteva il « dvorjanin » Čulkov sfidare il pubblico con le nuove avventure di una prostituta? La risposta è ovvia. Al contrario, terminare la storia del raznočinec Neoch diventa necessario. Nella sua metafora lo scrittore rispecchia la propria storia, le speranze frustrate di quanti come lui avevano creduto nell'avvenire del terzo stato. Altri avevano perseverato e al posto di una gratificazione avevano trovato la prigione e l'esilio⁴⁰.

In questo senso il meccanismo del successo di Neoch è esemplare. Ad ogni scatto nella carriera corrisponde una conquista amorosa, o meglio un atto di acquiescenza al volere delle sue amanti altolocate. Le quali lo scelgono, lo rapiscono, lo seducono, lo pagano e lo sistemano; ed egli subisce compiacente, scalandolo in progressione i gradi della scala sociale. « Io sono un uomo di cui potete fare ciò che volete – dichiara a Vladimira durante il primo incontro – posso essere il più tenero Adone, il più abile Mercurio, il più accorto sensale; mi occuperò delle vostre cose come si trattasse delle mie »⁴¹).

Altri mezzi per far carriera gli sono ormai impraticabili. Passata l'euforia delle riforme, la società ha serrato i suoi ranghi e disciplinato rigorosamente gli accessi alla nobiltà⁴². Gli eroi dei racconti petrini, simbolo del rinnovamento culturale della precedente generazione, rientrano nella meschinità dei procacciatori di dote. Dopo il marinaio Vasilij Koriotskij e il nobile Alessandro torna di moda l'astuto Frol Skobejev.

Malgrado l'impianto tradizionale, *Il racconto sull'origine del neo di taffetà* risulta più significativo, a suo modo più picaresco, della *Cuoca avvenente*.

nente; e tuttavia assai meno felicemente risolto.

Per l'efficacia del linguaggio, per la spontaneità della protagonista, per la sua autentica comicità, il romanzo di Martona resta indubbiamente il piccolo capolavoro della prosa russa settecentesca. Di quest'ultimo tuttavia la critica ha esagerato l'aspetto innovatore, perdendo di vista il suo vero scopo: quello di raggiungere il massimo effetto satirico tramite un personaggio altamente sensazionale.

In questa prospettiva risulta non sempre risolutivo l'espedito del narratore in prima persona. Di Martona narratrice non sappiamo nulla. Non un indizio che giustifichi la sua trasformazione da « picara » ignorante in raffinata donna di lettere. Solo raramente, e in modo sbrigativo, è data ragione dei suoi mutamenti psicologici (ad esempio del suo innamoramento).

La « grande svolta del romanzo » e il relativo « scioglimento dell'intrigo » in realtà non avvengono ⁴³⁾. Non cambia « l'atteggiamento dell'eroina nei confronti della vita » se essa, dopo aver tanto sofferto per la presunta morte di Svidal' – « Nell'udire che Svidal' era morto, il sangue mi si raggelò, la laringe si seccò, le labbra si fendettero e a stento riuscii a respirare » – riprende con la sua solita impudenza: « E ora finalmente capii che era vivo e che mi amava quanto io l'amavo, magari anche meno, ma su questo non stemmo a trattare, ci amammo l'un l'altro senza commercio » ⁴⁴⁾. A un passo dallo scioglimento « realistico » l'autore sfodera gli artigli della sua « graffiante ironia »; con una sola frase rovescia una certezza faticosamente raggiunta; « toglie – come dice il Garrard – il tappeto sotto i piedi del lettore per precipitarlo nell'assurdo ».

L'impiego diretto di questa ironia (senza la mediazione del narratore), potenza notevolmente la satira, e tuttavia sminuisce i nessi logici e psicologici del racconto. Ciò appare paradossalmente nella scrittura chiara e razionale del testo, nella concatenazione spedita degli episodi: senza le pause, le ricapitolazioni, i lapsus di memoria e le cadute di tensione che denotano, ad esempio in *Moll Flanders*, lo sforzo sostenuto da De Foe per « penetrare nella coscienza di Moll, mentre questa cerca di rendere chiaramente i suoi ricordi » ⁴⁵⁾.

E questo dimostra ancora una volta la distanza che separa Čulkov dai romanzieri borghesi: il suo disinteresse a produrre « una somiglianza convincente con le memorie autobiografiche di persone reali » ⁴⁶⁾ e, per contro, la sua visione classicamente satirica e manichea della realtà: da una parte la protagonista, maggiormente simpatica perché prostituta, dell'altra la schiera delle maschere sociali (il servitore ladro, il nobile scialacquatore, il segretario bigotto e concussionario, il vecchio geloso e libidinoso, la nobildonna lussuriosa, i letterati vanesi, etc.). Per questo egli non approfondisce il rapporto tra narratore e protagonista, ma lo risolve ingenuamente in un'identità che allontana la verosimiglianza. Martona–picara e Martona–narratrice confluiscono nello stesso personaggio, inspiegabilmente colto e disinteressato a motivare le cause che l'hanno

indotto a scrivere la propria storia. Una storia che in definitiva rimane esterna alla sua esperienza.

Čulkov non si libera mai del tutto dalla tradizione. Forse per un fatto di esperienza, forse per timore di alienarsi un grosso settore del pubblico; più probabilmente per il freno che la cultura letteraria dell'epoca poneva alla sua ricerca. Il suo programma di partenza (scrivere « secondo ragione e natura ») implica tutt'altra visione della realtà di quella, poniamo, di uno scrittore inglese della stessa epoca. Per « ragione » egli non intende obiettività, riproduzione fedele dei comportamenti individuali e sociali, né tanto meno la loro valutazione morale. Ma capacità critica (nel suo caso ironica) di discernere il reale dall'irreale senza tuttavia separarli. Per natura non solo ciò che risulta dalla diretta osservazione, ma anche ciò che vi scopre al di sotto l'immaginazione. A questi criteri si attiene anche quando può sembrare uno scrittore realista. Ad esempio nei racconti *Sorte amara* (*Gor'kaja učast'*) e *Spiacevole risveglio* (*Dosadnoe probuždenie*).

La prima parte di *Sorte amara* è un commovente « schizzo fisiologico »⁴⁷⁾, implicitamente accusatorio, sulla dura sorte del contadino russo⁴⁸⁾. Dopo una giovinezza passata a faticare sui campi, « a pane e acqua » e con lo stesso cencioso kaftano, proprio quando sta per sposarsi, il mite Sysoj viene costretto ad arruolarsi. Subisce pazientemente anche i rigori della disciplina militare, perde in battaglia il braccio destro e infine ritorna a piedi alla casa natale. Qui lo attende un orrendo spettacolo: il padre appeso all'architrave, la madre riversa nella stanza con la testa fracassata, la sorellina di tre mesi nella culla con la gola squarciata, il fratellino di quattro anni carbonizzato nella stufa semiaperta. A questo punto il protagonista scompare (semplicemente « si mise a piangere con alcuni parenti, e non poteva essere diversamente dopo aver visto in un solo momento madre, padre, fratello e sorella morti ») e acquistano rilievo il « caso sbalorditivo », la ridda delle supposizioni (assurde in proporzione inversa al grado di cultura degli indagatori) e la pungente ironia dello scrittore.

« Per la mente e il ragionamento dei contadini » si tratta di briganti o di uno spirito vendicativo. Per i giudici distrettuali, « ignoranti e frettolosi », la tragedia è frutto dell'alcolismo: moglie e figli furono trucidati dal contadino ubriaco. Per i sapienti del tempo, che riaprirono il caso dopo qualche anno, la tragedia è stata prodotta da una razionale concatenazione di cause: il bambino, in preda a un incubo notturno, uccide la sorellina e si nasconde nella stufa. La mattina il padre esce a scannare il montone per la festa di Natale (e infatti un coltello insanguinato fu trovato presso l'animale sgozzato) e la madre va ad accendere la stufa. Udite le urla del figlio, la donna corre ad aprire lo sportello, mentre entra il marito che, impazzito dal dolore, la colpisce con la scure e poi s'impicca.

« Così giudicarono gli uomini dotti di quel tempo, e quel giudizio fu da tutti ritenuto per vero, perché tutti erano incapaci di risolvere altrimenti questo

strano caso della natura ». E il povero soldato, ironizza Čulkov, perdute le ultime sostanze per seppellire i suoi cari, rimase erede della casa del padre, senza bestie e pane e « senza la mano destra, privato della quale egli non poteva ormai fare nemmeno la metà del lavoro di un contadino ».

Anche *Spiacevole risveglio*⁴⁹⁾ è un esempio dell'anomalo procedere di Čulkov (« un passo avanti e due indietro ») sulla strada del realismo. Addirittura un preannuncio del « realismo umanitario–accusatorio » della scuola gogoliana: « ... Il povero Bragin era stato dimenticato sia dalla natura che dalla fortuna. Era venuto al mondo senza la più piccola qualità; il suo aspetto non seduceva, il suo intelletto non destava meraviglia, la sua ricchezza non suscitava invidia. Non aveva una casa benché avesse già vissuto quarant'anni e non v'era ormai speranza che potesse portare un kaftano senza rattoppi. Lavorava al dicastero, di giorno beveva, la notte dormiva. E così Bragin, non aspettandosi nulla dalla vita, s'era abituato alla sua sorte; copiava e ricopiava, e si sbronzava regolarmente »⁵⁰⁾. Nell'incoscienza della sbornia si abbandona a un breve moto di ribellione, lucido e sferzante, ma disperatamente inutile⁵¹⁾. Come i sognatori dostoevskiani, egli vive solo nel sogno, quando la sua coscienza di « piccolo uomo » si assopisce. Allora il suo aspetto deforme si trasforma in quello di uno splendido « bogatyr' » che ama, riamato, la dea della fortuna. Ma è un'estasi di breve durata. Con un brusco ribaltamento di piani e di stile Čulkov fa riapparire la triviale realtà. Il palazzo incantato diventa uno stagno maleodorante, la dea si trasforma nel maiale che egli abbraccia stramazando nel fango.

1) Cfr. G. A. Gukovskij, *Očerki po istorij literatury i obščestvennoj mysli XVIII veka*, L., 1938, pp. 20–21. Scrive Gukovskij: « La borghesia russa, e in primo luogo “ il notevole ceto dei mercanti russi ”, era del tutto ossequiente all'ordine stabilito e ancorata su posizioni conservative. Non era radicale né per pratica, né per ideologia, nonostante il tentativo – forse talvolta a spese della nobiltà – di conquistarsi una fetta del potere economico... Mercanti e burocrati si trovavano sotto la diretta influenza, ideologica e perfino estetica, della nobiltà che assicurava loro il benessere materiale, lasciando loro le briciole, e talvolta dei buoni bocconi, del bottino ricavato dallo sfruttamento dei contadini... Nella Russia servile il borghese russo non sviluppa, come quello francese, la coscienza di una propria missione liberatrice; egli aspira solo a possedere schiavi e in nessun caso ad abbattere il feudalesimo e promuovere la rivoluzione ». Ricordiamo che Gukovskij distingue la « borghesia » dalla « piccola borghesia », generalmente meno reazionaria e in alcuni casi decisamente democratica. Dalle sotto-classi della « piccola borghesia » (contadini liberi, clero di campagna, nobili decaduti, piccoli impiegati, ufficiali di provincia, etc.) proviene la « intelligentsija raznočinskaja » (Desnickij, Kozel'skij, Korob'in, Polenov, Krečetov) che apre la strada all'azione rivoluzionaria di Radiščev.

2) Il fenomeno della « Prosveščenie » o del « Prosvetitel'stvo » (i termini possono essere sinonimi, o il primo avere un valore più ampio del secondo, o viceversa) è stato variamente interpretato. Se rapportato al lento e particolare sviluppo del capitalismo e

della borghesia in Russia (cfr. l'opera di Lenin « *Ot kakogo nasledstva my otkazyvaemsja?* » – 1897 –) esso abbraccia un intero secolo (1760–1861); addirittura un secolo e mezzo qualora si parta dal « pre-illuminismo » (Prokopovič, Kantemir, etc.) dell'epoca delle riforme di Pietro il Grande. Se invece si inserisce nel generale movimento europeo (e in questo senso propende la critica più recente), esso si limita agli anni 70 e 80 del XVIII sec. e si manifesta nell'opera dei veri e propri illuministi russi: in particolare Fonvizin, Novikov e Radiščev. Un'ulteriore fondamentale differenziazione viene fatta fra i primi due e l'ultimo di questi scrittori. Novikov e Fonvizin sono considerati fautori di un assolutismo illuminato (riforme legislative, rapporto più umano verso i servi, diffusione della cultura, etc.), Radiščev di una soluzione in senso rivoluzionario dei problemi politici e sociali. Fra i numerosi lavori sull'argomento cfr. *Problemy russkogo Prosvěščenija v literature XVIII veka*, M.-L. 1961; *Problemy Prosvěščenija v mirovoj literature*, M., 1970.

³⁾ Cfr. V. F. Pereverzev, *Puškin v bor'be s russkim plutovskim romanom*, in *Vremennik puškinskij Komissij Akademij Nauk*, I, M.-L. 1936. Secondo Pereverzev, Puškin progettò il romanzo incompiuto *Russkij Pelam* per contrastare la moda dei volgari romanzi picareschi e satirici di Narežnyj (*Rossijskij Žil-Blaz*) e di Bul'garin (*Ivan Vyžigin*). Nel progetto di Puškin il tradizionale simpatico eroe picaresco diventa un sinistro figura che provoca la rovina del suo nobile benefattore e finisce a sua volta sulla forca.

⁴⁾ Cfr. D. Blagoj, *Sociologhija tvorčestva Puškina*, M. 1931.

⁵⁾ Cfr. *Russkaja Prosa XVIII veka*, M. 1950, p. 89.

⁶⁾ *Ibid.*, p. 90.

⁷⁾ Cfr. V. N. Putilov, *O žurnalach Čulkova*, in « *Učënye zapiski len. gos. ped. Instituta im. A. I. Gercena* », Vol. 29, p. 92 e sg.

⁸⁾ *Ibid.*

⁹⁾ Cfr. V. B. Šklovskij, *Čulkov i Lëvšin*, M. 1933, pp. 40–41.

¹⁰⁾ Cfr. G. A. Gukovskij, *cit.*, p. 15.

¹¹⁾ Cfr. G. A. Gukovskij, *Ideologhija russkogo buržuaznogo pisatelja XVIII veka*, in *Izvestija Akademii Nauk SSSR (Otdelenie obščestvennyh nauk)*, N. 3, 1936, pp. 431–458. Sull'autoconfessione di Emin (*Put' k spaseniu*, San-Peterburg 1781) cfr. E. B. Bešenkovskij, *Žizn Fëdora Emina*, in « *XVIII vek* », 11, 1976, p. 187.

¹²⁾ Cfr. V. B. Šklovskij, *cit.*, p. 89.

¹³⁾ Le *Povesti petrovskogo vremeni* (1700–1730 circa) hanno per protagonisti gli eroi dell'epopea di Pietro il Grande: giovani marinai, mercanti, nobili in viaggio d'istruzione all'estero. In questi racconti, detti anche « Gistorij », si alternano descrizioni di vita reale ad avventure di tipo epico-cavalleresco. Cfr. G. N. Moiseeva, *Russkie povesti pervoj treti XVIII veka*, Moskva-Leningrad 1965; e G. Sitran, *Alcune tendenze della narrativa russa del XVIII secolo*, in *Letteratura russa del XVIII secolo. I – Teorie versificatorie e tendenze della prosa narrativa*, Venezia 1980, pp. 146–156.

¹⁴⁾ F. A. Emin (1735–1770) intreccia nei suoi romanzi fatti di vita vissuta ad avventure della tradizione romanzesca, in particolare nel primo romanzo *La fortuna incostante, ovvero le avventure di Miramondo* (*Nepostojannaja fortuna ili Pochoždenija Miramonda*) in cui appariva sotto le vesti del servo Feridat. Sul rapporto produzione letteraria e mercato librario cfr. André Meynieu, *La littérature et le métier d'écrivain*, Paris 1966.

¹⁵⁾ Fra i romanzi europei maggiormente tradotti, a partire dalla metà del XVIII sec., ricordiamo soprattutto quelli di Le Sage, di Prevost, di Marivaux, di Swift, di Richardson, di Fielding; e quindi di Rousseau, di Sterne e di Goethe. Senza omettere, ovviamente, *Les aventures de Télémaque* di Fénelon (tradotto nel 1747 da Trediakovskij nel poema epico *Tilemachida*), che ispirò la lunga serie dei romanzi politici e filosofici.

¹⁶⁾ Il « nuovo romanzo » europeo è difeso da un gruppo di letterati-traduttori, fon-

datori della rivista *Prazdnoe vremja*, v *pol'zu upotreblënnoe*, contro i teorici del Classicismo (in particolare Sumarokov), che consideravano il genere noioso, inutile e immorale. La difesa più lucida e appassionata è quella di Semën Porošin nella sua Prefazione alla traduzione del *Philosophe anglais* di Prevost (1760). Cfr. V. V. Sipovskij, *Iz istorij russkago romana i povesti*, Spb. 1903, pp. 162–163 e *Letteratura russa del XVIII secolo...*, *op. cit.*, pp. 161–162.

¹⁷⁾ Cfr. A. P. Sumarokov, *Epistola I*, in: *Letteratura russa del XVIII secolo*, *op. cit.*, p. 109.

¹⁸⁾ Cfr. *Russkaja prosa XVIII veka*, vol. I, M.–L. 1950, p. 89.

¹⁹⁾ Cfr. la già citata « Prefazione » di Semën Porošin.

²⁰⁾ Cfr. V. V. Sipovskij, *op. cit.*, p. 177. La Prefazione citata appartiene alla raccolta di racconti popolari in 4 parti iniziata da Čulkov nel 1770 (*Sobranie raznych pesen*, Spb. 1770–1774). Alla stessa furono aggiunte altre due parti nel 1776.

²¹⁾ Cfr. V. V. Sipovskij, *ibidem*.

²²⁾ Cfr. J. G. Garrard, *Michail Čulkov*, The Hague – Paris 1970, p. 48.

²³⁾ Il drammaturgo V. I. Lukin (1737–1794) ha parecchi punti in comune con Čulkov. Nella sua celebre Prefazione al *Il dissipatore corretto dall'amore* (*Mot, ljuboviju ispravlennyj*), in cui sostiene la necessità di democratizzare il repertorio russo, introducendovi i principi del « dramma borghese », egli attacca i difensori del vecchio gusto (in particolare Sumarokov, suo feroce avversario), rifiuta la protezione dei mecenati e dichiara di rimettersi d'ora in avanti al solo giudizio del pubblico. Sull'argomento cfr. A. V. Zapadov, *Žurnal M. D. Čulkova « I to i sè » i ego literaturnoe okruženie*, in « *XVIII Vek* », N. 2, M.–L., pp. 95–141.

²⁴⁾ Cfr. J. Garrard, *op. cit.*, p. 102. In quest'opera (pp. 93–116) è contenuta una minuziosa analisi della « rhetoric of fiction » nel *Peresmešnik* di Čulkov.

²⁵⁾ J. Garrard nota che gli artifici retorici sterniani non possono aver influito su Čulkov, in quanto il *Tristam Shandy* uscì contemporaneamente al *Peresmešnik*. Alcuni di essi (in particolare le « digressioni » e il « self-conscious narrator ») derivano invece da Scarron al quale, tuttavia, è assai improbabile che Sterne si sia ispirato. Cfr. J. Garrard, *op. cit.*, p. 101.

²⁶⁾ Cfr. J. Garrard, *Russkij Scarron*, in « *XVIII vek* », N. 11, 1976. La tesi del Garrard è certamente fondata (tra l'altro con la citazione di passi del *Peresmešnik* direttamente tradotti da *Le Roman comique*), ma non ancora sufficiente a individuare la vera natura dell'ironia čulkoviana. Ironia talvolta sottile, talvolta dissacrante, che non è puro artificio, ma l'essenza dell'arte dello scrittore. Čulkov l'ha senza dubbio potenziata per l'influsso di Scarron, ma ancora prima l'ha appresa (anche questo Garrard l'ha notato, ma forse non vi ha troppo insistito) dal poema eroicomico russo, che in quest'epoca gode di enorme popolarità. Lo « spirito burlesco » è infatti alla base delle riviste satiriche del tempo e Čulkov ne ha anch'egli fatto uso sia in versi che in prosa. Vedi i poemi burleschi *Stichi na kačeli*, *Stichi na Semik*, *Plačevnoe padenie stichotvorcev*, veri pamphlets poetici contro i suoi avversari (soprattutto Emin) pubblicati nella rivista *I to i cë*. Cfr. J. Garrard, *op. cit.*, pp. 62–91; *Poety XVIII veka*, Leningrad, 1958, *Iroi-komičeskaja poema*, Leningrad, 1933.

²⁷⁾ Cfr. Huet, *Traité de l'origine des romans*, Amsterdam, 1942.

²⁸⁾ Come gli altri scrittori della sua generazione Čulkov tende a vedere la realtà solo in senso negativo e quindi come oggetto di satira. Scrive in proposito Gukovskij: « Gli eroi e i temi positivi sono dati in maniera astratta; quelli negativi nella loro reale concretezza negativa (per il classicista). Sumarokov provava ostilità verso questa realtà concreta e la dipinse nel tentativo di combatterla. Così avvenne che nel classicismo russo i fatti della realtà concreta, o della vita reale, apparivano un tema di satira, accompagnata

dall'atteggiamento dell'autore chiaramente portato alla censura e alla riprovazione. Le favole di Sumarokov, le commedie e gli articoli successivi, sono in questo senso assai caratteristici». G. A. Gukovskij, *Očerki po istorij russskoj literatury i obščestvennoj mysli XVIII veka*, Leningrad 1938, p. 186.

²⁹⁾ Per Martona la povertà è simbolo di morte («avrei piuttosto accondisceso a morire che a separarmi dai miei averi, tanto li amavo e li veneravo») allo stesso modo che per Guzman de Alfarache, il quale similmente ragiona: «Ultimamente, pobreza es la del podre, y riqueza del rico. Y asi, donde brilla buena sangre y se siente de la honra, por mayor daño estiman la necesidad que la muerte». (*La novela picaresca española*, Barcellona 1967, p. 355).

³⁰⁾ Jose Antonio Maravall, *La aspiracione social de «medro» en la novela picaresca*, in *Cuadernos hispano americanos*, 312, 1976, p. 599.

³¹⁾ Cfr. Bataillon Marcel, *Picaros y picaresca*, Madrid 1969; M. Robert Alter, *Rogue's Progress. Studies in the Picaresque Novel*, Cambridge (Mass.) 1965; Alexander A. Parker, *Los picaros en la literatura*, Madrid 1975.

³²⁾ Cfr. C. J. Ribton-Turner, *A History of Vagrants and Vagrancy and Beggars and Begging*, Londres 1887. Si tratta dell'opera più completa sull'argomento.

³³⁾ *Russkaja prosa*, cit., p. 116.

³⁴⁾ Nel *Newgate Calendar* venivano registrate le esecuzioni capitali o le sospensioni nella celebre prigione di Londra (Newgate) nel XVII secolo. Talvolta vi erano aggiunte brevi biografie di prigionieri.

³⁵⁾ Cfr. Ian Watt, *Le origini del romanzo borghese*, Milano 1980, p. 90.

³⁶⁾ Cfr. V. V. Sipovskij, *Očerki iz istorij russkago romana*, S-Peterburg 1910, p. 865. Matvej Komarov è autore di una storia romanziata tratta da una autobiografia anonima del celebre brigante Van'ka Kain. Cfr., oltre al citato Sipovskij (pp. 878-881), V. Šklovskij, *Matvej Komarov – žitel' goroda Moskvj*, L. 1929.

³⁷⁾ Cfr. *Drevne-russkaja literatura (Chrestomatija)*, M. 1966, pp. 331-343.

³⁸⁾ Cfr. *Peresmešnik, ili slavenskie skazki*, 5 c., M. 1789.

³⁹⁾ La brusca interruzione del romanzo ha lasciato perplessa la critica. Appare infatti dubbio che la storia possa concludersi dopo una scena esageratamente drammatica che potrebbe, con uno scatto tipicamente čulkoviano, convertirsi in una farsa. C'è anche il dubbio che Achal' non muoia davvero, ma finga di aver preso il veleno per riprendersi Martona: un altro inganno in una «commedia degli inganni» non sarebbe di troppo. Pensare a una seconda parte censurata o perduta è ancora più inverosimile. Nell'elenco delle sue opere apparso in una «nota» alla 3ª edizione degli *Ekonomičeskie zapiski* (1790), Čulkov non cita una seconda parte de *La cuoca avvenente*. (Cfr. V. Šklovskij, *Čulkov i Lėvšin*, cit., p. 87).

⁴⁰⁾ Pensiamo ovviamente ai «dvoriane» Novikov e Radiščev che più di qualsiasi «raznočinec» si sacrificarono per gli ideali borghesi della «Prosveščenie».

⁴¹⁾ Cfr. *Peresmešnik, ili...*, cit., III, p. 152.

⁴²⁾ La «Tavola dei gradi («Tabel' o rangach»), promulgata da Pietro il Grande nel 1722, che prevedeva l'equiparazione alla nobiltà degli alti gradi della burocrazia, fu mutata in senso restrittivo a metà degli anni venti ed all'inizio degli anni sessanta. Anche i decreti di Paolo I e di Caterina II in favore della nobiltà accentuarono questa tendenza (Cfr. S. M. Troickij, *Russkij absoliutizm i dvorjanstvo XVIII v.*, M. 1974, pp. 119-140).

⁴³⁾ Di parere contrario è Šklovskij: «L'amore cambia l'atteggiamento dell'eroina nei confronti della vita. Essa diventa un'altra. E c'è l'incontro degli eroi, lo scioglimento dell'intrigo». (V. Šklovskij, *Čulkov...*, cit., p. 116).

⁴⁴⁾ *La cuoca avvenente*, in *Letteratura russa del XVIII sec.*, cit., p. 241.

⁴⁵⁾ Cfr. Ian Watt, cit., p. 95.

⁴⁶⁾ *Ibid.*

⁴⁷⁾ Cfr. V. Nečaeva, *Russkij bytovoj roman XVIII veka. M. D. Čulkov, Učěnye zapiski, RANION*, Vol. 2, 1928, p. 35.

⁴⁸⁾ Il racconto è inserito in *Russkaja prosa...*, cit., pp 1.45–150.

⁴⁹⁾ Riportato da V. Nečaeva, *cit.*, p. 37. Il racconto è analizzato per esteso e in parte riportato dal Sipovskij nel già citato *Očerki iz istorij russkago romana*, S–Petrburg 1910, pp. 697–699.

⁵⁰⁾ *Ibidem.*

⁵¹⁾ « Bevo il vino perché mi piace il suo gusto e per questo mi hanno messo ai ferri; ma il segretario mio superiore manda in rovina decine di famiglie succhiando loro il sangue... ». (Cfr. V. Nečaeva, *cit.*, p. 39).

BIANCA TAROZZI

FUSION AND FRAGMENTATION
IN ROBERT LOWELL'S SONNETS

If by the word 'fusion' we mean the structural unity of a poem and the consistent organization of its imagery, Lowell's last sonnets, taken one by one, very rarely seem to conform to that principle¹⁾. *Notebook 1967-68* is the first collection in which Lowell systematically chooses the form of the unrhymed sonnet²⁾: the language he uses there to set forth his puzzling mixture of public themes, domestic scenes and private riddles is made up of slang, a conversational manner, high style and the ungrammar of reported speech³⁾.

It was said that the book contained too many poems written too hastily, not fully articulated and exceedingly obscure because of loose syntax and fragmented imagery: in some cases Lowell was accused of slackening his poetic form, in others, of an accentuated mannerism⁴⁾.

Notebook 1967-68 consists of 275 pseudo-sonnets divided into 58 sequences. Lowell himself said of this structure that he wanted to mix day-to-day experiences with history and that he hoped to steal from the novel because "poetry must escape from its glass"⁵⁾. The convention which he adopted at that stage of his poetical career was that of the sonnet-diary, "presumably more 'naked', 'less composed' than the usual sonnet sequence"⁶⁾. In fact, the prominence of a highly condensed language marked most of the lyrics, especially in the 'private' sequences.

The book underwent heavy changes, revisions and additions in two following editions⁷⁾ and was finally split into two volumes: *History* and *For Lizzie and Harriet*, both published in 1973 together with a new collection of sonnets, *The Dolphin*, dedicated to Lowell's third wife⁸⁾.

The major changes concerned *History*, which included many new lyrics, always in the sonnet form, and where the material of *Notebook* was ordered into different sequences. The subject of this new book is apparently a number of chronologically ordered historical events and figures. Lowell's personal 'history' explicitly emerges within this scheme in several carefully ordered poems

which refer to the poet's boyhood and portray his parents⁹). This emergence occurs precisely in the middle of the book among the poems centered on the thirties, but Lowell's persona constantly intermingles with the characters of the sonnets. Once again, as with *Notebook*, it is impossible to separate the public and the private in the collection. In *The Dolphin*, on the contrary, the personal narrative sequence is easier to follow. Lowell's marriage and the birth of his son provide the plot, and the theme of rebirth and transformation gives symbolic implications to the domestic setting.

The 1976 and 1977 editions of the *Collected Poems* include sequences from *History, For Lizzie and Harriet* and *The Dolphin* but present other variations and additions to the poems from *History* on the 1930s. These are reorganized into a specific and separate sequence with the elimination of those sonnets that do not develop the private theme.

Shortly before his death, after nearly a decade of writing only sonnets Lowell abandoned that dense close-written form and developed the explicit poetic of fragmentation which in *Day by Day* is expressed by the insistent metaphor of the snapshot¹⁰.

The importance of the sonnets is now fully acknowledged and several definitions have been given to this *magnum opus*. As a whole the sonnets are viewed as Lowell's version of the enormous, open-ended, omnivorous form of Pound and Berryman¹¹). They are also viewed variously as an epic comedy – something between a single long poem, a novel and a verse autobiography¹²), as epic dramatic poetry in the great American tradition, work in progress, a serial form peculiar to post-modern inclusiveness, a poetry of the self influenced by Berryman's *Dream Songs*¹³) “including and reflecting contemporary Civilization and its Discontent, of which the self is in turn a reflected image”¹⁴). It is certainly true that the sonnets must be seen as a whole. They could even be paralleled to Andy Warhol's multiple objects, or his Death series. But serialization in Warhol and others is connected with the static quality of a reproducible form even when the fixed image is taken from a film. Variations are a question of colour or technique. Lowell is very far from the camp attitude. In his case the presence of variations is not meant simply to focus attention on the object¹⁵).

Lowell can dislocate a poem from one sequence to another and the poem changes its reference within a different 'narrative' context. Its function is changed but there is always a function. This is very different from Warhol's and others artists' conceptualism or from the use of the Dadaist idea of chance. Lowell's variations within the sequence have more to do with montage technique. There one image or sequence is chosen and inserted into a narrative or selected for its symbolic value.

But, if the sonnets from a sometimes cryptic and abstract film or novel, who or what is their subject? The book itself, and its making?¹⁶) America? Could the sonnets be a post-modern version of *The Making of the Americans*?

Or does Robert Lowell's hyperbolic "I" provide a center and a unity to the heroic comedy? If the sonnets partake of comedy, it is often a very dark comedy. Some bright moments can be found in *The Dolphin*, but even there the self is defined by absence: absence from the United States, from former wives, from the dolphin itself, "part fish part mermaid part woman... always almost out of reach" ¹⁷⁾. Absence from the self, a self who is both writer and actor, living out the story he is writing.

If, indeed, the sonnets are a poetry of the self, the question is where is the self to be found, how can it be defined? And, next, is there a formal or thematic unity to the sonnets?

At least in his earlier poetry Lowell relied mainly on impersonal techniques and often used myth as a unifying structure. In *Life Studies* his approach and material are homogeneous, and the private poems are perfectly fitted into the public frame ¹⁸⁾.

We can assume that the pseudo-sonnet form unifies the enormous range of interests and hints spread in the different books ¹⁹⁾. There is also unity in the method, which does not differ greatly from the earlier poetry. The starting point may be a domestic or historical or cultural datum, but the datum is constantly transformed into a symbol. It is chosen because it fits a symbolic pattern. The difference between the early work and the sonnets is that in the latter the data expand and include « bits and pieces of literature, history, private experience, popular culture, visual observation, scholarly fallout » ²⁰⁾

In any case, the visual detail of a painting, sounds, landscapes, domestic scenes, great figures of the past or of the present, move steadily in a definite direction. In *For Lizzie and Harriet* and *The Dolphin* Lowell attempts to exorcize time by fixing the instant of personal history, its joy or heart-breaking intensity. In *History* he tries to exorcize death by representing it, in all of its possible forms, and in different historical epochs and situations. The words used are those taken from casual conversations and mass media or those of a highly refined consciousness which reveals itself through dialogues, dramatic monologues, bits of diaries, letters and meditations.

The historical monument that a book like *History* builds is constituted by a huge pile of corpses unified by the obsessed vision of the poet. It is the pile Lowell speaks of in "Timur Old":

.
Timur... his pyramid half a million heads,
one skull and then one brick and then one skull,
live art that makes the Arc de Triomphe pale.
Even a modernist must be new at times,
not a parasite on his own tradition,
its too healthy sleep that foreshadows death.
A thing well done, even a pile of heads
modestly planned to wilt before the builder,

is art, if art is anything won from nature...
We weep for the sword as much as for the victims –
fealty affirmed when friendship was a myth ²¹⁾.

In *History* about a hundred titles refer explicitly to mythical or historical figures which are often described in the moment of death or as corpses (Solomon, Holofernes, Agamemnon, Alexander, Hannibal, Marcus Cato, Cicero, Cleopatra, Caligula, Count Roland, Marlowe, the Duc de Guise...); many of them are shown in the moment preceding capital punishment (Sir Thomas More, Ann Boleyn, Chidioc Tichborne, Saint Just...). In other cases, those of artists and friends, what is depicted is their relationship to death, their final choice of it: Berryman, Randal Jarrell, Matthiessen...

History would be most depressing reading if something else, humour, poignancy, vivid and revealing detail, did not transform this *danse macabre* into a fascinating pageant. Once again, nothing is more comforting than a pessimistic masterpiece.

In Lowell's opinion "Poetry.. is an event; not the record of an event", "the lyric claims to produce an event; it is this for which it strives and which it sometimes bring off..." ²²⁾. The event in the sonnets is produced by a clash of glimpses salvaged from time, where the words of the past and the present are juxtaposed in ironic cointerpoint. But violence is a constant theme.

Lowell can indeed weep "for the sword as much as for the victims" and can visualize the death of the great men and of the anonymous crowd of wars by projecting himself into both oppressors and oppressed. He partakes of both; indeed he knows he could be both. At the same time, throughout all the sonnets Lowell is the perceiving and inventing narrator, who fictionalizes himself as he writes, staring at and writing down his nightmares, summarizing history's deaths and seeing his own in them: there is a baroque quality in the sonnets or at least in those which are reworkings of earlier poems. The imitations from Gongora and Quevedo, revised and inserted again in *History* (they were published in *Near the Ocean* and before that in magazines), are an obvious example: "Everything ached, and told me I must die" ²³⁾.

History marks the almost desperate point of a plot which in *The Dolphin* has some moments of hope, but throughout all the sonnets the self is defined by its private and public ghosts, by the domestic or historical data of its consciousness. In fact, it is constituted by them ²⁴⁾.

That's why so many different voices are included in the plot of *History*: Lowell lets his ancestors or contemporaries speak and enjoys the clash of styles, moods and idioms. Different slang and different obscurities cling together; the tension produces the event. Fragmentation is greater in *History* because there the self inhabits a larger world, but it is a world shaped by one obsessive vision. The main character of the sonnets, Robert Lowell, the protagonist, is defined, he too, by his obsessions of decay, of impossibilities. But above all,

by the obsession of fixing the flow in images and rhythms. This is indeed a poetry of the self, a self which can find unity and life only by writing. A self which sees the image of its own complexity and split nature everywhere – even in a painting by Titian used to make fun of the “grand manner” – Titian’s and his own – and to forward a statement of poetics:

But’ we cannot go back to Charles V
barreled in armor, more gold fleece than king;
he haws on the gristle of a Flemish word,
his upper and lower Hapsburg jaws won’t meet²⁵).

In *History* Lowell condemns himself and his peers (“we, the Romanoffs with much to lose”²⁶), sees his own execution in dreams, sees himself judged by the past and the future. The threat is provided by his American forefathers:

My judge was there,
frizzled, powdered to perfection, sky blue
Robespierre, or anyone’s nameless, mercantile
American forefather of 1970 —²⁷).

or by the younger generation in the poem “Thanksgiving 1660 or 1960”:

Revolution,
drugging her terrible premenstrual cramps,
marches with unbra’d breasts to storm the city²⁸).

The answer to fear, to the accumulation of deaths, to the pile of corpses is in the building of the *magnum opus*, the great work made little by little, sonnet by sonnet. In ‘Reading Myself’ Lowell summarizes a career, his ambitions and the building of the monumental work:

Like thousand, I took pride and more than just,
struck matches that brought my blood to boil;
I memorized the tricks to set the river on fire –
somehow never wrote something to go back to.
Can I suppose I am finished with wax flowers
and have earned my grass on the minor slopes of Parnassus...
No honeycomb is built without a bee
adding circle to circle, cell to cell,
the wax and honey of a mausoleum –
this round dome proves its maker is alive;
the corpse of the insect lives embalmed in honey,
prays that its perishable work live long
enough for the sweet-tooth bear to desecrate –
this open book... my open coffin²⁹).

1) On this point see for example Hayden Carruth, "A Meaning of Robert Lowell" in *Robert Lowell: A Portrait of the Artist in His Time*, ed. by M. London and R. Boyers (David Lewis: New York, 1970), pp. 222–242 and specifically p. 235.

2) R. Lowell, *Notebook 1967–68*, (Farrar, Straus and Giroux: New York, 1969), "Afterthought", p. 160: "My meter, fourteen line unrhymed blank verse sections, is fairly strict at first and elsewhere, but often corrupts in single lines to the freedom of prose".

3) One example of this clash of styles can be found in poem n. 4 of the sequence *May* (*Notebook 1967–68*, p. 110), "The Restauration" which reports the words of a policeman: "Would a human beings do this to these book?". Quoted by J. Raban in the introduction to *Robert Lowell's Poems, A Selection*, (Faber & Faber; London 1974), p. 31.

4) M. Perloff, *The Poetic Art of Robert Lowell* (Cornell University Press: Ithaca and London, 1973) especially the chapter "The uses of syntax" which examines Lowell's mannerisms in *Notebook 1967–68*, pp. 127–28.

5) "A Conversation with Robert Lowell" in *The Review*, n. 26, Summer, 1971, p. 17.

6) Helen Vendler, "Pudding Stone" in *The New York Review of Books*, February 8, 1979, vol. XXVI, n. 1, pp. 3–6.

7) After the first edition in 1969, and the second in 1970, a third edition simplified the title, which became simply *Notebook*; many new poems were added and many modified and heavily revised.

8) *For Lizzie and Harriet* was dedicated to R. Lowell's second wife, the writer Elizabeth Hardwick.

9) The sequence in *History* is not ordered as such and it uses sonnets which in *Notebook* were included in different sequences: "Long Summer", "The Charles River", "Five Dreams". The starting point is given by the sonnet "First Things" which focuses on Lowell's childhood and the birth of his poetical vocation. In the second, "First Love", Flaubert is quoted as being "the supreme artist". These two poems are followed by lyrics from the *Notebook* sequence "Long Summer" with a cryptic use of flash-backs. A more narrative form is resumed before the ending with the episodes of Lowell's rebellion to his father, both his parents deaths and a return to the present as it is shaped by events in the past. The poem "1930's.8" makes fun of Wordsworth's "scrounging Northumberland for the infinite" and ends by acknowledging distance from nature and from the Romantic. "The reach of nature is longer than a car - / I am no bigger than the shoe I fit" summarizes the end of Romantic sublimity.

10) H. Vendler, p. 4.

11) A. Williamson, *Pity the Monsters: The Political Vision of Robert Lowell*, (Yale University Press: New Haven and London, 1974), the last chapter «The Two Walls and the Single Day», p. 156.

12) J. Raban, p. 30.

13) Sergio Perosa, Introduction to *Da Frost a Lowell* (Accademia: Milano, 1979), p. 40, and «Itinerario della poesia di Berryman» in *Canti onirici e altre poesie* (Einaudi: Torino, 1978), pp. XXX and XXXVIII on organic form as a more or less explicit poetic in Berryman and Lowell.

14) *Ibid.*, p. XXXVI.

15) The film technique as applied to Lowell was mentioned by Carruth, p. 240. Serialization in the visual arts is connected with market operations. The series sells better and higher than a single painting while the single piece is cheaper and more requested on the market than a unique painting. On A. Warhol's Death series see Peter Cidal, *Andy Warhol* (Dutton: New York, 1973).

16) J. Raban, p. 30: "Indeed the first subject of *Notebook* is itself; it is haunted by the possibility of life – even a discontinuous, twentieth-century life in a ravaged literary, political and personal climate – becoming a poem. Both the success and the failure of that possibility are equally important components of *Notebook*".

17) *Ibid.*, p. 183.

18) On the structure of *Life Studies* see M. L. Rosenthal, *The New Poets* (Oxford University Press: New York, 1967).

19) As in Berryman's case. See Perosa, « Itinerario della poesia di Berryman ».

20) H. Vendler, p. 3.

21) R. Lowell, *History* (Farrar, Straus and Giroux: New York, 1973), p. 53. On similar nightmares or visions of accumulated deaths see among others the poems "Outlook" and "Non-violent", p. 206 and 200.

22) Quoted by H. Vendler, "Robert Lowell's Last Days and Last Poems" in *Robert Lowell: A Tribute* (Pisa: Nistri-Lischi, 1979) p. 163.

23) R. Lowell, *History*, p. 68 "Spain Lost" (Miré los muros de la patria mia).

24) H. Vendler, p. 3 "Lowell is defined by the data he moves among; the data are his cloak, his ambience, he is constituted by them".

25) This poem too is a re-working of the sonnet "Charles the Fifth and the Peasant" from *Lord Weary's Castle* but what was once the theme of war is now the theme of split personality.

26) The poem "Romanoffs" in *History*, p. 99.

27) It is the poem "Vision" in *History*, p. 77.

28) "Thanksgiving 1660 or 1960", *ibid.*, p. 160.

29) *Ibid.*, p. 194.

BARBARA ZANE

OSSERVAZIONI SULL'APPLICAZIONE
DELL'ARS DICTAMINIS NEI MANIFESTI HUSSITI

Tra i molti approcci possibili nei confronti dei manifesti hussiti – questi preziosi documenti storico-politico-religiosi nati nella Boemia del xv secolo ¹⁾ – esaminiamo qui il rapporto tra la loro forma stilistico-letteraria e l'*ars dictaminis*, cercando di mettere in luce alcuni aspetti della sua applicazione ai manifesti, e ricollegando le variazioni nel rispetto e nella trasgressione delle regole compilative ai diversi momenti e fenomeni del movimento hussita.

Già a una prima lettura dei manifesti ci è apparso evidente il rispetto di uno schema formale di composizione da parte dei loro compilatori. La nostra ricerca si è quindi indirizzata verso i modelli dei documenti ufficiali in quell'epoca, approdando a quell'arte retorica che è nota come *ars dictaminis* o *ars dictandi*. Infatti la caratteristica principale dei manifesti può forse essere individuata proprio nel presentarsi come lettera « ufficiale », sottoscritta non da un singolo ma da una comunità (quasi sempre l'intero movimento) e rivolta non ad un singolo, bensì a una collettività di persone (i manifesti redatti in latino si rivolgono quasi sempre all'intera cristianità). In questo senso i manifesti, pur presentandosi come lettere, vanno considerati non a livello di epistole private bensì come documenti pubblici, i quali appartengono a un determinato genere letterario e si rifanno a un determinato stile, che è appunto quello retorico dei *dictatores*, comune a tutti i documenti e alle lettere ufficiali nel medioevo fra il xii e il xv secolo ²⁾. Prima di confrontare i manifesti col *dictamen*, soffermiamoci brevemente sulla nascita e sullo sviluppo di quest'arte e sulle sue caratteristiche principali.

I documenti ufficiali del medioevo ereditano la forma epistolare latina. Nella sua forma medievale, l'arte dello stilare lettere e documenti si fa risalire ad Alberico di Montecassino (1075–1110), primo scrittore noto di tale stile e primo a fissare le regole di compilazione dell'epistola o *dictamen*. Gli sviluppi dell'arte sono legati però a Bologna, dove essa fu trapiantata all'inizio del xii secolo e dove venne associata allo studio del diritto. Nel frattempo, al di fuori

dell'Italia, l'*ars dictandi* si andava sviluppando anche in Francia, dove ebbe come centro principale Orléans, alla cui scuola vennero educati numerosi segretari della curia papale³⁾.

Con lo sviluppo dell'attività dei *dictatores* ebbe origine una serie di trattati o *summae*, nei quali venivano stabilite le regole di compilazione dei *dictamina*. Tali trattati si componevano generalmente di una parte teorica, nella quale venivano enunciate e fissate le regole, e di una parte pratica, nella quale si fornivano numerosi esempi di epistole, adatte alle più varie occasioni e circostanze della vita, nelle quali trovavano applicazione pratica le regole enunciate nella prima parte del trattato.

Secondo le regole della composizione epistolare, una lettera era generalmente divisa in cinque parti:

— la *salutatio*, le cui regole erano particolarmente precise; esistevano infatti forme di saluto ben definite a seconda della dignità e della posizione sociale destinatario e del rapporto gerarchico tra questi e lo scrivente;

— la *captatio benevolentiae*, che serviva a porre il lettore nella giusta disposizione mentale. Spesso essa consisteva in una citazione biblica o in un proverbio e in tal caso veniva detta piuttosto *exordium* o *proemium* (esistevano naturalmente a tale scopo numerose raccolte di proverbi e citazioni, nonché di altri tipi di *exordium*);

— la *narratio* o *expositio*;

— la *petitio*, ossia la richiesta di qualcosa, formulata in genere sotto forma di deduzione logica dalle premesse dell'esordio e dell'esposizione;

— la *conclusio*⁴⁾.

È precisamente sulla base di tale schema che procederemo ad un'analisi dei manifesti. È però necessario un cenno al punto concreto di contatto tra *ars dictaminis* e manifesti, ossia al modo in cui quest'arte passa in Boemia. Le ipotesi che a tale riguardo si possono fare sono più d'una, vi sono però dei dati concreti sui quali fondare la ricerca. Il primo di essi riguarda Enrico da Isernia (Henricus de Isernia o Henricus Italicus, Apulus, Siculus, de Sicilia), che negli anni settanta del XIII secolo dirigeva una scuola notarile a Vyšehrad (Praga). Questo italiano, che usciva dalla famosa scuola di Piero della Vigna, introdusse in Boemia al tempo di Přemysl Otakar II la conoscenza dell'arte notarile italiana e vi divulgò le norme della retorica, ancora sconosciute colà. Egli scrisse il primo trattato di retorica in Boemia, intitolato appunto *Epistolare dictamen*, e pose così le basi di quest'*ars*, che conobbe ampio sviluppo nei decenni successivi, particolarmente durante il regno dell'imperatore Carlo IV e di suo figlio Venceslao IV, diffondendosi, del tutto naturalmente, negli ambienti dell'università e della cancelleria imperiale⁵⁾.

Se il ruolo di Enrico è sicuro, sono verosimili – anche se non suffragate da notizie specifiche – due ipotesi che qui facciamo. È lecito supporre che l'*ars dictandi* abbia ricevuto nuovo e vigoroso impulso quando salì al trono la dina-

stia dei Lussemburgo (Giovanni di Lussemburgo, padre di Carlo IV, è il primo: 1310–1346). Con tale dinastia infatti, e più particolarmente sotto Carlo IV, si instauravano stretti legami e rapporti culturali tra la Boemia e la Francia (che già conosceva bene l'*ars dictandi*); inoltre Carlo IV, che è contemporaneamente re boemo e imperatore romano germanico, intraprende la riforma del diritto ceco⁶⁾ (e col diritto la retorica è strettamente collegata) e unifica la cancelleria del regno e quella imperiale, facendo compilare nuovi formulari per i documenti di corte⁷⁾. La seconda ipotesi riguarda i contatti che gli studenti cechi poterono avere con la retorica italiana recandosi a studiare nelle università italiane e specialmente in quelle sedi di diritto (Bologna, Padova). Sappiamo infatti che il numero degli studenti cechi all'estero era molto elevato e in alcune città, come per esempio a Bologna, essi costituivano uno dei « popoli » della locale università⁸⁾.

Dopo Enrico da Isernia, non furono pochi gli italiani che si recarono in Boemia e influirono direttamente sullo sviluppo della retorica ceca. Tra gli altri, occorre ricordare almeno Cola di Rienzo e Francesco Petrarca. Del primo è noto tra l'altro che effettuò nel 1350 un viaggio a Praga con il fine di sottoporre all'imperatore Carlo IV i suoi progetti di rinnovamento dell'antico impero romano. Tali progetti non vennero realizzati, ma la sua visita lasciò tracce sensibili nei circoli umanistici della corte di Praga e in particolare egli discusse appunto di retorica con gli ambienti della cancelleria⁹⁾. Ancora maggiore fu l'influenza del Petrarca; egli fu per anni in contatto epistolare con il cancelliere di corte Jan ze Sředy (Iohannes Noviforensis, Iohannes von Neumarkt), di cui divenne il modello letterario. I due si conobbero poi personalmente nel 1354 in occasione del primo viaggio a Roma dell'imperatore Carlo IV. Alcuni anni più tardi Petrarca soggiornò a Praga, alla corte imperiale¹⁰⁾. A testimonianza della sua amicizia con Carlo IV e dei suoi rapporti con Jan ze Sředy e con l'arcivescovo Arnošt z Pardubic – il quale aveva compiuto i suoi studi all'università di Bologna¹¹⁾ – rimangono sue numerose epistole¹²⁾.

Numerose, nella produzione letteraria ceca, sono le testimonianze dello sviluppo dell'*ars dictandi*. Si conoscono, a partire dal XIV secolo, una serie di trattati di retorica sul *dictamen*, sulle sue cinque parti e, con particolare cura, sulle formule relative alla *salutatio*. Alcuni di tali trattati, generalmente anonimi, sono proprio del periodo hussita: è il caso di quello intitolato *Materia dictandi* (« Circa materia dictandi est sciendum, quod epistula secundum magistrum Poncium in De arte dictandi sit describitur »), che rivela contatti con l'ambiente tedesco centroeuropeo, e di *Lucerna dictaminis* (« Lucerna pedibus meis verbum tuum et lumen semitis meis »)¹³⁾.

Passando ora all'esame dei manifesti sulla base del *dictamen*, operiamo una prima distinzione tra manifesti latini e cechi, considerando dapprima quelli latini, che sono i più cospicui per dimensioni e i più numerosi.

Il confronto con lo schema stabilito nei trattati rivela subito che non tutte

e cinque le parti del *dictamen* presentano un'uguale importanza rispetto ai manifesti. Alcune sono soggette a regole e formule più rigide, e allora si prestano meglio all'esame dal punto di vista della fedeltà al modello. È il caso della *salutatio*, che è fissata in formule molto rigide, per cui ad es. a una persona di un certo grado sociale ci si rivolge con certi precisi epiteti, che variano inoltre secondo la dignità sociale di chi scrive¹⁴). Altre parti, come la *narratio* (esposizione dei fatti), sono meno legate a formule e dunque sono più interessanti dal punto di vista del contenuto, stante la maggiore libertà che concedono allo scrivente.

Questa risulta essere la composizione dei 7 manifesti latini (numerati progressivamente a partire da quello rivolto ai Veneziani), secondo lo schema e le partizioni del *dictamen*:

- Man. 1: *salutatio/captatio* – *narratio* – *petitio* – *conclusio*
- Man. 2: *salutatio/captatio* – *narratio* – *petitio* – *conclusio*
- Man. 3: *exordium* – *narratio* – *petitio* – *conclusio*
- Man. 4: *salutatio* – *narratio* – *petitio* – *conclusio*
- Man. 5: *salutatio* – *narratio* (+ *petitio*) – *conclusio* – *petitio*
- Man. 6: *salutatio/captatio* – *narratio* – *petitio* – *conclusio*
- Man. 7: *exordium* – *salutatio/captatio* – *narratio* – *petitio* – *conclusio*

Ora cerchiamo di cogliere i tratti distintivi delle singole parti nei manifesti, esaminandole singolarmente.

Salutatio

I manifesti 2, 4 e 5 iniziano con *salutationes* di tipo regolare, che rispettano la regola di porgere i saluti in terza persona e di far precedere la denominazione del destinatario a quella dello scrivente, come si conviene da pari a pari o da inferiore a superiore. Citiamo ad es. la *salutatio* 5: « *Universis et singulis Cristi fidelibus, regibus, ducibus, marchionibus, comitibus, baronibus, nobilibus, clientibus, civibus et omnis status ac condicionis hominibus: barones, nobiles, milites, clientes, rectores communitatum, prefecti urbium, iudices, consules, jurati et cives totaque communitas Boemice gentis, in regno Boemie pariter et marchionatu Moravie constituti, divinarum veritatem cognicionem dileccionem et observacionem salutarem* ».

Gli altri manifesti presentano invece delle irregolarità e delle divergenze rispetto agli schemi: la *salutatio* 1 manca della denominazione degli scriventi; la 3 si riduce a un'elencazione dei destinatari inserita all'inizio della *narratio* (« *Noverint universi Christi fideles, cuiusque status, officii, preminencie, ordinis et gradus existans, quod...* »); le *salutationes* 6 e 7 (ricordiamo che si tratta di due diverse redazioni di uno stesso documento) sono complete ma meno schematizzate e accompagnate dalla *captatio*.

Captatio benevolentiae

La *captatio* o *captatio-exordium* non costituisce una parte indispensabile della lettera e può essere inserita nella *salutatio*, nella *narratio* o nella *petitio*. È quanto avviene generalmente in questi manifesti, dove si trova quasi sempre unita alla *salutatio*. Casi particolari si presentano per la *captatio* 3, dove manca la *salutatio* e il testo si apre con un *exordium* molto preciso: « Pro notificacione et iustificacione nostre cause coram omni populo christiano »; nel manifesto 4, dove la *salutatio* è seguita da una *captatio* piuttosto ampia, che incomincia con le parole « Ut nostre credulitatis effulgeat sinceritas... »; nel manifesto 2, dove la *salutatio/captatio* è introdotta da un lapidario (e molto bello) *exordium*: « Christus regnat, Antichristus destruetur ».

Narratio

La *narratio* è naturalmente presente in tutti i manifesti, ha dimensioni molto ampie e costituisce il nucleo centrale di ogni documento. Generalmente si concretizza nella descrizione degli avvenimenti, che sono ora i torti e le ingiustizie inflitte alla nazione ceca dall'imperatore Sigismondo, ora i molteplici e vani tentativi da parte hussita per ottenere una pubblica udienza, ora ancora le azioni del papa e del concilio etc. Spesso la *narratio* include una allusione ai Quattro articoli¹⁵, oppure (manifesti 6 e 7) un lungo elenco di « errori » nei quali cade, secondo gli hussiti, il clero dell'epoca. Nel caso del manifesto 4 la *narratio* è costituita quasi esclusivamente da un'ampia e particolareggiata redazione dei Quattro articoli.

Tali *narrationes* hanno un peso notevole nel documento e acquistano spesso significato e valore in quanto « fonte » storica e politica.

Petitio

Al pari della *narratio*, anche la *petitio* è presente in tutti i manifesti. Generalmente essa consiste nella richiesta di pubblica udienza, già implicita nella *narratio* oppure espressamente formulata come nel manifesto 2: « Et sic tunc, ita nunc probare exoptamus, si est dumtaxat, qui magistraliter cum nostris magistris velit conflare, et quod verum est, non armis, sed argumentis extorquere, ita tamen, ut in adveniendis sit nostre vite impunitas, in audiendis non tumultuosa, sed tranquilla maturitas et in presidente inobliquabilis et indifferens equitas conservata ». Un'altra *petitio* tipica dei manifesti è quella di tipo esortativo, che invita a considerare con attenzione i Quattro articoli e ad accettarli qualora risulti evidente la loro fondatezza; troviamo simili richieste, variamente formulate, in tutti i manifesti latini. A volte si trovano diverse *petitiones* in uno stesso manifesto. Nel manifesto 1 troviamo prima una generica *petitio* esortativa concernente i Quattro articoli e poi una richiesta precisa (*petitio*

deprecativa ¹⁶⁾), nella quale si richiede ai veneziani l'invio dei loro eserciti contro i principi austriaci alleati di Sigismondo ¹⁷⁾. Nel manifesto 7 abbiamo una serie di *petitiones* che vanno dall'invito ad accettare i Quattro articoli all'appello ai cittadini di Basilea perché mettano in guardia le moglie e le figlie contro i partecipanti al concilio, dalla richiesta di un'udienza alla preghiera di una esatta trascrizione del manifesto stesso.

Conclusio

Partendo dalla definizione « *Conclusio est oratio sententiam intencionis explicans* » ¹⁸⁾, notiamo che una *conclusio* è presente in ogni manifesto, ad eccezione del 4, dove la si può ritrovare implicita in altre parti del testo, ossia nella *captatio* (« *Ut nostre credulitatis effulgeat sinceritas...* »), che illustra gli scopi del manifesto, e nell'inizio della *narratio*, che illustra il testo degli articoli (« *Sane firmiter credimus et nullatenus dubitamus...* »).

Nel manifesto 1 la *conclusio* è costituita dall'affermazione degli hussiti di voler ricambiare in caso di necessità l'aiuto fornito dalla Repubblica veneziana e di ritenersi obbligati a servirla nello stesso modo.

La *conclusio* del manifesto 2 è data da un appello a Gesù Cristo, chiamato a testimone della legittimità della lotta degli hussiti e della loro sincerità, e da una proclamazione di fede nella verità, che verrà difesa dagli hussiti fino alla morte ¹⁹⁾.

Come *conclusio* del manifesto 3 si trova invece una dichiarazione in cui gli hussiti si proclamano disposti a correggere le proprie opinioni qualora, nella disputa con i dottori cattolici, le prove di questi ultimi dovessero risultare più forti delle loro.

Nel manifesto 5 la *conclusio* non si trova alla fine, ma precede una *petitio* e consiste nella dichiarazione di ferma volontà nel respingere e combattere la forza con la forza nel caso che l'esercito crociato invada il regno ceco.

Conclusio, nel manifesto 6, può essere considerato il paragrafo che precede i Quattro articoli, nel quale gli hussiti dichiarano di voler provare gli articoli contro il clero appena elencati (sono sedici) basandosi su testimonianze della sacra scrittura. La stessa cosa vale per il manifesto 7 (redazione ampliata del 6), con l'aggiunta di una minaccia nel caso che la lettera hussita venga soppressa e di una minaccia più velata a chi intenda schierarsi contro gli hussiti: « *tunc enim defendimus nos, et quicumque in hoc periclitatur, habet damnum* ».

I risultati del confronto per i 4 manifesti cechi (numerati progressivamente a partire da quello di Bzí Hora) sono i seguenti:

Man. 1: *salutatio* – *narratio/petitio* – *petitio*

Man. 2: *salutatio* – *narratio* – *petitio*

Man. 3: *salutatio* – *narratio* – *petitio* – *conclusio*

Man. 4: *salutatio* – *narratio* – *petitio* – *conclusio*

Salutatio

Soltanto il manifesto 3 presenta una regolare *salutatio* secondo le regole dei *dictatores*. Nel manifesto 1 la denominazione dello scrivente precede quella del destinatario (ne conseguirebbe che lo scrivente si mette in posizione di superiorità, ma ciò è improbabile; è più verosimile che l'autore del manifesto non abbia tenuto conto della regola). Nei manifesti 2 e 4 la *salutatio* è una breve frase senza denominazione alcuna.

Narratio

Vale anche per i manifesti cechi quanto si è detto sopra per quelli latini. Nei manifesti 3 e 4 la *narratio* è rivolta contro Sigismondo; nel 2 contro la Chiesa e la proclamazione della crociata contro gli hussiti. Nel manifesto 1 la *narratio* illustra gli scopi e i fini delle riunioni sulle montagne.

Petitio

In tutti e quattro i manifesti la *petitio* è introdotta da una frase del tipo « A protož, milí přátelé... » (« E pertanto, amici cari... »). Nei manifesti 1 e 2 *petitiones* deprecativo avanzano delle richieste concrete; il 2 ha anche una *petitio* esortativa, un invito a schierarsi dalla parte degli hussiti e contro la crociata. Altre *petitiones* esortative si trovano nei manifesti 3 e 4.

Conclusio

Soltanto i manifesti 3 e 4 hanno una *conclusio* di tipo regolare: coloro che non intendono schierarsi dalla parte hussita verranno considerati nemici della verità e trattati come tali.

* * *

La prima osservazione che scaturisce da questo tipo di esame è che i manifesti appartengono sicuramente al genere dei *dictamina*. Tale osservazione non è inutile o fine a se stessa se solo si pensa a due aspetti fondamentali dei manifesti, ovvero alla loro ufficialità e alla loro universalità. Il fatto che gli hussiti componessero i loro documenti secondo un preciso schema retorico ribadisce infatti da un lato il loro carattere « ufficiale » e dall'altro la loro teorica « universalità » (legata al momento ideologico), universalità visibile anche nella ricerca di un mezzo formale di espressione che fosse comune ai vari popoli cui si indirizzavano i manifesti. In questo senso la scelta dello schema è determinata soprattutto dall'impiego del latino, lingua « universale ». Proprio la questione della lingua – che per gli hussiti si pone come scelta tra lingua nazionale (ceco) e lingua transnazionale (latino), anche se ad alcuni manifesti si affiancano reda-

zioni in tedesco – è la spia di un primo fatto interessante: alla distinzione tra manifesti latini e cechi corrisponde una presenza rispettivamente maggiore e minore dell'*ars dictandi*, dello schema del *dictamen*. I manifesti cechi mostrano meno rispetto per le regole (ad es. nella *salutatio*) e possono fare a meno di alcune parti (ad es. la *captatio*). Ciò corrisponde precisamente alle differenze nello stile riscontrate dalla Pečirková²⁰⁾. Essa ha messo a confronto (dal punto di vista stilistico e linguistico, non da quello del *dictamen*) brani simili tra loro di manifesti cechi e latini ed ha riscontrato che lo stile e la lingua dei primi sono meno elaborati, meno curati che nei secondi. La spiegazione di ciò va naturalmente ricercata nel fatto che la tradizione dell'*ars dictandi* è latina, mentre lo sviluppo di tale *ars* nelle lingue nazionali è al confronto ben più povero. Si può osservare inoltre che i manifesti in latino si intendono diretti all'estero e destinati a restare; ne consegue una cura molto maggiore nel redigerli.

Differenze di questo tipo si ritrovano però anche all'interno degli stessi manifesti latini. Rispetto ai manifesti di origine praghese, i due manifesti táboriti (4 e 5 nel gruppo dei latini) presentano uno schema confuso e impreciso, oltre che un linguaggio notevolmente semplificato. Ciò si spiega bene, perché ambedue questi manifesti nascono originalmente in tedesco (essendo rivolti ai principi e alle città imperiali) e dunque in una lingua nazionale. Inoltre l'intenzione di essere semplici è negli autori manifesta e dichiarata, così come quella di essere letti con attenzione: « Supplicamus insuper vobis amore dei, quod non taeat vos legere literam praesentem propter ejus longitudinem »; « Petimus etiam... quod omnes qui praesentem literam rescribunt non trasmutent nec mutent verba, nec nomina librorum nec numerum capitulorum. Quaedam etiam sunt ibi dictiones positae abbreviatae, prout ponuntur in libris papalibus. Quicumque istas legere nesciat aut non intelligat, dimittat eas, et legat Teutonicum sequens » (dal manifesto táborita in latino del 1431).

Occorre a questo punto ricordare la profonda differenza ideologica esistente tra le due interpretazioni del movimento hussita: la linea moderata, incarnata dai praghese, e la linea radicale, simboleggiata dai táboriti. Riguardo alla componente radicale si deve però tenere presente che negli anni '30–31 i táboriti stessi sono ormai lontani dall'esperimento realizzato nella Tábor radicale–ugualitaria del 1420–21, organizzata in senso rigorosamente comunistico. Ciò nonostante si può sostanzialmente ritenere ancora valida la contrapposizione tra linea praghese moderata, legata soprattutto agli ambienti cittadini, all'Università e alla nobiltà, e linea táborita, radicale, orientata in senso popolare e legata principalmente alla popolazione delle campagne.

La maggiore semplicità formale dei due manifesti táboriti rispetto agli altri latini si collega quindi a una diversa impostazione ideologica, a una concezione della cultura fondamentalmente democratica e quindi diversa da quella degli ambienti praghese. Non si tratta quindi di minore livello culturale (i due manifesti sono firmati, tra gli altri, da Procopio il Grande, secondo grande con-

dottiero hussita, e ricordiamo che sarà proprio la delegazione hussita da lui guidata a meravigliare profondamente tutti i presenti al Concilio di Basilea per l'altissimo livello culturale dei suoi rappresentanti, notevolmente superiore a quello degli altri partecipanti), quanto piuttosto di una precisa intenzione rivolta soprattutto alla semplicità e alla chiarezza, al privilegiare i fini pratici dei manifesti (cioè il venire letti e compresi) rispetto alla forma stilisticamente elevata. Dunque la semplicità dei due manifesti táboriti non contraddice quanto detto sopra riguardo ai manifesti latini in genere, dato che ha delle spiegazioni specifiche – tanto più che il secondo viene mandato per ribadire il primo, con ulteriore sforzo di essere compresi e accettati.

Una distinzione simile a quella enunciata per i manifesti latini si può riscontrare inoltre anche fra quelli cechi. Il manifesto dei pellegrini raccolti a Bzí Hora risulta decisamente meno elevato e curato dal punto di vista stilistico e compilativo che non quelli provenienti da Praga. Esso si rifà infatti a una fase iniziale, fase in cui il movimento hussita sta ancora prendendo coscienza della propria forza e non ha sviluppato del tutto il suo carattere « ufficiale ». In tale fase hanno decisamente la precedenza i fini diretti e concreti (spiegazione dei motivi che spingono i pellegrini a raccogliersi sulle montagne, invito a tutti i pellegrini della Boemia a radunarsi in una località precisa in un determinato giorno).

Passando al confronto tra schema teorico del *dictamen* e sua applicazione nelle singole parti, troviamo anzitutto, per la *captatio*, che essa è spesso ben diversa da una formale *captatio*, ovvero da una generica frase per predisporre bene l'animo del lettore. I citati esordi dei manifesti latini 3 e 7 consistono di affermazioni perentorie, che potrebbero senz'altro trovare luogo nella *narratio* o nella *conclusio*, più che nella *captatio*. Nell'*exordium* « Christus regnat, Antichristus destruetur » si può scorgere una sorta di formula specularmente analoga ai proverbi (spesso usati nelle *captationes*), però di significato assai pertinente e vivo e, in questo senso, ben poco proverbiale.

Fondamentale per i manifesti, sia latini che cechi, è la *narratio*, per l'ampiezza e l'importanza. Essa non è una semplice preparazione e introduzione alle richieste della *petitio*, come nel *dictamen*, ma un'ampia trattazione storica e ideologica, poiché documenta le vicende e difende vigorosamente i Quattro articoli. La *narratio* merita di essere considerata, indipendentemente dal manifesto, un « documento » a sé, piccola opera storica. Il fatto che essa contenga alcune redazioni dei Quattro articoli è estremamente importante. Essi rappresentano un « documento » in un altro documento e si rifanno oggettivamente a un altro documento preciso, ossia alla proclamazione ufficiale del luglio 1420. Lo stesso discorso vale per gli elenchi di « errori » del clero cattolico (Manifesti táboriti del '30 e '31): essi si riallacciano specularmente agli « articoli chiliastici »²¹⁾. Il discorso del documento nel documento può quindi essere ancora elevato di potenza, nel senso che abbiamo un primo documento (il manifesto) che contiene

un secondo documento (la *narratio*, nel senso che dicevamo sopra), nel quale è inserito un terzo documento (i Quattro articoli oppure gli errori), il quale a sua volta si rifà a un quarto documento (proclamazione ufficiale degli articoli o, nel caso degli errori, articoli chiliastici).

Resta ancora da notare – per la *conclusio* – che più volte essa si risolve in una minaccia più o meno esplicita contro chi non voglia schierarsi dalla parte degli hussiti. È interessante inoltre che la *conclusio* del manifesto latino 2 (appello a Cristo) potrebbe essere considerata una sorta di *captatio benevolentiae* rivolta non tanto al lettore, quanto allo stesso Gesù Cristo.

In conclusione, se è vero che si tratta di documenti redatti secondo le regole dell'*ars dictandi*, occorre notare che alcune parti hanno notevole autonomia e – per così dire – forza propria. Le cinque parti del *dictamen* rispondono a uno schema astratto, dove il fulcro sta nella *petitio* e le altre parti servono di sostegno ad essa. Ma nel caso del movimento hussita e dei suoi documenti sono praticamente in gioco le sorti dell'intera nazione ceca, l'ortodossia, l'eresia etc., questioni troppo vaste cioè e soprattutto troppo vive e vitali per essere tenute nei limiti di uno schema astratto. In un certo senso alla ricerca di accordo e di sostegno espressa nei manifesti fa riscontro la difesa e in seguito anche l'offesa armata degli eserciti da campo hussiti. Ne consegue quindi che nei manifesti latini e cechi degli hussiti le parti del *dictamen* vengono sfruttate per fini diversi dalla sola motivazione formale della *petitio*, e conseguentemente si trasformano.

1) I manifesti hussiti rappresentano un fenomeno di estrema importanza all'interno del movimento da cui nascono, dato che coprono cronologicamente una parte consistente (1419–1431) della vita del movimento hussita che, in quanto tale, si situa tra il 1419 e il 1436. Inoltre essi illustrano molto efficacemente – e per questo basterebbe la sola loro esistenza – l'aspetto « ufficiale » e internazionale dell'hussitismo, aspetto che determina in sostanza il significato e l'importanza del movimento hussita a livello di storia europea. Per manifesti intendiamo quei documenti di parte hussita che, nell'arco di tempo già individuato, vennero diffusi all'interno della Boemia e, in molti casi, anche all'estero e che rispondevano a precise necessità propagandistiche, politiche e ideologiche. I criteri che ci hanno guidato nell'individuazione dei manifesti rispetto agli altri documenti hussiti sono i seguenti: appartenenza cronologica all'esistenza ufficiale del movimento (1419–1436); carattere di documento ufficiale dell'intero movimento o di parte di esso (pensiamo alla distinzione tra manifesti praguesi e táboriti); carattere ideologico-propagandistico del documento; sua conseguente diffusione (a volte solo presunta, come nel caso del manifesto a Venezia, che venne certamente inviato ma di cui non è noto se vi giunse veramente). Inoltre consideriamo un ulteriore tratto distintivo dei manifesti l'esistenza, all'interno degli scopi politico-ideologici più generali, di scopi tattici concreti che trovano il loro fondamento e la loro spiegazione negli avvenimenti dell'epoca e nelle vicende del movimento stesso.

Elenchiamo qui di seguito i manifesti e le rispettive fonti:

in lingua ceca:

- 1) manifesto dei pellegrini a Bzí Hora del 17 settembre 1419 (in: F. Palacký, *Archiv Český*, III, Praha 1844, pp. 205–6)
- 2) manifesto praghese dell'inizio di aprile 1420 (*ibidem*, pp. 212–13)
- 3) manifesto praghese del 20 aprile 1420 (*ibidem*, pp. 210–12)
- 4) manifesto praghese del 5 novembre 1420 (*ibidem*, pp. 217–18)

in latino:

- 1) manifesto praghese ai Veneziani del 10 luglio 1420 (in: F. M. Bartoš, *Manifesty města Prahy z doby husitské*, « Sborník Příspěvků k Dějinám Hlavního Města Prahy », VII (1933), pp. 278–282)
- 2) manifesto della Città Vecchia e Nuova di Praga dell'8 febbraio 1421 (*ibidem*, pp. 285–90; anche in: F. Palacký, *Urkundliche Beiträge zur Geschichte des Hussitenkrieges*, II, Praga 1873, pp. 487–494)
- 3) manifesto della città di Praga al mondo /1430/ (in: F. M. Bartoš, *cit.*, pp. 302–305)
- 4) manifesto della Città di Praga e del clero praghese /1430/ (*ibidem*, pp. 305–309)
- 5) manifesto del 21 luglio 1431 (in: F. Palacký, *Monumenta Conciliorum Generalium saeculi XV*, I, Wien 1857, pp. 147–149; anche in: F. Palacký, *Urkundliche Beiträge...*, II, *cit.*, pp. 228–231)
- 6) manifesto táborita del 1430 (in: Martène – Durand, *Veterum scriptorum et monumentorum ... amplissima collectio*, VII, Paris 1733, pp. 19–27; anche in: E. Brown, *Fasciculus rerum expetendarum et fugiendarum*, II, London 1690, pp. 632–636)
- 7) manifesto táborita del 1431 (in: F. Palacký, *Monumenta Conciliorum...*, I, *cit.*, pp. 153–170)

[Le denominazioni dei manifesti latini sono quelle usate dal Bartoš e diventate ormai di uso comune].

2) Al legame tra i manifesti hussiti e l'*ars dictandi* dedica un brevissimo cenno anche Jaroslava Pečirková nel saggio *Husitské manifesty jako literární díla*, AUC Philosophica et Historica, Praha 1966, pp. 83–93, senza peraltro sviluppare e concretizzare l'argomento.

3) Cfr. C. Haskins, *La rinascita del XII secolo*, ed. Il Mulino, Bologna 1972 (cap. V: « La lingua latina », pp. 111–130).

4) Riportiamo a mo' di esempio la breve lettera contenuta nel trattato « Incipiunt quedam notabilia de dictamine » (pubblicato da L. Rockinger, *Briefsteller und Formelbücher in Deutschland während des Mittelalters*, München 1861, pp. 31–41), che ha lo scopo di illustrare lo schema epistolare esposto nel trattato:

« H patri suo C dilectionem debitam (*salutatio*). Multum regratior vobis quod mihi pecuniam transmisistis (*captatio benev.*). Sed significo vobis, quod adhuc pauper sum, et quid habui in scolis expendi, et parum prodest mihi quod nuper allatum fuit, quia solui debita aliqua cum eodem, et adhuc maneo in maioribus obligatus (*narratio*). Unde rogo quod iterum aliquid mihi mittatis (*petitio*). Si non feceritis, amitto libros meos quod iudeis exposui, et negotio meo imperfecto revertat (*conclusio*).

5) J. Tříška, *Literární činnost předhusitské university*, Praha 1967, p. 33 ss. Su Enrico d'Isernia vedi inoltre: J. B. Novák, *Henricus Italicus und Henricus de Isernia*, Mitteilungen des Instituts für öst. Geschichtsforschung, Innsbruck, 1900, XX, 256; *Codex epistolaris Primsłai Ottocari II*, Český Časopis Historický, Praha 1903, IX, 46; A. Petrov, *Henrici Italici libri formarum et tabulario Ottocari II*, Petersburg 1907; J. B. Novák, *Středověká dictamina v souvislosti s antikou a renaissancí*, Český Časopis Historický, Praha 1909, XV; K. Hampe, *Beiträge zur Geschichte der letzten Staufer. Ungedruckte Briefe des Mag. Heinrich von Isernia*, Leipzig 1910.

6) Cfr. F. Kavka, *Přehled dějin Československa v epoše feudalismu*, II, Praha 1963, pp. 25–6.

7) *Dějiny české literatury*, I, Praha 1959, p. 128.

8) A. Cronia, *Čechy y dějinách italské kultury*, Praha 1936, p. 27. Vedi inoltre: J. Zahradník, *Záznamy o českých scholarech v Itálii*, *Věstník České Akademie*, Praha 1904, XIII, p. 227; P. Pfothenauer, *Schlesier auf der Universität Bologna*, *Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens*, XXVII, p. 443 e XXIX, p. 268; F. Tadra, *Kulturní styky Čech s cizinou až do válek husitských*, Praha 1897.

9) Cfr. J. Tříška, *cit.*, p. 24 e J. Macek, *Cola di Rienzo*, Praha 1965, pp. 7–11. Vedi inoltre il saggio di A. Molnár, *Cola di Rienzo, Petrarca e le origini della riforma hussita*, *Protestantesimo*, XIX, Roma 1964, pp. 214–223; F. M. Bartoš, *Dantova Monarchie, Cola di Rienzo, Petrarca a počátky reformace a humanismu u nás*, *Věstník kralovské české společnosti nauk*, 5 (1952); J. Macek, *Pétrarque et Cola di Rienzo*, *Historica*, XI (1965), pp. 5–51.

10) Cfr. J. Vlček, *Dějiny české literatury*, I, Praha 1951, pp. 239–43.

11) Cfr. Z. Kalista, *Karel IV.*, Praha 1971, p. 49.

12) Cfr. P. Piur, *Petrarcas Briefwechsel mit deutschen Zeitgenossen*, Berlin 1930. Su Carlo IV e Petrarca vedi inoltre: L. Zanutto, *Carlo IV di Lussemburgo e F. Petrarca a Udine nel 1368*, Udine 1904; G. Pirchan, *Italien und Kaiser Karl IV. in der Zeit seiner zweiten Romfahrt*, Praha 1930. Vedi anche, per affinità di argomento, la riedizione delle lettere di N. Beccari a Carlo IV in R. Folz, *Der Brief des italienischen Humanisten Niccolò dei Beccari an Karl IV.*, *Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, LXXXII (1962), e K. Hrdina, *Niccolò Beccari, Ital na dvoře Karla IV.*, *Sborník prací věnovaných J. B. Novákovi k šedesátým narozeninám*, Praha 1932, p. 164 ss.

13) Cfr. J. Tříška, *cit.*, p. 34.

14) Cfr. in Tříška, *cit.*, p. 38, il formulario riportato dall'autore, illustrante i titoli spettanti alle varie cariche nell'ambito della gerarchia scolastica e universitaria.

15) I Quattro articoli costituiscono il punto centrale – sebbene non esente da controversie – della dottrina hussita. Di tali articoli si ricavano dai documenti hussiti più di trenta versioni, che presentano differenze anche sostanziali sia nella formulazione dei detti articoli, sia nell'ordine in cui essi vengono enunciati. Nel luglio del 1420 i Quattro articoli ebbero una formulazione ufficiale; da quel momento essi diventano dunque una sorta di programma politico-religioso del movimento. Riportiamo brevemente il contenuto degli articoli, rispettando l'ordine e la formulazione del luglio 1420:

1) libera predicazione del verbo divino nel regno di Boemia da parte dei sacerdoti di Cristo

2) somministrazione dell'eucarestia sotto la specie del pane e del vino a tutti i fedeli non gravati da peccato mortale

3) eliminazione del potere temporale del clero, confisca dei beni ecclesiastici e ritorno da parte della chiesa al modello di vita apostolico

4) proibizione ed eliminazione di tutti i peccati mortali, specialmente pubblici, e dei disordini contrari alla legge divina, per mano di coloro a cui spetta tale ufficio.

[Per il testo di tale formulazione ufficiale cfr. *Fontes rerum Bohemicarum*, V, Praha 1893, pp. 391–395].

16) «Petitionum alia est deprecativa, alia minatoria, alia consolatoria, alia hortatoria, alia correctoria. Deprecativa est, in qua aliquid petimus. Et sic de singulis». Cfr. L. Rockinger, *op. cit.*, p. 38.

17) Sul manifesto hussita a Venezia vedi: B. Zane, *Un esempio di propaganda politica nella Boemia del 1400: il manifesto hussita ai Veneziani*, *Rivista di storia e letteratura religiosa*, Torino (in via di pubblicazione).

¹⁸⁾ L. Rockinger, *op. cit.*, p. 38.

¹⁹⁾ Già a proposito dell'appello a Gesù Cristo, « princeps fortissimus » al quale Praga ricorre secondo il costume dei santi antichi quando venivano ingiustamente accusati, è doveroso un riferimento a Hus. Non si può infatti non ricordare un altro famoso appello a Cristo che precede quello in questione, per l'appunto quello che Jan Hus nel 1412 fece affiggere alle porte del ponte di Praga per protestare contro la scomunica maggiore che gli era stata inflitta dalla Chiesa. Cfr. A. Molnár, *Jan Hus*, ed. Claudiana, Torino 1973, p. 32 ss. (Molnár nota giustamente che tale appello di Hus « assume il carattere di un 'manifesto' destinato al popolo », fattore che contribuisce quindi ad avvicinare maggiormente il documento hussita a quello hussiano).

Un nuovo e fondamentale punto di contatto tra Hus e il movimento risulta poi dalla proclamazione di fede nella verità contenuta in questo 2° manifesto hussita. La si confronti infatti con le parole di Hus sulla verità:

« ... Perciò, fedele cristiano, cerca la verità, ama la verità, di' la verità verità, attieniti alla verità, difendi la verità fino alla morte, perché la verità ti farà libero del peccato, dal demonio, dalla morte dell'anima e infine dalla morte eterna, che è eterna separazione dalla grazia di Dio e da ogni gioia benedetta, quella gioia che sarà raggiunta da chiunque crede in Dio e in Gesù Cristo, vero Dio e vero uomo ».

(Jan Hus, *Dalla Spiegazione della fede, dei dieci comandamenti e del padre nostro* (cap. 5 - Il fondamento della fede), pubblicato in M. T. Beonio-Brocchieri Fumagalli, *La chiesa invisibile*, Feltrinelli, Milano 1977, pp. 151-52).

²⁰⁾ J. Pečírková, *cit.*, pp. 89-90.

²¹⁾ Tali articoli, fonte principale - sebbene indiretta - per la conoscenza della dottrina táborita chiliastica, sono infatti l'esposizione degli « errori » dei táboriti fatta per mano dei loro oppositori all'interno del movimento, gli hussiti moderati. Il testo di tali articoli si trova in F. Palacký, *Archiv Český*, III, Praha 1844, pp. 218-225. La traduzione italiana di buona parte degli articoli si trova pubblicata in M. T. Beonio-Brocchieri Fumagalli, *La chiesa invisibile*, *cit.*, pp. 165-69 e in J. Macek, *La riforma popolare*, Sansoni, Firenze 1973, pp. 53-57.

GABRIELE ZANETTO

LA PERCEZIONE AMBIENTALE NEL PROCESSO DI PROGRAMMAZIONE TERRITORIALE(*)

Chi si trova a poter indicare le linee operative di un piano territoriale sente il dovere di acquisire una larga conoscenza della situazione in cui opera, di affinare la sua strumentazione, di interpretare l'interesse collettivo. Ma quando il pianificatore giunge ad operare delle scelte precise ed immediate, si trova spesso nell'impossibilità di controllarne la validità al di fuori della ristretta cerchia di persone in grado di valutarne l'opportunità politica, la coerenza tecnica e la rispondenza ai bisogni pubblici.

Il diritto di tutta la comunità di prender parte attiva al processo di formazione del piano – un piano che la tocca da vicino – viene così eluso da una serie di decisioni delle quali la massima parte degli interessati, anche qualora ne vengano a conoscenza, non capisce appieno significato ed effetti. L'informazione infatti serve a poco in una comunità priva di una 'coscienza territoriale', della capacità cioè di individuare i problemi di organizzazione spaziale, le possibili scelte alternative, gli stessi interessi in campo. Si è sottolineato da più parti che l'uso e la concezione capitalistica dello spazio è all'origine di questa situazione, in cui lo spazio 'vissuto', quello di cui si ha coscienza e viene riconosciuto come proprio, è ormai ridotto alle esigue dimensioni di un isolato e del percorso casa-lavoro¹⁾; la tendenza all'omogeneità ed alla parcellizzazione portano ineluttabilmente alla perdita di un rapporto sociale con l'ambiente, alla scomparsa «del senso di responsabilità territoriale e del gusto di partecipare» alla sua gestione²⁾.

Il territorio si conforma agli intendimenti dei gruppi sociali dominanti, si organizza secondo le loro scelte; è la loro concezione dello spazio che si materializza nel divenire dell'assetto territoriale. Tutto ciò mentre la gran massa dei cittadini resta di fatto esclusa dalle scelte di destinazione del suolo che pur li vedono attori quali abitanti e lavoratori³⁾. Non solo: espropriati della capacità di gestire l'ambiente, i cittadini vengono spesso privati della capacità di conce-

pirne autonomamente un'organizzazione alternativa. Le opinioni dominanti, anche se in contrasto con l'interesse collettivo, proponendo delle valutazioni stereotipe propagandate dai mezzi di comunicazione di massa, riescono ad imporsi a livello di percezione ambientale ⁴⁾. Si giunge talvolta alla manipolazione dell'opinione pubblica: quello che Arnstein definisce il massimo grado di non-partecipazione ⁵⁾.

Non è qui il caso di entrare nella definizione di partecipazione, pur sottolineando che sotto questo nome si riuniscono delle concezioni e degli obiettivi molto differenti ⁶⁾. Non va tuttavia dimenticato che non può esistere partecipazione alle scelte di piano, senza che la comunità interessata sia detentrica di una compiuta e sentita concezione del suo territorio, del senso della sua presenza in questo, della coscienza dell'interesse collettivo. Solo così è possibile che la volontà popolare, mutandosi in intenzioni operative di uso dello spazio, faccia sentire tutto il suo peso nei processi di scelta ⁷⁾.

È in questo contesto che – con una ricerca interdisciplinare di geografi, linguisti ed urbanisti – stiamo tentando di verificare alcune ipotesi sulla percezione ambientale nel comprensorio veneziano, dopo aver raccolto e studiato, come primo passo, l'opinione di un campione di residenti ⁸⁾. Alcune delle loro valutazioni sono state quantificate, ottenendo tra l'altro degli indici di desiderabilità residenziale: ognuno è portatore di un giudizio differenziato sul territorio in cui vive, di esso si valuta la qualità e la corrispondenza al proprio modello d'uso dello spazio. Se conoscere il proprio ambiente significa valutarlo, abbiamo ipotizzato che l'apprezzamento di una sua parte rispetto ad altre sia un buon mezzo per sondarne la percezione ⁹⁾.

Dall'esame delle preferenze espresse nei riguardi di quaranta porzioni della conurbazione veneziana, sono emersi tre principali criteri di valutazione; il primo pone il massimo di preferenze nel sestiere di San Marco ed altri alti valori sono riservati al centro storico ed alle isole lagunari, compresa Chioggia. La terraferma viene rifiutata come la peggior soluzione, soprattutto in prossimità della zona industriale. Una simile opposizione tra laguna e terraferma è determinante nella parte del campione che risiede a Venezia, specie nelle classi agiate; la città vi appare come una residenza irrinunciabile, quali che siano le condizioni residenziali: il più degradato quartiere del centro storico è preferibile a qualsiasi angolo della terraferma. Un secondo criterio di valutazione si presenta con due massimi: l'uno su Mestre, l'altro di nuovo a San Marco; sia la terraferma che la laguna sono qui soggette ad una valutazione differenziata accuratamente tra centro urbano e periferia emarginata, indifferentemente nei due ambienti, di cui non si colgono altre diversità. È questo il giudizio più marcato nelle risposte della parte del campione residente a Mestre, appena sfumato nei mestrini di recente immigrati dal centro storico, senza distinzioni di ceto.

Un terzo criterio attribuisce le sue preferenze alle località lagunari e balneari, da Chioggia a Jesolo; esso è più evidente soprattutto nella fascia più gio-

vane del campione, che rifiuta i quartieri meno dotati di verde pubblico e servizi sportivi. Un discorso a parte meritano le valutazioni di un piccolo campione lagunare (precisamente di Murano) per il quale l'universo meritevole di apprezzamento finisce poco oltre l'approdo a Venezia del vaporetto, segno inequivocabile di isolamento culturale prima che territoriale.

Si è inoltre fatto ricorso, oltre agli indici di desiderabilità residenziale, alla valutazione delle distanze e della loro distorsione, alla raffigurazione del territorio mediante l'elenco dei suoi elementi salienti. Il quadro complessivo che ne emerge è quello d'una società frammentata, in cui modi di vita quasi arcaici sopravvivono accanto a modelli di giudizio proprio della vita urbana moderna. Spesso questi gruppi sembrano estranei gli uni agli altri, la dimensione collettiva del comprensorio sfugge alla loro percezione. La qualità della vita è valutata con criteri abbastanza diversi: fuori dal centro storico sembra ridursi alla comodità ed al prestigio di un quartiere, a Venezia invece è la stessa città che materializza un ambiente desiderabile, dimostrando un attaccamento alla sede tradizionale di residenza.

Si tratta di prime e sommarie indicazioni, che potranno essere ampliate ed approfondite nel solco della recente scuola di geografia della percezione¹⁰; tuttavia esse sono certo utili per capire come i diversi gruppi e ceti sociali concepiscano lo spazio, sia quelli che potranno effettivamente gestirlo che i più emarginati: la loro percezione può essere un segnale di esigenze inesprese e della capacità di partecipazione attiva al piano. È augurabile che chi pianifica tenga conto, accanto al valore della sua strumentazione tecnica, anche di questo.

Ca' Foscari

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Arnstein S. R. (1969), *A ladder of citizen participation*, « Journ. Am. Inst. Planners » n. 35, pp. 216-24.
- Balboni P., Demarchi A., Lando F., Zanetto G. (1977a), *Ambiente partecipazione e qualità della vita: Venezia e il comprensorio lagunare*, « Italia Nostra » n. 150/151.
- Balboni P., Demarchi A., Lando F., Zanetto G. (1977b), *Le milieu lagunaire dans la perception de ses habitants*, « Environnement urbain et participation », Strasbourg, Conseil de l'Europe, pp. 32-6.
- Balboni P., Demarchi A., Lando F., Zanetto G. (1978), *La percezione dell'ambiente: l'esperimento di Venezia*, Venezia, ed. Ciedart (quaderno n. 3).
- Bergqvist M. (1977), *Conditions of local democracy and citizen participation in Europe*, Strasbourg, Council of Europe (Study series n. 15).
- Bettanini T. (1976), *Spazio e scienze umane*, Firenze, La Nuova Italia.
- Bianchi E., Perussia F. (1978), *Centro di Milano: percezione e realtà*, Milano, Unicopli.
- Brusa C. (1978), *Geografia e percezione dell'ambiente: Varese*, Torino, Giappichelli.
- Conseil de l'Europe (1976), *Urbanisation et aménagement du territoire*, Strasbourg.
- Frémont A. (1974), *Recherches sur l'espace vécu*, « L'espace géographique », n. 3.
- George P. (1975), *Crise des aires métropolitaines?*, « La vie urbaine » n. 1, p. 10.

- Goodey B. (1976), *Public participation in British planning*, Strasbourg, Council of Europe.
- Lefebvre H. (1970), *Il diritto alla città*, Venezia, Marsilio.
- Lefebvre H. (1976), *Introduction à l'espace urbain*, « Metropolis » n. 22.
- Lowenthal D., Prince H. (1965), *English landscape tastes*, « Geographical Review ».
- Metton A. (1975), *L'espace vécu dans les grands ensembles*, « Bull. Ass. Géogr. Français » n. 2.
- Vagaggini V., Dematteis G. (1976), *I metodi analitici della geografia*, Firenze, La Nuova Italia.
- Zanetto G. (1977) (group leader), *The lagoon as it is seen by its users*, Symposium « Environment, participation and quality of life », Venice, Council of Europe and Ciedart.

* Intervento al Convegno su « La struttura economica e territoriale del comprensorio veneziano » organizzato a Venezia dal Coses nell'ottobre 1977.

1) Si veda in proposito Metton (1975) e, più in generale sulla nozione di spazio vissuto, Frémont (1974).

2) Sono parole di Pierre George, in George (1975). Si veda anche Lefebvre (1976).

3) Il tema è trattato esaurientemente in Vagaggini e Dematteis (1976) e Lowenthal e Prince (1965).

4) L'argomento è sviluppato da Bettanini (1976).

5) Cfr. Arnstein (1969). Si veda anche Goodey (1976).

6) Si veda in proposito Bergqvist (1977) e Lefebvre (1970).

7) Vedi Conseil de l'Europe (1976).

8) Si veda Zanetto (1977), Balboni, Demarchi, Lando, Zanetto (1977a) e (1977b).

9) I risultati sono esposti compiutamente in Balboni, Demarchi, Lando, Zanetto (1978).

10) Per una rassegna bibliografica sulla geografia della percezione si vedano Brusa (1978) e Bianchi, Perussia (1978).

GIUSEPPE DE TOFFOL

A PROPOSITO DI UNA RECENTE EDIZIONE CRITICA
DE *LA PASTORAL* DEL RUZANTE

L' 'opera prima' del Ruzante tramandataci, *La Pastoral*, è stata di recente riproposta da Giorgio Padoan in una nuova edizione, la quale è anche la prima edizione critica di un testo del grande drammaturgo pavano¹⁾. Come è noto, *La Pastoral* fu edita per la prima volta nel 1951 da Emilio Lovarini²⁾, il quale poté avvalersi – secondo quanto egli stesso onestamente confessa – delle carte di Lorenzo Stoppato (v. *Introduzione*, pp. v–vi) nonché della « sagacia » di Gianfranco Contini (*ibid.*, p. xxiv). Benché ulteriori studi abbiano proposto non pochi miglioramenti a quella prima stampa, è doveroso però riconoscere che i principali problemi testuali de *La Pastoral* non sono sfuggiti alla sensibilità filologica e dialettologica di Emilio Lovarini. La non ancora raggiunta maturità della filologia ruzantiana è del resto riconosciuta da Ludovico Zorzi nell'*Introduzione* (p. viii) alla sua monumentale edizione del 1967 di tutto il teatro di Ruzante: « Il paradosso – cioè lo stato appena iniziale degli studi ruzantiani, fermi alla ricognizione filologica dei testi, ad onta del costituirsi di un buon numero di presupposti eruditi – è però riscontrabile in altri autori della stessa età... »³⁾. Valutazione, quella dello Zorzi, che ritorna anche nelle parole del Padoan in un suo saggio del 1977, nel quale vengono analizzati alcuni passi controversi della *Pastoral*: « ... debbo dire che più vengo approfondendo i problemi posti dalle opere del Beolco più mi avvedo come in questo settore gli studi pertengano davvero ancora al campo della preistoria »⁴⁾. Sull'edizione dello Zorzi, il Padoan ha pure espresso un giudizio assai severo: « Del Lovarini sono mantenuti (...) tutti gli errori testuali e interpretativi, persino i più grossolani e manifestamente inammissibili. Anche nella traduzione offerta a fronte (...), sono accolti pressoché *in toto* i fraintendimenti più gravi dell'edizione Lovarini; sicché segna un notevole peggioramento rispetto a quella già infelice edizione »⁵⁾. Non va però dimenticato che lo Zorzi non ha la pretesa d'aver edito criticamente tutto il teatro del Ruzante, benché i molti preziosi sussidi,

che le *Note* forniscono, possono indurre a considerare l'edizione dello Zorzi come una cospicua anticipazione di una nuova edizione critica, propriamente detta, da lui promessa (a proposito della *Pastoral*, v. particolarmente la *Nota al testo II.I*, pp. 1611–1612, dove sono elencati i più significativi miglioramenti di lezione apportati rispetto all'edizione del Lovarini). Un giudizio, al contrario, altamente lusinghiero dell'edizione Zorzi dà Giovan Battista Pellegrini: in un'ampia recensione, nella quale vengono anche chiariti ed approfonditi alcuni lemmi ruzantiani di difficile interpretazione, il massimo specialista di dialettologia veneta afferma infatti che il lavoro dello Zorzi « si presenta con piena dignità scientifica » (p. 122) e riconosce che il curatore li tutto il teatro di Ruzante « oltre a riunire tutte le indicazioni precedenti – vagliate criticamente – intorno ai difficili testi ruzantiani, ha indubbiamente contribuito, in misura assai rilevante, a far progredire la conoscenza del grande *Pavano* » (p. 127)⁶⁾. Sarebbe peraltro irriverente nei confronti dello stesso Padoan presumere che ogni problema (paleografico, filologico e testuale, interpretativo e di traduzione) possa dirsi, anche limitatamente alla *Pastoral*, incontrastabilmente risolto. Ma un autore grandissimo, come è il Ruzante, ben merita di essere visitato se pure per minime questioni filologiche, ed anche (trattandosi di un'opera destinata alla recitazione) di ortoepia dialettologica, quali queste note vorrebbero brevemente riesaminare.

Non è questa la sede per accennare, neppure brevemente, alla complessa e per molti versi già matura problematica che il giovane Beolco offrì agli « auditori » suoi coetanei nei primi mesi del 1518⁷⁾, talché il giudizio assai limitativo sulla *Pastoral*, espresso dal Mortier⁸⁾, non potrebbe certo più essere riproposto, alla luce dello scandaglio critico operato – soprattutto negli ultimi venti anni – da vari studiosi di diversa formazione. L'intreccio dialetticamente antagonistico tra realismo della satira villanesca e artificiosità dell'elegia bucolica (scandito dai due *Proemi* da un lato, e dall'*Oration a Pan* e dal *Congedo* dall'altro) è ulteriormente arricchito da un triplice registro linguistico: la « lingua tosca », il pavano, ed il bergamasco di Mastro Francesco, la cui cifra sociolinguistica (non priva di risvolti psicanalitici) è però assai diversa rispetto ai Tonin (o Zane) della *Moscheta* e del *Bilora*. Anche il *tòpos* del sogno, genialissima creazione che accompagna – sino alla *Lettera all'Alvarotto* – l'intera produzione ruzantiana, fa per la prima volta, nel *Proemio alla villana* della *Pastoral*, la propria scintillante comparsa. Non paia dunque fatica ingiustificata ridiscutere qualche questione di filologia e dialettologia ruzantiana, e rivolgersi ancora all'unico e prezioso testimonia, il cod. Ital. marciano IX–288.

Le osservazioni sotto svolte seguono la numerazione progressiva dei versi: laddove però esempi analoghi a quelli discussi fossero più avanti reperibili, si sono ricordati sotto la stessa rubrica. Ci soffermeremo soprattutto su alcuni luoghi dell'edizione Padoan, i quali possono essere, almeno a nostro avviso, ulteriormente discussi, omettendo perciò di ricordare quei passi dell'edizione che

segnino un miglioramento di lezione rispetto alle edizioni Lovarini e Zorzi. Non si terrà conto invece dell'edizione del Borlenghi⁹⁾, la quale riproduce – con minime varianti di sola punteggiatura – il testo fissato dal Lovarini. Il Padoan, il Lovarini e lo Zorzi verranno citati con le rispettive iniziali (ed oltre alla numerazione progressiva dei versi, si dà anche per comodità la numerazione riferita alle singole scene). Ricordiamo infine che la prima citazione di versi della *Pastoral* è sempre tratta dall'edizione Padoan.

1. v. 1 (sc. 1, v. 1): *Cancarò a i stropiegi!*

Nelle vesti di contadino, Ruzante entra in scena ed apre il *Proemio alla villana* con questa imprecazione. Il L. annota che « la mimica di questo scappuccio doveva essere comica assai » (L., p. 5, n. 1) e lo Z. traduce « Canchero agli arboscelli ». L'esclamazione « Canchero ai giuncastri » (P.) è dal P. stesso illustrata ricorrendo ad una *lectior difficilior*: « Perché i giunchi hanno impedito alle reti, predisposte nella mattinata, di restare ben tese, e dunque la caccia è andata a vuoto (un bravo cacciatore avrebbe dovuto svellerli preventivamente: cfr. *Orlando Furioso*, XXIII 135)... » (P., p. 61, n. 2). Ai vv. 10–13 però, risvegliandosi da un torpore che aveva scambiato per la propria morte, Ruzante scopre di essere ancora in vita ed inizia a toccarsi, ricordandosi, innanzi tutto, del suo « piede storto »:

A' crezo, a la mia fe',
ch' a ' sun morto.
Aea pur an sto pe' storto:
cò a' ho anche.

P. evita di connettere « pé storto » con l'imprecazione iniziale contro i giunchi (responsabili, verosimilmente, della caduta di Ruzante), e ne dà invece un'interpretazione tecnica: « Più che rinviare all'incespicatura (cui accennerebbero le prime parole), il particolare del piede storto era tradizionale nella caricatura del cacciatore da strapazzo... » (P., p. 62, n. 14). Nella *Pastoral* si incontra un'altra analoga esclamazione: *Cancarò a i scaturun!* (« Canchero alle stoppie! »), al v. 1059, ed anch'essa posta come *incipit* d'una scena (la sedicesima). Se in questo secondo caso l'imprecazione è irrelata e corrisponde perciò semplicemente ad una mimica recitativa di segno comico, ai primi versi del *Proemio alla villana* sono invece affidate da un lato la presentazione di sé stesso da parte di Ruzante, « l'equivalenza del personaggio contadino – per citare le parole di Mario Baratto – a tutti gli aspetti della terra cui è fissato, il vincolo tenace che lo stringe alla campagna »¹⁰⁾, e dall'altro anche la spiegazione e l'illustrazione del suo iniziale stordimento. Appare dunque forse preferibile collegare in un unico movimento scenico sia *stropiegi* sia *pé storto*. Incespicato ed inebetito dalla caduta, Ruzante ritorna, per così dire, faticosamente in vita, o meglio, comincia, teatralmente parlando, a nascere. Il fatto dunque di riprender progressivamente coscienza, dopo l'incespicatura cui allude palmandosi il piede,

è funzionale ai primi « movimenti » della costruzione, da parte di Ruzante, del proprio personaggio di fronte al pubblico.

2. vv. 19–20 (sc. I, vv. 19–20): « ... *angosa... rosa* ».

Ancora nel *Proemio alla villana*: Ruzante, per rassicurarsi d'essere ancora in vita, sperimenta la materialità di quanto può toccare, e, tra gli altri oggetti, enumera anche la propria berretta rossa:

*A' vuò pur provare
s' a' ira andò in angosa.
M'ho an la mia bereta rosa
da portar de festa!*

È forse opportuno a questo punto discutere un'implicazione del criterio seguito dal P. di trascrivere con *s* scempia tutte le parole che L. e Z. danno invece con la *ss* doppia, qual'è il caso di *angosa* e *rosa* (*angossa* e *rossa* in L e Z.). Come è noto, lo stesso italiano dotto offre nel '500 frequentissimi casi di polimorfismo grafico, evidente conseguenza di un polimorfismo nei parlanti, e tale fenomeno è ancora più accentuato nella scrittura dialettale, la quale alterna, di norma, il tipo, per esempio, *vuossi* con *vuosi*. Al di là del rilevamento diplomatico, può tuttavia essere funzionale al senso stesso di una frase una diversa lettura della *s*, non soltanto a seconda che sia scempia o doppia, ma anche se sia sonora oppure sorda. Nei versi citati, la doppia *s* può aiutare il lettore a capire che la berretta non è rosa, ma rossa, se non si voglia appesantire il testo con una indicazione grafica la quale chiarisca che la pronunzia corretta deve essere *o* tonica chiusa ed *s* sorda. Il caso appena ricordato ricorre ancora due volte: una prima volta ai vv. 616–620 (sc. XI, vv. 68–72), nei quali Ruzante parla con Arpino del malore del padre e della necessità di consultare il medico Mastro Francesco:

*El no sè morto, ma l'è andò in angosa,
cum fé a Trivelun so da cavale.
Puoh sì, a' ghe zugaré una bella cosa
che, s'andasi a catar mastro Francesco,
quel da quel naso, ch'ha la bereta rosa...*

Anche in questo, come in tutti i casi analoghi, sarebbe forse opportuno, volendo evitare la scrittura con la *s* doppia, che l'editore avvertisse, con opportuni interventi grafici, che si tratta di *s* sorda. Ricordiamo infine l'ultimo caso in cui compare l'esempio citato, anche perché cade in un passo che il P. interpreta diversamente dagli editori che l'hanno preceduto, ai vv. 1060–1063 (sc. XVI, vv. 2–5):

*Mo, s'a' no me rego,
a la fe', quello è 'l miego*

da la veste rosa:
l'è quel ch'ha quella tosa.

Presentandosi a Bertuolo, servo di Mastro Francesco, Ruzante gli chiede del padrone, e lo caratterizza con attributi di autorevolezza: oltre alla veste rossa, Ruzante ne ricorda la *tosa*, che P., in modo convincente, interpreta come allusione alla sua serva. Lo Z. intendeva invece « è quello che ha la tosse » (Z., p. 1301, n. 142), così come aveva fatto il L. (L., p. 75, n. 4-5). La diversa interpretazione di *tosa* non ha ovviamente legame col fatto che anche qui sia opportuno sottolineare che si tratta di *s* sorda. Tale questione, ben presente al P., è però da lui risolta ricorrendo alla nozione di « rima imperfetta », e perciò non viene affrontata quale elemento « interno » all'edizione stessa. Scrive infatti il P.: « ... *rosa* fa rima con *angosa* e *cosa* (e andranno lette *rossa*, *angossa*, *cossa*); e altrove nella commedia troviamo forme scempie – siamo nel Veneto! – come *appreso* per “ appresso ”, *steso* per “ stesso ” ecc. Siamo dunque semplicemente in presenza di una rima imperfetta »¹¹). Oltre alla possibilità di equivoci per omografia, appare però anche necessario, almeno a nostro avviso, indicare, soprattutto in fine di verso, la corretta pronuncia della *s*. La lettura per esempio, di *poso* e *reposito* (vv. 918-919; sc. XIV, vv. 4-5) con la *s* sonora, inevitabile se l'editore stampa *s* scempia, non può essere considerato fatto esterno al testo, perché produce non una rima imperfetta ma una rima obiettivamente errata.

3. v. 28 (sc. I, v. 28): « ... *ah*, *hae*... »

Sempre nel suddetto *Proemio*, Ruzante, quasi stupito d'essere ancora in vita, continua a toccarsi (vv. 26-29):

Questi è pur i mié cavigi;
a' m'i toco pure.
Pota, ah, hae pur dure
le mie man!

Il P. traduce: « Questi sono pur i miei capelli: me li tocco pure. Potta, ah ho ben dure le mie mani! ». Il L. trascrive *a' aèn* e spiega: « La prima pers. plur. del verbo *avere* in pavano è di regola *aòm* o *om*; *aèn* però è del veneto. Lo Stoppato trascrisse *a hen* che tradusse “ sono ” ». (L., p. 7, n. 28). Il P., nella *Nota ai Testi* (cit., p. 41), aveva anche ipotizzato *ah*, *a' è m'* (« ah, mi sono »), oltre alla soluzione poi accolta *ah*, *hae* (« ah, ho »), la quale ultima sarebbe giustificata dal fatto che a questo punto Ruzante si darebbe delle « manate in testa » (cit., p. 62, n. 10). La soluzione scartata, la quale è grammaticamente ineccepibile, è anche la sola che sciolga fedelmente il grumo lemmatico *ahaen* del manoscritto, e sarebbe forse preferibile anche perché eviterebbe, in accordo con la mimica iterativa del personaggio Ruzante, una variazione sintattica rispetto ai versi precedenti (*Questi è pur i mié cavigi*...).

4. v. 61 (sc. I, v. 61): « *Barba Scati* »

Sia il P. sia lo Z., volgendo con intenti diversi in italiano la *Pastoral*, (il P. ricerca la più stringente fedeltà al testo pavano, mentre più libera è la traduzione in versi dello Z.), danno entrambi quasi sempre la traduzione italiana dell'onomastica ruzantiana. Ciò comporta talvolta una diversa misura di conservazione della sfumatura dialettologica, la quale connota spesso anche semanticamente i nomi propri delle commedie del Ruzante. *Barba Nale* (v. 615; sc. XI, v. 67) è per esempio tradotto « Barba Natale » dal P., mentre lo Z. riproduce in questo caso la forma pavana; i *Mio* di Mio Pivato (v. 1168; sc. XVI, v. 109) ed analoghi sono tradotti « Bartolomeo » dal P. e « Meo » dallo Z.; per gli *Zan* di *Zan Cogno* (v. 584; sc. XI, v. 36) ed analoghi P. dà « Giovanni » e Z. « Gianni ». Però per *ser Mocol* (v. 1344; sc. XIX, v. 37) il P., sottolineandone il valore epitetico, sacrifica la letteralità alla semantica e traduce « ser Cazzo » (« ser Mocoli » lo Z.). Se però si applica uniformemente il criterio dell'italianizzazione di tutti i nomi propri nella traduzione, anche *Barba Scati* (riprodotto nella forma pavana sia dal P. sia dallo Z.) dovrebbe dunque essere tradotto. La radice di *Scati* è la stessa del citato *scaturun* (« stoppie »). *Scat* è attestato anche in data recente nel Veneto (v. Giulio Nazari, *Dizionario bellunese-italiano*, Oderzo, Tipografia G. B. Bianchi, 1884, p. 141, b: « *Scat*, bordoni. *Scat de la biava*, stoppie ») e per traslato significa « duro come la punta di una stoppia ». *Barba Scati* potrebbe perciò essere tradotto « Barba Dura ».

Analoghe osservazioni, sempre in tema di traduzione, si possono svolgere per l'onomastica sacra. *San Loro* (v. 558; sc. XI, v. 10) è tradotto dal P. « San Lauro » (« San Loro » dà invece lo Z.) e *San Bruson* (v. 562; sc. XI, v. 14) « Sant'Ambrogio » (P.) e « San Brogione » (Z.) ecc... *San Ragno* (v. 33; sc. I, v. 33) è tradotto con due nomi desueti: « San Ariano » (P.) e « Sant'Angio » (Z.). In quest'ultimo caso si potrebbe anche prendere in considerazione « San Adriano », che è più comune nome di Santo.

5. vv. 93-94 (sc. I, vv. 93-94):

*Da lì a un pò, co ello
el viene quel so fraello,*

dal P. tradotti: « Da lì a un poco viene da lui quel suo fratello » (parla sempre Ruzante, ancora nel *Proemio*, ed in questi due versi è annunciata la ricomparsa di Mopso presso il corpo di Milesio). Il L. trascrive *Da lì a un poco ello*, così come lo Z., il quale traduce « Poco dopo di quello ». Commentando la lezione del manoscritto (*Da lì a un pocho ello*), il P. (cit., p. 41) sostiene che « ... forse occorre scindere le due sillabe di *poco* (per *po'* pavano cfr. v. 560, ecc.) e intendere *co ello* "da lui" (ancor oggi nel Veneto si dice: "vegno co ti", per significare "vegno da te") ». L'osservazione appare giustificata, ma sciogliendo *pocho* in *po'* e *co*, il P. legge la prima parte del verso *Da lì a*

un pò,: la virgola staccerebbe dunque proprio le due parole che il copista, trascrivendole senza soluzione, aveva *ad sensum* evidentemente collegate. Si potrebbe dunque forse staccare *Da lì* dal resto del verso e leggere *Da lì, a un pò co ello* (« Quivi, accostandosi a lui ») intendendo *a un pò* come rafforzativo di *co ello*.

6. vv. 100–101 (sc. I, vv. 100–101):

*el bisogna ch' a' bagne la sponga,
s'a' la volesse dire.*

È un attimo di sospensione, motivato anche teatralmente nel racconto di Ruzante del *Proemio*. Lo Z. traduce « bisogna che bagni la spugna, / se ve la voglio dire », secondo l'indicazione del L. nel glossario pavano della sua edizione della *Pastoral* (*sponga* « spugna »). Il P. traduce invece: « bisogna che bagni il gozzo, a volerla raccontare », e nella *Nota ai testi* (cit., p. 48) rinvia a « ponga ». La traduzione dello Z. appare però preferibile a quella del P.: in quest'ultima infatti è attuato un processo inverso a quello che traspare dalle parole del Ruzante, il quale usa *sponga*, nell'atto di bere, come evidente traslato dell'espressione metaforica « bere come una spugna ».

7. v. 351 (sc. VIII, v. 2): « *còrnice* »

Il lamento – in lingua tosca – di Arpino per la sorte di Milesio e di Mopso si apre con un omaggio alla retorica delle « premonizioni »:

*Stamane, uscendo for dil mio cubile,
una còrnice mi si pose avanti,*

A differenza dello Z. e del L., il P. scrive « *còrnice* » anziché « cornice ». La proparossitona non è qui neppure metricamente necessaria. « Cornice » deriva normalmente dall'accusativo *cornīcem* di *cornīx*, *-īcis*. Si deve perciò leggere « cornice » (cfr. anche Petrarca, *Rime*, CCX, v. 5, *Qual dextro corvo o qual manca cornice*, in rima con *fenice*).

8. v. 594 (sc. XI, v. 46): « *Muoia* »

È una delle assai frequenti imprecazioni della sezione dialettale della *Pastoral*, e la si ritrova (ripetuta per due volte) anche al v. 1057 (sc. XV, v. 81): *Moia, moia*. Il significato dell'espressione (graficamente variata per l'alternanza *uo/o*) è chiarito dal P., per il v. 1057 (cit., p. 44) come « suvvia », « lascia perdere ». Il P. però motiva in nota (p. 118, n. 64) la propria traduzione « lascia » con l'osservazione: « letteralmente: *molla* ». Interpretando *muoia/moia* come seconda persona dell'imperativo del verbo « mollare », forse il P. ha pensato alla espressione dialettale veneziana (che è però di recente diffusione) del tipo *mògheha*. Richard Wendinger (nel suo *Die padanuische Mundart bei Ruzante*, Breslau, W. Koebner, 1889) non cita il lemma né trattando dell'impe-

rativo né delle interiezioni. *Moia* però (e la variante grafica *muoia*) non significa, letteralmente, altro che « mo via », cioè « va via », e perciò andrebbe letto *moia*. La traduzione dello Z. (il quale però non traduce il *muoia* al v. 594) è, per il v. 1057, « Va pur là », che più precisamente aderisce al senso ed alla derivazione dell'espressione, la quale è efficacemente tradotta « là, su via » dal L. nel suo glossario pavano.

9. v. 706 (sc. XIII, v. 6): « *Chi sis?* »

Arpino si annuncia all'uscio del medico, chiedendo di Mastro Francesco. E, sospettoso, il servo Bertuolo gli chiede chi sia. Il P., come lo Z., traduce *chi sis?* con « Chi siete? ». Non è però forse necessario pensare alla seconda persona plurale, tanto frequenti sono, fino al '500, le testimonianze di *-s* conservata nella seconda persona singolare dell'indicativo presente del verbo *essere*. La forma « Chi sei? » non sembra inoltre poco appropriata in bocca al rozzo Bertuolo, il quale è appena entrato in scena annunciandosi con la volgarissima espressione *Oh vermocà*.

10. Con l'ingresso, nella scena XIII, di Mastro Francesco, si pongono alcuni problemi di interpretazione del bergamasco: ne vorremmo innanzi tutto riassumere qui brevemente alcuni caratteri grammaticali generali, onde evitare di doverli richiamare per ogni singolo lemma più avanti discusso.

Il bergamasco della *Pastoral* accentua gli aspetti farseschi della sezione dialettale della commedia: così come il comico di segno però diverso – propriamente realistico – del pavano, anche il bergamasco non appare tuttavia mai come una patina dialettale puramente impressionistica, ché anzi il Ruzante mostra di voler rispettare in modo stringente i tratti espressivi di quel dialetto.

La *Pastoral* gioca infatti sui fraintendimenti tra un parlante pavano ed un parlante bergamasco, e non piccola parte di tale comicità nasce dalle opposte caratteristiche dialettologiche delle due parlate: nel pavano la conservazione del vocalismo finale imprime al discorso una cifra stilistica di pigro e strascicato indugio (del tipo *anare a magnare*, v. 603; sc. XI, v. 55), mentre il bergamasco spicca, al confronto, per la durezza delle parole tronche, tanto più aspre se la consonante d'uscita è una palatale. Di questo fenomeno si è occupato Gianfranco Contini in *Per il trattamento delle vocali d'uscita in antico lombardo* (in « L'Italia Dialettale », vol. XI, Pisa, 1935, pp. 33–60, e particolarmente alle pp. 44–47), e soprattutto J. Etienne Lorck, il quale, nel suo *Altbergamaskische Sprachdenkmaeler IX – XV Jahrhundert* (Halle a. S., M. Niemeyer, 1893 – nella *Romanische Bibliothek* del Foerster), trattando del consonantismo, scrive alle pp. 26–28: « Palatale: č, ě: *gi- vor a, o, u*, einige Male *chi-*; *g-*, seltener *gi-*, vor *e, i*; ausltd. *-g* » (p. 26), e più avanti (p. 28): « Ausltd. zu *g*, phon. č » (seguono abbondanti attestazioni).

Oltre al più comune caso in cui la velare di parola tronca si palatalizza

(ma *solo* nei plurali), citiamo anche un altro caso di palatalizzazione (assai frequente nella *Pastoral*), il quale si dà allorché il nesso *-nt-*, intaccato nei plurali dalla caduta della *-i*, perde la *-n-*, cioè $(n)t > \check{c}$. Trattando delle consonanti palatalizzate da una *-i* finale, scrive al proposito Gerhard Rohlfs (in *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino Einaudi, 1968, alle pp. 418-420 – *Palatalizzazione e velarizzazione* – del tomo I, *Fonetica*) che « il fenomeno è molto diffuso in antico lombardo: cfr. per la lingua antica di Milano (Bonvesin) *tangi* come plurale di *tant*, *dingi* (sing. *dent*), *fangi* ‘fanti’, *tugi* ‘tutti’, *grangi* ‘grandi’. La palatalizzazione di *t* è ancora oggi piuttosto diffusa in bergamasco – per esempio *prac* ‘prati’, *küñac* ‘cognati’, *mòrc* ‘morti’, *dené* ‘denti’ – ecc... »; e v. anche oltre (p. 418): « Questa palatalizzazione è conosciuta anche da altri dialetti dell’Italia settentrionale: ... in piemontese orientale *dènc* ‘denti’... ».

Essendo però abitualmente assente il segno dell’intacco palatale nei plurali, sarebbe forse opportuno che un’edizione critica chiarisse, di volta in volta, il problema. Allorché tale fenomeno si dia nel corpo del verso, la sua importanza è minima: sottolinearlo tuttavia forse non è superfluo, perché connota ulteriormente il gioco espressivo dei personaggi. È questo il caso, per esempio, dei vv. 1070-71 (sc. XVI, vv. 12-13): Ruzante vorrebbe avvalersi, per il proprio padre, dei pareri professionali di Mastro Francesco, ed impreca contro il servo Bertuolo con l’esclamazione di tipico timbro pavano *mosania de merda* (traddotta dal P. « faccia di merda »); il medico inizia a parlare solo dopo che Bertuolo ha risposto a Ruzante con la frase idiomatica *I tuò deng no la perda* (« I tuoi denti non la perdano », P.), giustificata solo dalla parola *deng* (pr. *denč*), la quale amplifica il brusco stacco dialettalologico dei discorsi di Ruzante e di Mastro Francesco.

Diverso è però il caso in cui rimino insieme parole tronche in *g / c*: ai fini dell’interpretazione, in questi luoghi non può essere sufficiente il normale criterio d’accertamento delle rime, ma è necessario invocare anche il sussidio della ricognizione fonetica.

Al L., avvertito dialettologo, non sfuggì questo problema: la soluzione però da lui proposta, di ipotizzare una « rima visiva », ove si dia incongruenza rimica, dal momento che « *-g vale č e k* » (L., p. 62, n. 95), non appare convincente. È infatti arduo ipotizzare che in un’opera immediatamente destinata alla rappresentazione come la *Pastoral* (e la cui edizione non può dunque non proporsi come sicuro strumento di fruizione drammaturgica), Il Ruzante si accontentasse di accomodamenti grafici validi solo in quanto « rima per l’occhio ». Più probabilmente, nei rari casi in cui – nella *Pastoral* – una velare rima con una palatale, oppure *-t-* rima con *g / c*, si tratta di una caduta del Ruzante in una ipercaratterizzazione dialettale. È, quest’ultimo, il caso, per esempio, dei vv. 774-775 (sc. XIII, vv. 74-75): Mastro Francesco ordina al servo di portargli la scatoletta degli unguenti e di fare presto:

da gi oquet.
Fa', sù, spazatament.

Mentre *oquet* (« unguenti »), secondo quanto è stato sopra detto, deve pronunziarsi *ogueč*, l'avverbio *spazatament* (« sveltemente ») non dovrebbe subire l'intacco palatale.

Tali errori sono forse dovuti anche alla difficoltà (ben comprensibile nel pavano Ruzante) di capire che la palatalizzazione riguardava soltanto i plurali, sicché queste mende si devono proprio all'intenzione del Ruzante di rispettare il più possibile la parlata bergamasca. Tuttavia laddove appaia necessario restituire rime dubbie all'esatta lezione, si dovrebbe innanzi tutto esperire altre ipotesi ermeneutiche, ricorrendo solo come *extrema ratio* alla giustificazione di un errore del Ruzante.

Ritorniamo dunque alla scena XIII (vv. 793–796; sc. XIII, vv. 93–96), allorché Mastro Francesco narra ad Arpino come una volta, in gioventù, solo attraverso il denaro fosse riuscito a possedere una *fantina* che gli resisteva. In questi versi illustra le proprie « ferite d'amore », secondo un modulo da sordido personaggio di commedia:

avivi taig dolor
ch'a' cagavi per tug

Il L. aveva letto *avivi tug i dolor*, mentre anche lo Z. dà *avivi taig dolor* e traduce « avevo tal dolore ». Il P. invece traduce « avevo tali dolori ». « Tali », secondo le attestazioni sopra prodotte, però non si giustifica; *taig* è invece la normale evoluzione bergamasca di « tanti ». Sicché si dovrà leggere « avevo tanti dolori ».

11. Mastro Francesco, sempre raccontando la propria giovanile prodezza amorosa (cioè come corrippe con denari la *fantina*), tiene a distinguersi da quei languidi corteggiatori, che la notte cantano le serenate, – corteggiatori che (vv. 846–47; sc. XIII, vv. 46–47)

de not co i laaut
i fa desdas i put,

Lo Z. traduce « Di notte coi liuti / fanno destare i putti », ed il P. « di notte con i liuti fanno svegliare i bambini ». Pur non mancando, anche nella posticcia Arcadia della *Pastoral*, vari accenni di natura omosessuale, non pare – dal contesto – credibile l'interpretazione secondo cui le serenate venissero offerte a bambini con uno strumento così raffinato come il liuto (*lavut*), a meno che non si voglia considerare i corteggiatori come dei disturbatori. È forse perciò preferibile interpretare *put* come « ragazze » (anziché « bambini »), essendo inoltre anche specificamente attestata la caduta della desinenza finale nei plurali femminili in *-i*. Esaminando i casi in cui *-e* finale passa ad *-i* nei dialetti settentrionali, scrive infatti il Rohlfs (in *Grammatica*, cit., t. II, *Morfologia*, pp. 25–27):

« La 'Crestomazaia' del Monaci ci dà per l'antico bergamasco *li cosi, li doni* (595), per il veneto *viperi*, per l'emiliano *carti*, per il lombardo *cosi, femini* (596). Anche l'antico romagnolo mostra *ragazzi* nel senso di 'ragazze', *cosi* 'cose', *strlij* 'strelle' (Scuerr I,90, II,200). Oggi nel romagnolo troviamo *amighi* 'amiche', *murosi* 'amorose'... », e più avanti (sempre p. 26): « Va considerato che in molte zone dell'Italia settentrionale la desinenza *-e ae* dovette andar perduta, cfr. lombardo, ticinese e piemontese settentrionale *skarp*, piacentino *skerp*, romagnolo *skerp* 'scarpe' ecc... ». L'interpretazione *put* « ragazze » è anche confortata dalla presenza, solo tre versi avanti, di un altro plurale femminile in *-i* tronco, cioè proprio *scarp* (« scarpe »): *a l'espagnol, i scarp* (v. 850). Ricordiamo qui anche un caso analogo che si incontra più avanti al v. 1386 (sc. XIX, v. 79): *A' dig se 'l fa merendi*. Mastro Francesco sta interrogando Ruzante sulla alimentazione del padre e gli chiede come siano i suoi pasti. Lo Z. traduce « Dico se fa (solo) merende ». Il plurale in questo luogo appare inoltre giustificato anche dal carattere generico della domanda del medico.

12. I due versi immediatamente successivi a quelli sopra citati (vv. 848–49; sc. XIII, vv. 48–49) – ed appartenenti alla stessa frase – sono dal L. trascritti:

e no fa otre.
E va portand i zòcol

ed ugualmente dallo Z. (per la precisione, lo Z. non accentua *zocol*), il quale traduce « e non fan altro. / E van portando calze ». Il P. invece integra:

e no fa otre che col;
e va portand i zocol

e traduce « e non ottengono (niente) oltre a quello; e vanno portando gli zoccoli... ». Scrive inoltre il P. (cit., p. 47): « Il v. 848 'e no fa otre' dovrebbe rimare con 'zocol' (il L. non se n'è avvisto): e sarà dunque da integrare *che col* cioè 'non fanno altro che quello' ». Non è però vero che il L. non se ne sia accorto: l'integrazione ipotizzata, ma poi *pour cause* scartata dal L., è proprio quella adottata dal P. Scrive infatti il L. (L., cit., p. 64, n. 148): « A questo verso manca la rima col seguente: vi aggiungerei *col* 'quello, ciò', se non contrastasse l'accentuazione, cf. *zòchil* XVI 29. In XIX 37 con *zocol* rima *mocol* ». Il primo dei due esempi addotti dal L. è letto in modo diverso dal P., il quale (v. 1085; sc. XVI, v. 28–29) fa rimare *Aristotil* con *zochil*, interpretando giustamente *zochil* (il nome Aristotele è poi, abitualmente storpiato): « In realtà – scrive il P. in *Esercizi* cit., p. 210 – *zochil* (e non *zòchil*) non sono gli zoccoli (che in bergamasco si dicono *zòcol*: come attestano indubitabilmente altri passi della *Pastoral*, vv. 849–50 (sc. XIII, vv. 148–49): 'i zòcol / a l'espagnol' ecc... ». Nessun dubbio dunque che *zocol* vada letto, anche per il P., (ed anche il L. dà, nel glossario bergamasco, *zòcol* « zoccoli »).

L'integrazione del P. non appare perciò convincente, perché, non potendosi ovviamente accentare *zocòl*, sarebbero costrette in rima la tronca *col* e la piana *zòcol*.

13. v. 924 (sc. XIV, v. 10): « *sto vecchio sgarugiò* »

L'imprecazione contro il padre, di cui Ruzante sta lamentando la natura tirannica, è tradotta dal P. « questo vecchio spelato » e spiega in nota (cit., p. 140, n. 113): « Cfr. *Moscheta*, I 13 'sgaregiava le nose'. Il Vidossi ("Giorn. Stor. Lett. It.", CXXX, 1953, p. 384) suggerisce – pare, meno bene – 'smidollato' ». Il suggerimento del Vidossi non sembra però ingiustificato. Anche il L. spiega (L., p. 68, n. 10) 'scorticato, pelato' e rimanda alla sua edizione degli *Antichi testi di letteratura pavana* (Bologna, 1894), p. 317: « *la nose da sgarugiar*, 'la noce da liberare del mallo' », intendendo perciò « pelato » in questa precisa accezione. Appropriatamente lo Z. perciò traduce « questo vecchio sfinito », perché il verbo *sguregiare* appare qui usato nel senso di « privare del suo intelletto », cioè della cosa più preziosa (« privato del suo bene » si direbbe oggi nel Veneto) – traslato metaforico dell'accezione tecnica « liberare il gheriglio della noce » (v. DEI, 1767, b), da non confondersi quindi con « togliere il mallo alla noce ».

14. Recandosi da Mastro Francesco, Ruzante vagheggia Betia (*O cara mia Betia / ochii mié lusenti*) e Zilio, incontrato per la strada, lo provoca pesantemente, dà del becco a Zilio, ne insulta in modo rozzo ma generico la moglie (*An, la tosa de Tura / ch'hala fato?*) ed infine gli dice (vv. 1055–56; sc. XV, vv. 79–80):

Adio, ser Ziliato!
Tiè, da quelle man!

che il P. traduce « Addio, ser Gigliato! Tieni, da quelle mani! ». Il secondo di questi due versi è edito diversamente dallo Z., il quale (come anche il L.) dà: *T'ietà da quele man* e traduce « Sei in quelle mani! ». Il P., che arricchisce anche il nome *Ziliato* (interpretato dallo Z. e dal L. semplicemente come peggiorativo) di un'ulteriore connotazione, motiva così la propria interpretazione (*Esercizi* cit., p. 218): « Mi pare che si debba leggere: *Tietà, da quele man!* ('Tieni, da quelle mani!'), accompagnato da un notissimo gesto delle dita poste a forma di corna. Quanto a *Ziliato*, è gioco di parola tra Zilio e gigliato (che è una moneta): quasi a dire che la donna di Zilio si dà ad altri per denaro: come le mani di Ruzante sanno per esperienza ». Dal punto di vista grammaticale *tiè* « tieni » sarebbe certamente giustificato (cfr. Wendriner, cit., p. 77). Ovviamente il P. ha pensato al dialettale *tiè* che accompagna appunto il gesto di fare le corna. Ma se l'interpretazione del P. fosse esatta, Ruzante, il quale si rivolge a Zilio, non potrebbe – per alludere alle sue proprie mani – usare

il dimostrativo « quelle », ma dovrebbe dire « queste ». È perciò forse preferibile la lettura del L. e dello Z. *T'ìè da quele man!*, cioè « E tu, non vedi in che mani sei caduto! ».

15. In una pausa tra i dialoghi delle scene XVI e XVIII, Mastro Francesco si rivolge al pubblico: enunciando una sua filosofia, spiccia e sordida, di dominio sul mondo dei villani, dice ai vv. 1210–1212 (sc. XVII; vv. 17–20):

*« e a una bella fantina,
no la morsegà co i deg,
s'tu vò che la te voia beg ».*

che il P. traduce « e a una bella servetta, non la mordere con i denti, se tu vuoi che ella ti voglia becco ». Il L. stampa invece *no la morsegà co i deg, / s'tu vò che la te voia bè* e commenta la proposta dello Stoppato di leggere *mòrsegala* (L., p. 85, n. 19): « Precisamente il contrario? Sarà più vero? ». Lo Z. segue la lezione del L. e traduce: « non mordere coi denti / se vuoi ti voglia bene ». Illustrando il restauro proposto, il P. scrive (*Esercizi* cit., p. 223): « Non pare che la correzione dello Stoppato, pur filologicamente ingiustificata, coglie nel vero sul piano del significato: ché tutta la letteratura erotica, dall'*Ars amandi* in giù, loda i piccoli morsi amorosi (che non si vede perché mai dovrebbero spiacere a una bella servetta, anzi). La soluzione, elementare, è imposta dalla rima: non *bé* 'bene', ma *beg* 'becco': se ti vuoi mantenere fedele la servetta servila bene ». La integrazione proposta dal P. sarebbe però accettabile, per quanto riguarda il senso, sole se vi fosse un « non » in più nell'ultimo dei versi citati, sì da giustificare una lettura « se tu non vuoi che ella ti voglia becco ». Vi è però un altro motivo che sconsiglia la suddetta integrazione: *beg* al singolare (con esito in velare) non può rimare con il plurale *deg*, la cui pronunzia è invece *deč*, come si è visto dalle numerose attestazioni prodotte al punto 10. Anziché dunque incorrere in un errore di rima, appare preferibile accettare la proposta del L. e dello Z.

16. vv. 1249–50 (sc. XVIII, vv. 37–38):

*« chiavillò, de sura
da questa sfendaùra »*

(Zilio istruisce Ruzante affinché segni al medico anche la propria orina e gli suggerisce le parole che dovrà dire). Il P. traduce: « qui, di sopra questa connessura ». Il L. dà *chivi alò, de sura / da questa sfendaùra*, lo Z. invece *chivi a lò, de s(o)ura / da questa sfendaùra* (nel manoscritto è infatti *soura*) e traduce « qui sopra, a misura / di questa fessura ». Non vi è dubbio che *sfendaùra* si debba intendere « fessura », « sconnessura »: v. anche DEI, p. 3433: « *sfenditura* (xv secolo); spaccare, 'fendere' ».

17. vv. 1423–1424 (sc. XIX, vv. 116–117):

« el va in lo bruolo
olì dal peraruolo, »

(Il medico chiede a Ruzante se il padre vada di corpo: fraintendendo la domanda, Ruzante enumera i luoghi dove abitualmente il padre si aggira). Il P. traduce: « egli va nell'orto profumato dal pereto ». Lo Z. (come il L.) stampa invece il secondo dei due versi citati *o li dal peraruolo* e traduce « va nel brolo / o li dal perarolo ». Nella *Nota ai testi* (cit. p. 43) il P. scrive inoltre: « Il Lovarini stampa *o li*, senza far caso che in pavano sarebbe *lialdò* (cfr. v. 1030), con senso scarsamente soddisfacente (che significa mai “el va nell'orto, o li dal pero, e in su la colombara”?). *Oli* “profumato” dà invece senso pieno: « egli va nell'orto, profumato dal pereto, e sulla colombaia ” ».

È vero che *olì* per *lialdò* non è attestato nel Ruzante, ma proprio per questo la soluzione *o li* del L. e dello Z. è ancora preferibile. Il P. infatti intende *olì* come participio passato di un verbo che sarebbe la dialettalizzazione di una voce dotta come « olezzare », cosa che non può convincere, perché il pavano del Ruzante non offre mai dialettalizzazioni di locuzioni italiane, ma è esso stesso una vera e propria lingua, priva di scambi col *moscheto*. Ricordiamo qui anche un analogo caso che si incontra poco avanti, al v. 1427 (sc. XIX, v. 120): *O cacar, cost a bo!*. L'esclamazione non è stata spiegata né dal L. né dallo Z. (il quale traduce liberamente « O canchero, bestione! »). Il P. (in *Esercizi* cit., p. 214) scrive: « A me pare che tale esclamazione non comporti in realtà difficoltà esegetica se si ricollega *cost* al verbo “costare, constare”’: ‘O canchero! è chiaro persino a un bue! ’ », sicché traduce: « O canchero, lo capirebbe un bue! ». Anche per questo luogo (seppure bergamasco e non pavano) ragioni soprattutto stilistiche dovrebbero indurre a escludere che Ruzante abbia potuto dialettalizzare una espressione dotta come « constare a ».

Per facilitare altri confronti a partire dalle citate edizioni della *Pastoral*, sarebbe infine necessario avvalersi dell'elenco completo delle divergenze di lezione in esse contenute. Non ci sembra però necessario produrlo, perché sarebbe la ripetizione meccanica di quanto illustrato dalla *Nota II.I* (p. 1612) dell'edizione Zorzi e alle pp. 40–48 della *Nota ai testi* dell'edizione Padoan. Si rinvia pertanto alle suddette pagine per ulteriori collazioni e ulteriori scavi.

¹) Angelo Beolco il Ruzante, *La Pastoral. La prima Oratione. Una lettera giocosa*. Testo critico, tradotto ed annotato, a cura di Giorgio Padoan. Padova, Editrice Antenore, 1978.

²) Ruzante, *La Pastorale*. Introduzione, testo, commento e glossari di Emilio Lovarini, Firenze, La Nuova Italia, 1951.

³) Ruzante, *Teatro*. Prima edizione completa. Testo, traduzione a fronte e note a cura di Ludovico Zorzi, Torino, Einaudi, 1967. (*La Pastoral* è alle pp. 3–141).

4) Giorgio Padoan, *Esercizi di traduzione e di restauro testuale della «Pastoral»*, apparso in «Lettere Italiane», XXVI, 1974, pp. 495-507; XXIX, 1977, pp. 322-325, ed ora ristampato in: G. P., *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Editrice Antenore, 1979, pp. 208-224 (si cita da quest'ultima edizione).

5) Angelo Beolco il Ruzante, *La Pastoral* ecc..., cit., p. 40.

6) Giovan Battista Pellegrini, in «Giorn. St. Lett. It.», CXLI, 1969, pp. 121-127, ora ristampato in: G. B. Pellegrini, *Studi di dialettologia e filologia veneta*, Pisa, Pacini, 1977, pp. 467-476.

7) Per questa datazione, persuasivamente proposta dal Padoan, v. la sua edizione de *La Pastoral*, cit., pp. 2-3. Il Beolco, secondo tale datazione, avrebbe allora avuto circa ventidue anni. Sorretto da ancora insufficiente documentazione archivistica, il Lovarini aveva invece proposto il 1521 quale anno di composizione della *Pastoral*: secondo le informazioni di cui il Lovarini disponeva, il Beolco avrebbe avuto soltanto diciannove anni (v. *La Pastorale*, a c. di E. L., cit., p. X). È stato possibile correggere il suddetto errore di datazione soprattutto grazie alle ricerche di Emilio Menegazzo e Paolo Sambin (*Nuove esplorazioni archivistiche per Angelo Beolco e Alvise Cornaro*, I: P. Sambin, *Lazzaro e Giovanni Francesco Beolco, nonno e padre del Ruzante*, II: E. Menegazzo, *Ricerche intorno alla vita e all'ambiente del Ruzante e di Alvise Cornaro*, III: P. Sambin, *Altre testimonianze (1525-1540) di Angelo Beolco*, in «Italia medievale e umanistica», VII (1964), pp. 133-247.

8) Alfred Mortier, *Un dramaturge populaire de la Renaissance italienne. Ruzante (1502-1542)*, Paris, Peyronnet, 1925-26, p. 116.

9) Aldo Borlenghi (a cura di), *Commedie del Cinquecento*, Milano, Rizzoli, 1959, voll. II. *La Pastoral* è alle pp. 572-657 del secondo tomo.

10) Mario Baratto, *L'esordio di Ruzante*, in *Tre studi sul teatro*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1964, p. 44. Sempre a p. 44 (n. 66) Baratto dà anche del primo verso della *Pastoral* una probabile ascendenza nelle *Maccheronee* del Folengo.

11) G. Padoan, *Esercizi di restauro della «Pastoral»*, in *Momenti...*, cit., p. 212.

COSTANTINO DI PAOLA

DALL'ARCHIVIO DI ARTĚM VEŠĚLYJ

« In uno splendido mattino, tra Tichoreck e Ekaterinodar, mi alzai che albeggiava, guardai fuori dal finestrino dello scompartimento e – rimasi come impietrito. Il mio cuore si mise a gridare come un gallo. Sullo sfondo di un'alba infiammata, tra nuvole di polvere scarlatta, cavalcavano truppe di cosacchi – del Don e del Kuban' – una decina di migliaia di essi. (Come è noto, sul litorale del Mar Nero, tra Tuaps e Soči, furono fatti prigionieri, e disarmati, più di quarantamila cosacchi che vennero poi rimandati a casa ed essi, a cavallo, per centinaia di *verste* e in formazione di marcia, tornarono ai loro villaggi).

Pochi secondi – e il treno volò via lontano, ma l'idea di un grande libro sulla guerra civile era ormai nata – in tutta la sua grandezza – nella mia coscienza. Quello stesso giorno nella tipografia del treno furono stampati dei fogli-questionario destinati ai combattenti della guerra civile e che dovevano essere distribuiti in tutti i centri abitati della regione del Kuban', del Mar Nero, di Stavropol', nella Kabarda, nell'Adygeja, nel Dagestan. Un mese dopo, a Mosca, ricevetti più di due *pud* di lettere di soldati. I primi anni se ne andarono per sistemare il materiale. Accumulai montagne di parole, tutte di oro purissimo, montagne di libri. Il materiale mi schiacciava, sarebbe bastato per decine di romanzi. Ma non potei dominare quel vortice impetuoso. Solo quattro anni più tardi cominciai a scrivere il libro... ».

Così scrisse nel 1934 sulla « Literaturnaja gazeta » (La gazzetta letteraria) lo scrittore ArtĚm VesĚlyj (pseudonimo di Nikolaj Ivanovič Kočkurov), autore di una delle opere più importanti della narrativa sovietica degli anni venti, il romanzo *Rossija, krov'ju umytaja* (La Russia lavata nel sangue), concepito, come abbiamo visto, durante un viaggio che ArtĚm VesĚlyj compì nella tarda primavera del 1920 con un treno di propaganda e istruzione.

Nel febbraio del 1920 Nikolaj Kočkurov, che era allora membro del collegio redazionale del giornale « Kommunar » (Il comunardo), organo dei *Soviet* e del Comitato provinciale del governatorato di Tula, si trovava nella città di

Efremov per assistere agli spettacoli organizzati dalle truppe di stanza in quella città e scrivere un resoconto, sul giornale locale « Krasnyj pachar' » (L'aratore rosso), sulla rappresentazione delle commedie di Leonid Andreev *Dni našej žizni* (I giorni della nostra vita) e *Savva* (Savva).

Durante questo suo soggiorno a Efremov Nikolaj Kočkurov ricevette dalla redazione del suo giornale il seguente fonogramma: « La direzione organizzativa dell'agenzia ROSTA vi prega di raggiungere Mosca non più tardi del 28 febbraio per prendere accordi circa l'attività editoriale del giornale "Komunar" e per organizzare la redazione del treno di propaganda e istruzione "Krasnyj kazak" (Il cosacco rosso). Qualora non vi fosse possibile arrivare per quella data comunicate telefonicamente all'agenzia ROSTA quando potrete essere al più presto a Mosca trattandosi di cosa molto urgente ».

Il 9 aprile del 1920 il treno « Krasnyj kazak » partì da Mosca alla volta del Don e del Kuban' con il compito di condurre un attivo e capillare lavoro di propaganda rivoluzionaria tra le popolazioni cosacche di quelle regioni, parte delle quali si erano schierate, con le truppe controrivoluzionarie dei « bianchi », contro il potere sovietico.

In tutte le stazioni del Caucaso settentrionale toccate dal treno di propaganda vennero distribuiti tra i combattenti, oltre alle copie del giornale « Krasnyj kazak » di cui era redattore Nikolaj Kočkurov, anche migliaia di esemplari del questionario che il futuro scrittore aveva ideato e fatto stampare nella stessa tipografia del treno.

Poco dopo il ritorno a Mosca (1° giugno 1920) Nikolaj Kočkurov cominciò a ricevere le risposte dei combattenti. Purtroppo questo materiale, che per lo scrittore fu di eccezionale importanza per la ricchezza delle testimonianze su avvenimenti, episodi e personaggi della guerra civile, è andato perduto insieme all'intero archivio dello scrittore. Alcuni di questi fogli sono stati tuttavia rintracciati, insieme ad altri manoscritti e documenti, dalla madre di Kočkurov e pubblicati a cura di G. A. Vesëljaja sulla rivista « Kuban' » (1867, n. 12).

Foglio-questionario (per il soldato rosso e per il soldato verde)

1. *Cognome, nome e patronimico.*
2. *In quale armata, reggimento o reparto avete prestato servizio?*
3. *Da quando?*
4. *Dove, quando e a quali combattimenti avete preso parte?*
5. *In quale regione ha operato il vostro reggimento o il vostro reparto?*
6. *In quali condizioni avete trovato la vostra famiglia e la vostra casa quando siete tornato?*
7. *Avete partecipato alla traversata delle distese di sabbia? Se siete un soldato verde avete operato nelle paludi o in montagna? Descrivete dettagliatamente la situazione bellica nella quale vi siete trovato. Quali privazioni e disavventure avete dovuto sopportare?*

8. *Descrivete qualche atto eroico di cui siete stati testimoni. Dove, quando e in quali circostanze sono essi avvenuti?*

1. Kabanov Ivan Stepanov.
2. XI Armata. Primo reggimento popolare del Mar Nero.
3. Dal marzo del 1918 al 12 gennaio 1919.
6. In condizioni precarie in quanto i miei genitori erano fuggiti, con gli altri abitanti del villaggio, nel 1918 durante la ritirata dei rossi. Quando tornarono furono arrestati dai bianchi, la casa saccheggiata e tutta la roba rubata.
8. Nel 1918 vicino alla *stanica* Korenovskaja, il 23 luglio ci fu un aspro combattimento con i bianchi e ci furono anche contrattacchi e durante uno di questi assalti fu presa l'autoblindata del generale Markov e insieme anche alcuni ufficiali, che furono uccisi sul posto perché nel cuore di ogni soldato rosso bolliva un sangue terribile.

1. Michail Vasil'evič (cognome illeggibile).
2. XI Armata, reggimento Michajlovskij.
4. Da Belorečensk fino alla città di Astrachan'.
7. Chi è stato con l'XI Armata nel governatorato di Astrachan' sa benissimo cosa significhi aver attraversato le grandi distese di sabbia, e che per dieci giorni non abbiamo né pane né acqua. Sono stato ammalato per sei mesi di tifo, ora sono sordo e senza gambe.

1. Matrosov Daniil Grigor'evič.
8. Così fu catturata con tutti i suoi uomini la divisione del generale Golubev e il resto del corpo d'armata sgominato. I combattimenti ci furono sulla riva destra del fiume Medvedica a tre verste da Krasnyj Jar. Il terzo combattimento ci fu sulle distese di sabbia presso la fattoria Arminskij e Ulanskij, dove io mi trovavo in ricognizione con il mio plotone, che fui io a scoprire un corpo di cavalleria nemica e che riuscii a comunicarlo in tempo al mio reggimento. Proprio allora il nemico si gettò all'attacco. Il nostro reggimento contrattacò e la battaglia durò per un'ora e mezza, poi infine il compagno Dumenko sfondò il fianco nemico, il nemico subì una pesante sconfitta e si ritirò. Anche il nostro corpo d'armata dovette affrontare molti combattimenti tra Uman' e Ekaterinodar ed anche partecipò alla presa di Ekaterinodar.

1. Lyčagin Pëtr Efimovič.
2. Nel reggimento Unarokovskij.
3. Dal gennaio del 1918.
4. Intorno alla città di Ekaterinodar combattendo contro le bande di Kornilov.
5. Il nostro reparto, diventato poi reggimento, operò nei dintorni dell'*aul* Blepččinskij, poi si diresse verso la città di Ekaterinodar e si scontrò con le truppe di Kornilov, combatté poi ad Armavir e quando ci fu la ritirata dell'esercito sovietico dal Caucaso settentrionale ripiegò anch'esso fino ad Astrachan'.
6. Tornato a casa, trovai la mia vecchia madre e mio fratello di 13 anni che avevano cambiato appartamento e che erano affamati, nudi e scalzi. La casa e parte del mobilio erano stati venduti. Mio padre di 53 anni e mio fratello di 18, combattenti rossi, erano morti durante la ritirata, il maggiore dei miei fratelli tornò invece vivo.
8. Nel 1918, all'inizio di novembre, quando l'Armata Rossa ripiegò dal Caucaso settentrionale, le nostre truppe si trovavano sulle montagne, poco lontano da Stavropol', a circa sei verste dalla città. I bianchi si trovavano proprio ai piedi delle montagne.

I soldati rossi del nostro reggimento erano scoraggiati, si erano persi d'animo, il comandante della compagnia si era ammalato e si trovava su un convoglio. Sulla nostra destra c'era un reggimento di cui non ricordo il nome. Il reggimento si radunò e cominciò a protestare e a discutere. Il nemico si preparava all'attacco. Il comandante della nostra compagnia I. Litvinov era ammalato su un convoglio. Quando venne a conoscenza della situazione ritornò al reggimento e per poco non fece fucilare il comandante. Ordinò « reggimento a posto! » e dichiarò che chiunque avesse diffuso il panico sarebbe stato passato per le armi. Il reggimento si dispose in ordine di battaglia, il nemico si stava avvicinando. E noi, sotto l'energico e coraggioso comando di Litvinov, andammo all'attacco, forzammo lo schieramento nemico, e il nemico, disorientato, si ritirò disordinatamente. Il nostro comandante, sotto una grandine di pallottole, andava avanti a tutti.

1. Kotel'nikov Jakov Ivanov.
 2. Nel reggimento Kubanskij, poi nel reggimento di cavalleria Čerkenskij.
 3. Dall'aprile del 1918.
 4. Sono stato a Taganrog, la missione durò tre giorni, e tre giorni durò l'aspro combattimento. Abbiamo combattuto a Suvorovska, a Bekečevka e a Borgustanska. Poi mi sono ammalato di tifo. Fui inviato a Železnovodsk e vi rimasi tre giorni perché la città fu occupata dai cadetti. Pur essendo gravemente ammalato, con le forze che mi erano rimaste riuscii ad uscire dal lazzaretto. Percorsi sei verste fino alla stazione di Zol'ska, di notte e per il bosco, e mi ferii tutto il viso. Sembrava che il bosco non finisse mai, cadevo continuamente, ma riuscii a raggiungere la stazione. Volevo andare a Pjatigorsk, ma non c'erano treni, c'era solo una locomotiva, riuscii a salire a forza, volevano buttarmi giù, ma io mi afferrai alla locomotiva con le unghie, e raggiunsi Pjatigorsk.
 6. Quando tornai a casa trovai la famiglia in condizioni terribili, i cinque bambini erano nudi e scalzi, gli avevano portato via ogni cosa. Quando andai nell'Armata Rossa avevo lasciato mia moglie che era ammalata. La arrestarono e le diedero cinquanta frustate, tanto che non potè lavorare per un intero anno. I bambini morivano di fame, tutto andava in rovina.
1. Ševčenko Vasilij Fedotovič.
 2. Nell'Armata Tamanskaja nel 1918, nella X armata rossa, nel 3° reggimento contadino, nella 37ª divisione. Nel 1919 – 34° reggimento fucilieri, 2ª divisione di cavalleria, 1° reggimento cavalleria della 50ª divisione.
 6. Al ritorno trovai la mia famiglia che era stata cacciata di casa, con indosso la sola camicia. Tutto era stato portato via, tutto...
 7. Durante le operazioni nella steppa calmuca soffrimmo la fame, a volte mangiammo la carne delle carogne dei cavalli, soffrimmo il freddo perché eravamo senza vestiti.
 8. Nel 1918 l'Armata Tamanskaja era costituita da combattenti tutti capaci di compiere qualsiasi impresa, e questo era stato capito dai nostri capi e comandanti che andavano sempre avanti e con questo erano d'esempio a tutti i soldati.

MARIO ENRIETTI

SLAVO *męso* E GOTICO *mimz*

I rapporti linguistici tra il gotico e lo slavo sono stati visti finora quasi esclusivamente nell'ottica di un gotico culturalmente superiore che dava i prestiti e di uno slavo che li riceveva. Eppure le relazioni tra le due lingue non devono essersi svolte in modo così univoco. I Goti e gli Slavi sono vissuti insieme nella Russia meridionale per più di due secoli, dalla metà del II alla fine del IV secolo d. Cr. e non si può non pensare a influenze reciproche, anche se non si può negare la superiorità culturale del gotico che aveva avuto rapporti colla civiltà classica, specialmente per il tramite delle colonie greche del Mar Nero.

Alcuni considerano prestiti dallo slavo in gotico il got. *plinsjan* « ὀρχήσασθαι » < sl. *plešati* e il got. *plat(s)* « ἐπίβλημα » < sl. *platŭ* (cfr. M. Vasmer, *ZfslPh.*, 4 [1927], pp. 359 sgg.)¹⁾. Secondo C. A. Mastrelli, *AGI.*, 49 (1964), pp. 127 sgg. e *AGI.*, 51 (1966), pp. 26 sgg., è di origine slava anche il nome dei *Visi* (-goti), chiamati nelle fonti più antiche soltanto *Visi*, parola proveniente dallo sl. *visi* « tutto ». Per parte mia (*Rend. Ist. Lomb.*, 113 [1979], pp. 99 sgg.) ho sostenuto che sia dovuto a influsso semantico dello slavo l'affermarsi in gotico del termine *atta* « padre » a spese del germ. **fader-* conservato in un solo caso, considerato che lo slavo ha interamente perduto l'ie. **pater-*, sostituendolo con *otiči* < ie. **atti-kos*. Secondo V. Machek, *Etymologický slovník jazyka českého*²⁾, Praga 1968, p. 121, e a parer mio a ragione, anche il got. *dulgs* « debito » è un prestito dallo sl. **dlgŭ*: « Je potom i pravděpodobné, že got. *dulgs* 'dluh' je přejato ze slovanštiny (nikoli naopak, neboť *dluh* je všeslovanské, ale **dulg-* u jiných Germánů není!) ».

Simile a quello del got. *dulgs* mi pare sia il caso del got. *mimz* « κρέας ». Questo termine è attestato in gotico una sola volta²⁾ in 1 *Cor.* 8, 13: *ni matja mimz aiw:* οὐ μὴ φάγω κρέα εἰς τὸν αἰῶνα. La parola non c'è altrove in germanico. Le altre corrispondenze indeuropee sono: sanscr. *māṁsá-*, *māḥ* « carne », arm. *mis* « carne », gr. *μῆνιγξ* « membrana, meninge », *μηρός* « coscia » lat. *membrum*, *membrāna*, irl. ant. *mír* « boccone, pezzo di carne », pruss. ant. *mensā* « carne », lit. žem. *meisa* « id. », lett. *miesa* « id. », paleosl. *męso* « carne », russo *mjazdrá*, *mezdrá* « carniccio », toc. B (plur. tantum) *misa* « carne » (cfr. J. Pokorny, *Idg. etym. Wb.*, p. 725).

Sono propenso a ritenere che il got. *mimz* sia un prestito dallo sl. *męso* per i seguenti motivi:

a) Il significato di « carne » dell'ie. **mēmśóm* è limitato alle lingue orientali, se tralasciamo il gotico: sanscrito, tocario, armeno, albanese, baltico e slavo (cfr. G. Bonfante, *Hommages à Max Niedermann*, Bruxelles 1956, p. 72).

b) In gotico *mimz* è isolato ³⁾ e non ha corrispondenze nelle altre lingue germaniche, mentre *męso* esiste in tutte le lingue slave.

c) Si tratta di un vocabolo legato alla cucina e quindi non fa meraviglia che i Goti abbiano potuto prenderlo in prestito dallo slavo. È noto che le parole relative ai cibi migrano con grande facilità da una lingua all'altra. Per esempio il lat. *ficātum* che ha sostituito il termine più antico *iecur*, è in origine un termine di cucina, calco del gr. *σικωτόν*. Nelle lingue romanze conservano l'accento del lat. *ficātum* il romeno *ficăt*, il venez. *figà*, ma l'accento iniziale dell'ital. *fégato*, sp. *hígado*, fr. *foie* si spiega probabilmente con l'azione prolungata della parola greca ossitōna *σικωτόν*. L'ital. *milza* proviene dal longob. *milzi*, gli ingl. *beef* e *veal* nel senso di « carne del rispettivo animale » dai fr. ant. *boef* e *veel* (mentre gli animali conservano i nomi germanici *ox* e *calf*). I termini francesi della cucina sono entrati nel lessico internazionale, così i russi *boršč*, *šči*, *vodka*, ecc., ecc.

Resta la difficoltà di spiegare il -z del got. *mimz* che viene comunemente interpretato come risultato della legge di Verner (cfr. H. Hirt., *Handbuch des Urgermanischen*, I, Heidelberg 1931, p. 116), perché l'ie. **mēmśóm* era ossitono (si cfr. il sanscr. *māmśá-*): in questo caso il got. *mimz* sarebbe sicuramente una parola indigena. Ma il -z si può spiegare altrimenti. In slavo, accanto a *męso* esiste una forma **męzdra* ⁴⁾ (russo *mjazdrá*, scritto anche *mezdrá* « Fleischseite des Felles; das Fleisch auf der Innenseite des Felles »: cfr. E. Berneker, *Slav. etym. Wb.*, II, p. 44, anche per le forme delle altre lingue slave) di significato affine a quello di « carne ». È allora probabile che dalla contaminazione di *męso* con **męzdra* sia sorta una forma **męzo* che può aver dato il got. *mimz*. All'epoca dei contatti tra gli Slavi e i Goti (II-IV sec. d. Cr.) non esistevano ancora in slavo le vocali nasali, che sorgono solo nel VII secolo (cfr. G. Y. Shevelov, *A Prehistory of Slavic*, Heidelberg 1964, pp. 329 e 633). La forma slava che abbiamo ricostruito come **męzo*, prima del VII secolo doveva allora suonare **memzo* ⁵⁾. Il gotico, che aveva trasformato gli **ě* brevi germanici in *i*, di fronte all'**ě* breve ⁶⁾ dello slavo, ha operato una *Lautsubstitution*, rendendolo col suo *i*. La parola era neutra in slavo e il gotico l'ha resa ugualmente col suo neutro.

In conclusione: per ritenere il got. *mimz* una parola indigena abbiamo il solo argomento del -z, mentre per sostenere che è un prestito dallo slavo abbiamo le ragioni esposte di sopra e l'ipotesi che il -z sia sorto all'interno dello slavo nel modo che s'è detto. Mi pare che la seconda alternativa abbia maggiori probabilità a suo favore.

- 1) Negati però da W. Krogmann in *Slavisch-deutsche Wechselbeziehungen in Sprache, Literatur und Kultur*, Berlino 1969, pp. 87 sgg.
- 2) L'altro passo in cui $\chi\rho\acute{\epsilon}\alpha\zeta$ ricorre nel Nuovo Testamento, *Rm.* 14, 21, si è perduto in gotico.
- 3) Il got. *mammo* « $\sigma\acute{\alpha}\rho\xi$ » (*Col.* 1, 22) deve intendersi come una parola infantile (*Lallwort*) piuttosto che rappresentare un diverso grado apofonico di *mimz* (cfr. A. Walde-W. Pokorny, *Vgl. Wb. d. idg. Sprachen*, II, p. 262).
- 4) Sorta da *męso* più la radice *dr-* del verbo rappresentato nel paleosl. *dīrati* « scorticare », cfr. il russo *mezdrít'* « scorticare (una pelle) » (cfr. A. Meillet - A. Vaillant, *Le slave commun*², Parigi, ristampa, 1965, p. 137).
- 5) Più propriamente **memza*, perché *o* < **a* sorge in slavo solo nel IX sec. d. C.
- 6) L'intonazione del serbo-croato *měso* indica che la forma slava risale a **memsom*, variante apofonica del **mēmsom* rappresentato per esempio dal sanscr. *māmsá-* (cfr. V. Kiparsky, *Die gemeinslavischen Lehnwörter aus dem Germanischen*, Helsinki 1934, p. 74).

PATRIZIO MARANGON

QUALCHE NOTA SUL CESTINO DI RICHARD BRAUTIGAN

I romanzi di Richard Brautigan possono essere visti come esercizi formalistici su generi letterari: *Trout Fishing in America*, 1967, è una *un-novel*; *In Watermelon Sugar*, 1968, è un romanzo fantastico; *Willard and His Bowling Trophies*, 1975, una *crime story*. A volte è il titolo stesso o il sottotitolo del romanzo a fornire l'indicazione che è da prendere però con cautela. È il caso di *The Abortion: An Historical Romance* 1966, 1970, e di *The Hawklime Monster, A Gothic Western*, 1974, che verrà trattato brevemente insieme a *Sombrero Fallout*, 1976, un romanzo che presenta elementi attribuiti alla *post-modernist novel*. I romanzi citati, fatta eccezione per *In Watermelon Sugar*, hanno in comune la parodia dei generi impiegati, attuata soprattutto attraverso l'uso creativo del linguaggio, che li fa partecipare di un genere definito da un critico entusiasta: *Brautigans* ¹⁾.

I. *The Hawklime Monster* ha per sottotitolo *A Gothic Western*. Un western gotico in cui sono presenti però elementi presi a prestito dalla *science-fiction*. Un elemento fisso della narrativa gotica è il castello, sostituito qui, senza che se ne avverta la mancanza, da una casa in stile vittoriano: *Hawklime Manor*, « *a classic victorian with great gables, turrets and balconies... the house looked like a fugitive from a dream* » ²⁾. Ed è in questo luogo che si svolgeranno i diabolici fatti soprannaturali che occupano tutta la seconda metà del romanzo. Un soprannaturale che verrà spiegato razionalmente, o meglio chimicamente, uno dei personaggi infatti è andato alla « *Radcliffe school* » ³⁾. Un elemento che si rifà invece alle *science-fiction* è il laboratorio sotterraneo. Esso separa la casa dalle « *ice-caves* », causa della temperatura polare nella casa e nelle immediate vicinanze:

« *When they were a hundred yards away from the house, the air suddenly turned cold. The temperature dropped about forty degrees. The drop was as sudden as the motion of a knife.*

It was like journeying from summer into winter by blinking your eyes » ⁴⁾.

Nel laboratorio lavora uno scienziato, Professor Hawkline che, com'è facile immaginare, perde il controllo dell'esperimento a cui aveva dedicato tutta una vita: *The Chemicals*, creando così un mostro.

« ... which led to an epidemic of mischievous pranks occurring in the laboratory and eventually getting upstairs and affecting the quality of life in the house » ⁵⁾.

Ma la cattiveria del mostro si manifesta con avvenimenti umoristici: le due belle Miss Hawkline, le figlie del professore, si ritrovano senza vestiti; gli abitanti della casa non riescono a portare a termine le loro conversazioni o ciò che si erano proposti di fare. Ma per quanto umoristici questi fatti non sono graditi alle due Miss Hawkline, che decidono di eliminarne la causa e risolvere così anche il mistero del professore, che nel frattempo era scomparso. Assoldano due killer di professione, Greer e Cameron:

« ... Greer and Cameron were very self-assured in that big relaxed casual kind of way that makes people nervous.

.

They did not look tough or mean. They looked like a relaxed essence distilled from these two qualities. They acted as if they were intimate with something going on that nobody else could see.

In other words they had the goods. You didn't want to fuck with them... » ⁶⁾.

Greer e Cameron, una volta assunti, lasciano il casino di Portland dove si stavano consolando per un lavoro andato in fumo e si mettono in viaggio per Hawkline Manor. La funzione ritardante che ha il viaggio, permette all'autore di sviluppare gli elementi western in forma di capitoletti o frammenti, che hanno come momento unificante il tono tipico del *tall-tale*:

« Gompville was the headquarters of the Morning County Sheepshooters Association that had a president, a vice-president, a secretary, a sargeant-at-arms and bye-laws that said it was all right to shoot sheep.

The people who owned the sheep didn't particularly care for that, so both sides had brought in gunmen from Portland and the attitude towards killing had become very casual in those parts » ⁷⁾.

L'artificio del ritardo o rallentamento è qui ancora più evidente, in quanto sappiamo fin dall'inizio che i due killer sono attesi per uccidere il mostro ⁸⁾:

« Miss Hawkline was thinking about Greer and Cameron, though she had never met them or even heard about them, but she waited eternally for them to come as they were always destined to come, for she was part of their gothic future » ⁹⁾.

Questa tecnica è evidenziata anche dal fatto che vi sono due killer e due Miss Hawkline. L'azione viene spesso riflessa come in uno specchio che permette, a volte, di scoprire nuovi dettagli e sfumature, a volte nuovi svolgimenti e digressioni. L'accostamento di gotico e western ha come risultato una parodia di entrambi i generi. Una parodia che percorre una strada collaudatissima.

I due killer non sono altro che il cavaliere che uccide il drago: The Hawkline Monster, per rompere l'incantesimo di cui era vittima la principessa, ovvero i *pranks* di cui erano vittime le Miss Hawkline. Professor Hawkline, lo sfortunato e sconsiderato scienziato (nessuno di loro trarrà mai profitto dall'esperienza di Dr. Frankenstein) è il mago, lo scienziato medioevale, che seguendo la migliore tradizione della *science-fiction* rimane vittima della sua stessa creatura, il mostro infatti lo trasformerà in un portaombrelli.

II. *Sombrero Fallout*, che presenta la parodia di motivi attribuiti al romanzo post-modernista, è un romanzo che ne contiene un altro, e dei due uno è involontario. Un *American humorist* inizia un romanzo:

« *A sombrero fell out of the sky and landed on the Main Street of town in front of the mayor, his cousin and a person out of work. The day was scrubbed clean by the desert air. The sky was blue. It was the blue of human eyes waiting for something to happen. There was no reason for a sombrero to fall out of the sky. No airplane or helicopter was passing overhead and it was not a religious holiday* »¹⁰).

A questo punto si ricorda di Yukiko, la compagna giapponese che lo ha lasciato. Il suo ricordo, lo stato di disperazione in cui si trova gli impediscono di scrivere:

« *He reached into the typewriter as if he were an undertaker zipping up the fly of a dead man in his coffin and removed a piece of paper...*

He tore up the piece of paper that had everything that you have read here about the sombrero »¹¹).

I pezzettini del foglio gettati nel cestino, grazie forse all'arte dell'origami (c'è un capitolo con questo titolo) danno vita ad un miracolo letterario: l'episodio del sombrero avrà sviluppi ulteriori, ovvero si scriverà da solo, fino a raggiungere proporzioni incontrollabili, un isterismo collettivo che porterà un'intera città alla rivolta ed alla guerra civile. I giornali la descriveranno in vari modi:

« *The headline in Pravda said FRONTIER MISUNDERSTANDING.*

Hsinhua (the official Chinese news agency) referred to the affair as 'unfortunate but American'.

Der Spiegel's headline was AN AMERICAN TRAGEDY.

The London Times said YANKS DO IT AGAIN.

Le Monde put forth the theory that perhaps it was a new American sport like football »¹²).

Sarà un tale olocausto nazionale che Norman Mailer, inviato dalla TV, potrà descrivere soltanto come « *Hell. There is no other word for it. Hell.* »¹³).

E l'*American humorist*? L'umorista americano continua a disperarsi per l'amore perduto, il ricordo di Yukiko e dei momenti trascorsi con lei, le fantasie di cui sempre lei è l'oggetto, lo fanno quasi impazzire. Non è necessaria una lettura in chiave psicoanalitica del capitolo intitolato *Lock*¹⁴ per comprendere

la confusione mentale dell'umorista. Il capitolo si chiude con una iscrizione tombale, e questo è un motivo ricorrente nella narrativa di Brautigan:

*« An American Humorist
1934 - 2009
Rest in Peace
He's Not Jacking Off Anymore »*¹⁵⁾

Fortunatamente le pene dell'umorista non dureranno a lungo, il suo romanzo si svolge nell'arco di un'ora, esattamente dalle 22,15 alle 23,15, momento in cui la disperazione e la melanconia dello scrittore per la perdita di Yukiko si risolve: compone una canzone *Country & Western* che parla di lei. O è *Sombrero Fallout*, dedicato da Brautigan a Junichiro Tanizaki, un romanzo che risolve la fine di un amore? I livelli della narrazione si confondono sapientemente, sembrano immagini di un caleidoscopio che si trasformano progressivamente e continuamente, fino a portare il lettore in un mondo che è puro gioco linguistico e letterario.

*« 'I'd like to see you', she said on the phone.
'I'll be over in a few minutes', he said.
'I'll put a log on the fire', she said.
He was feeling better now.
Maybe it would all work out.
Perhaps it wasn't hopeless.
He put his coat on and started out the door.
Actually he did nothing because he had been only thinking about all of
this in his mind. None of it was real. He hadn't touched the telephone and
there was no such girl.
He was still staring at the torn pieces of paper in the wastepaper basket.
He was staring very intently at them as they made friend with the abyss.
They seemed to have a life of their own. It was a big decision but they decided
to go on without him »*¹⁶⁾.

Origami? Miracolo della forma organica? Un espediente per rendere in parallelo, con un'altra azione, la propria disperazione? Ciò che è certo è che l'umorista americano è uno scrittore molto più fortunato di altri suoi contemporanei che i romanzi sono costretti a scriverli. Anche Burroughs, se pure alla rinfusa, è costretto a montare i frammenti e gli spezzoni che compongono i suoi testi. Uno dei due romanzi di Brautigan invece, affermazione dell'autonomia del testo forse, si scrive da solo, nel cestino.

III. È chiara la funzione di recupero che ha il cestino nei confronti dei frammenti. Allo stesso tempo può essere interpretato come una parodia dei frammenti narrativi, pezzi di storie di Barthelme che sfuggono verso una propria incompletezza. Sia in *The Hawkline Monster* che in *Sombrero Fallout* vengono utilizzate forme e motivi letterari affermati in un contesto e con una funzione diversi da quelli tradizionali. Questi motivi e queste forme però non

si può dire che ne escano rinnovati o che rivelino nuove capacità costruttive, ciò avviene in misura minima. Infatti la parodia della forma non è l'oggetto di questi due romanzi, essa è usata solo come spunto, come punto di partenza per la costruzione di libri che qualcuno ha definito « *tight, snappy little novels* », ma che in realtà rivelano una capacità creativa sul piano linguistico. Le strutture della fabula impiegate, servono come punto di partenza per la fantasia dell'autore, che ha come veicolo il linguaggio, considerato soprattutto nel suo livello superficiale. Solo apparentemente la componente dominante in *The Hawkline Monster* è data dal gotico o dal western, e in *Sombrero Fallout* dal *black absurdism*. Gli elementi stilistici che invece accomunano questi due romanzi sono quelli del romanzo post-modernista¹⁷⁾: non hanno alcun contenuto estetico o filosofico, ovvero non c'è alcun livello simbolico referenziale. Il significato viene dato soprattutto dal livello superficiale del linguaggio; entrambi i romanzi non dipendono affatto dalla solidità con cui vengono delineati i personaggi, bensì dalle capacità e dalle invenzioni della narrazione, il gioco è insomma scoperto, lontano dall'estetica illusionistica del romanzo classico.

Si può dire però che, nonostante le strutture della fabula siano diverse nei due romanzi, le strutture della narrazione in entrambi siano molto simili. C'è infatti un tono *naïf*, artificiale, comune ai due romanzi e un po' a tutta la narrativa di Brautigan, che dà un tono particolare allo stile di questo autore. In entrambi i romanzi l'accento è posto sulla presentazione della superficie lessicale del testo, sul gioco linguistico, sulla capacità che ha il linguaggio non tanto di ricreare la realtà, quanto di creare una propria realtà, un universo autonomo. Per descrivere lo stato, forse l'ultimo possibile stadio, della sua disperazione per non riuscire a ritrovare un capello dell'amata l'umorista americano

« ... was drawing in a strand of Japanese hair.

That strand of lost hair was the same as falling overboard in the middle of the Pacific Ocean.

.....

She had enough long black hair, Japanese hair, to keep on drawing him forever »¹⁸⁾.

In questo esempio sono comprese le figure retoriche e le tecniche stilistiche preferite da Brautigan: l'assurdo mascherato da una sintassi ferrea, metafore e simili che esprimono una identità più letterale che metaforica, deviazioni semantiche, iperbole. Il suo periodare è sostenuto, nella maggioranza dei casi, da una grammatica 'accettabile' e consiste generalmente di frasi brevi, coordinate tramite la congiunzione più semplice « *and... and...* ». Sembra quasi che l'autore eviti le subordinate per paura di complicare la sua prosa. Tuttavia, nonostante l'impressione di semplicità che si può provare, il gioco dell'autore con il linguaggio evidenzia il rapporto creativo esistente tra autore e testo, cioè non solo nei confronti della lingua ma anche verso il romanzo e le sue convenzioni.

- 1) Robert Adams, « Brautigan Was Here », NYRB, Vol. XVI, n. 7, 22 Apr. 1971.
- 2) Richard Brautigan, *The Hawkline Monster, A Gothic Western*, London: Pan Books, 1976, p. 46.
- 3) *Ibidem*, p. 44.
- 4) *Ibidem*, p. 51.
- 5) *Ibidem*, p. 86.
- 6) *Ibidem*, p. 11.
- 7) *Ibidem*, p. 18.
- 8) Viktor Sklovskij, *Una teoria della prosa*, Bari, De Donato Editore, 1966. Cfr. in particolare il saggio « Rapporti tra gli artifici della costruzione della trama e i comuni artifici stilistici ».
- 9) Richard Brautigan, *op. cit.*, p. 13.
- 10) Richard Brautigan, *Sombrero Fallout*, London, Pan Books; 1976, p. 11.
- 11) *Ibidem*, pp. 12–13.
- 12) *Ibidem*, p. 170.
- 13) *Ibidem*, p. 174.
- 14) *Ibidem*, pp. 46–48.
- 15) *Ibidem*, p. 48.
- 16) *Ibidem*, p. 24.
- 17) Malcom Bradbury ed., *The Novel Today*, Glasgow, William Collins, 1978.
- 18) Richard Brautigan, *op. cit.*, p. 136.

SUSANNA REGAZZONI

ENCUENTRO CON MIGUEL DELIBES

En octubre de 1978, con ocasión de un viaje a España, tuve la oportunidad de entrevistar a Miguel Delibes, seguramente el novelista español más significativo de nuestros tiempos. Mi interés por la narrativa de este escritor se remonta a época ya bastante remota y he ido siguiendo a lo largo de los años toda su producción. Delibes me recibió con su acostumbrada amabilidad. Aquí va el texto de nuestra conversación, que abordó varios argumentos y que creo interesante dar a conocer.

– *Me parece que Ud. es uno de los escritores españoles más entrevistados; es muy difícil hacerle preguntas que ya no le hayan hecho.*

D. – Mejor, así sé qué contestar.

– *Bueno! Entonces los entrevistadores no le molestan?*

D. – No, en absoluto. Lo único que me preocupa es, primero, saberme expresar con la claridad que desearía, en segundo lugar tener pocas cosas que decir que merezcan algún interés y, en tercer lugar, que a veces, estos aparatos suelen jugarme la mala pasada de que, bien porque mi voz sea un poco oscura, brumosa, o por lo que sea, no interpretan bien lo que he dicho. Pero por lo demás no me molesta en absoluto.

– *Se ha dicho que sus libros parecen en cierta medida autobiográficos, ¿qué relación hay entre sus personajes y el autor, entre la historia del libro y su vida?*

D. – Yo no estoy de acuerdo con que mis libros sean autobiográficos; en cierta medida sí, en lo que representa la exposición de mis ideas, si admitimos que las ideas son también biografía, pero concretamente el libro *Las ratas* tiene de autobiográfico que yo soy también cazador, no de ratas sino de perdices, con lo que, además, caza por oficio, tengo poco que ver con el señor Ratero; lo mismo diría de cualquier otro libro, *Mi idolatrado hijo Sisí* o de *El camino*. Cierto es autobiográfico desde el momento en que todos los hombres hemos hecho unas trastadas parecida a las que hacen los protagonistas del libro, pero no porque haya vivido una experiencia rigurosamente exacta a la de ellos.

– *Es que todos los autores meten algo de sí mismos en los libros, las ideas u otra cosa.*

D. – Es inevitable; es decir que yo creo que la novela revela, por un lado, un aspecto que es la biografía de un autor; este porcentaje puede ser mayor o menor, pero la novela se nutre también del sentido de observación y de la capacidad de invención del narrador.

– *Los comentarios críticos influyen sobre su manera de escribir?*

D. – En un tiempo influyeron mucho, hasta tal punto que yo fui encontrando mi manera de narrar por la orientación de algunos críticos que yo consideraba interesantes. Ultimamente ya es muy difícil esto, porque los críticos son demasiados, también son demasiadas las tesis y tesinas que se han hecho sobre mi obra, desde luego muchas más de las que merezco, y, en consecuencia, yo no puedo aceptar todas las posiciones porque muchas veces son contradictorias; quiero decirle que lo que le gusta a uno le disgusta a otro y en consecuencia ya no puedo hacer caso a todos, porque entonces lo que tendría que hacer sería dejar de escribir.

– *Y cuales son los autores que han influido en sus obras? Por ejemplo se cita muchas veces a Mauriac...*

D. – Bueno Mauriac, yo no creo que haya influido mucho, porque no le he leído mucho. En realidad todo novelista, todo creador es hijo de muchos padres, pero generalmente también son tantas las lecturas que influyen en uno, bien directamente, o indirectamente, que resulta difícil precisar qué autores han influido más. A mí me han gustado y me gustan autores muy disparatos, como puede ser Dostoiewsky y Steinbeck, por ejemplo, o Pavese y Proust; de manera que no puedo decir en qué medida han influido unos más que otros.

– *Puede proponer una teoría de la novela? Es decir, ¿cuál es la que considera la pieza fundamental en la creación novelística?*

D. – Ahora está de moda decir que no se sabe lo que es una novela, que el genero novela no tiene límites, que en la novela cabe todo lo que uno quiera meter. Yo no estoy de acuerdo con esto; para mí la novela tiene unos límites muy concretos, y los he definido diciendo que para mí una novela requiere un hombre, un paisaje, y una pasión, es decir un protagonista, un escenario y algo que mueva a este protagonista; si todo esto lo engarza Ud. en un tiempo determinado, que puede ser un día, como ocurre en *El príncipe destronado*, o puede ser un siglo, como ocurre en *Cien años de soledad* de García Márquez, ya tenemos una novela.

– *Y a su juicio, ¿cuál es la misión principal del novelista dentro de nuestra sociedad?*

D. – Evidentemente escribir, de la mejor manera posible y dar vida a un argumento. Esto, claro, es decir muy poco, pero por otro lado es decir mucho; quiero dar a entender que para mí la principal finalidad de la novela es estética, es decir no es contar sólo una historia, sino contarla con una dignidad

literaria, pero, a parte de esta dimensión estética, busco en mis novelas una dimensión ética, una dimensión moral, aunque no ignoro que esto no es imprescindible a la novela. Entiéndame bien, el hecho de que yo lo haga no quiere decir que la novela lo necesite sino que yo propongo también esta dimensión porque entiendo que si el escritor puede contribuir a mejorar la sociedad debe hacerlo.

Me parece que fue Gide el que dijo que es con las buenas intenciones con las que se hace mala literatura, o algo parecido; a mí esto no me importa, yo creo que sin este fondo, sin este trasfondo moral, para mí la literatura tendría menos atractivo.

– *¿Qué piensa Ud. de la acusación que se hace a los intelectuales, de haber hecho y estar haciendo una literatura para minorías, que la literatura como género artístico ya va desapareciendo?*

D. – Bueno, estoy con Ud.; por eso ha empezado que para mí la novela sigue siendo una historia, es decir sigue siendo igual que en la época de Cervantes, y en consecuencia toda esta experimentación actual que pretende basar la novela en la pura estructura y en la pura palabra, sin ahondar en los significados, no tiene valor como tal novela. Yo enfoco mi literatura desde este ángulo y pienso seguir haciéndolo así, porque entiendo que la novela es eso y quizás lo otro no sea más que una moda pasajera. En todo caso, creo que la novela no está en trance de muerte como dicen algunos. Si la novela estuviera en trance de muerte los lectores serían cada día menos, mientras que yo observo que en España los lectores, afortunadamente son cada día más.

– *Si Ud. pudiera dar algunas sugerencias sobre la enseñanza de la literatura, ¿qué sugerencias daría?*

D. – Yo no soy profesor de literatura y en consecuencia no sé nada de esto, pero entiendo que la enseñanza de la literatura debe enfocarse desde un punto de vista práctico: una enseñanza de fechas y nombres no es nada. De cada autor hay que leer la obra más representativa, de manera que el estudiante pueda entender cuáles son las cualidades de este escritor, y cuál es el interés humano que estas páginas ofrecen.

– *Sobre lo dicho antes, respecto a la posición ética de su obra, a mí me parece que Ud. es pesimista, como la mayoría de sus personajes.*

D. – Estoy completamente de acuerdo con Ud. Mis libros son pesimistas porque yo soy pesimista; creo que la vida nos ofrece aspectos negativos en mucha mayor proporción que positivos. Para mí los momentos de felicidad que da la vida no tiene comparación con la intensidad de los momentos desgraciados. En consecuencia mi literatura tiene que ser una prolongación de mí mismo. Ahora bien, respecto al otro aspecto de su pregunta, que se refiere a la clase de protagonistas que yo escojo, debo decirle que siento una inclinación por los seres marginados. Quizás esto se deba al hecho de que los marginados no pueden protestar. Hay otro tipo de personas que bien por la fuerza del número o por

la fuerza de su inteligencia pueden protestar y pueden exponer sus reivindicaciones, pero desgraciadamente el niño, el subnormal, el marginado no pueden gritar, y, entonces, yo, tal vez por un impulso caritativo, me dediqué a protestar por ellos.

— *Por lo que se refiere a los niños, Ud. es uno de los pocos escritores españoles que tiene en sus obras como protagonistas a niños. Pero son muy idealizados, en gran contraste respecto a los otros personajes hacia los cuales es tan pesimista. Al contrario a mí me parece que los niños son como los adultos, con las mismas cualidades y defectos.*

D. — Quizás esto tenga una explicación sencilla, y es que para mí la infancia es la única etapa de la vida que merece la pena de ser vivida; es decir que si hay unos años de felicidad en la vida de un hombre éstos son los de la infancia. Pero, por otro lado, estoy convencido de que los problemas de los adultos pueden ser tratados a nivel infantil, porque, en definitiva, son los mismos, de manera que yo, muchos de los problemas que podría plantear a base de protagonistas adultos he preferido plantearlos a nivel de infancia. Creo que con esto la novela no pierde nada y quizás gana en interés. Y, por último, hay otra razón para esta preferencia y es que los niños son una incógnita, un niño puede serlo todo, en consecuencia un niño siempre ofrece mayor interés que un adulto que ha reducido todas sus posibilidades a una: aquélla que ha elegido para encajarse en el mundo.

— *¿Por qué en sus obras no hay nunca hombres que logren construirse su propio destino, nunca son héroes, sino que son seres vencidos, derrotados por la vida?*

D. — Tenga Ud. en cuenta que en la realidad suele ocurrir así, es decir que hay una serie de fuerzas dispuestas en torno al hombre que le asfixian, que estrangulan su personalidad. Así en *El camino* es la autoridad del padre, en *Las ratas* es la miseria intelectual y material, en *cinco horas con Mario*, la incomprensión y la estupidez de una mujer, en *El príncipe destronado* vuelve a ser la autoridad del padre, en *Las guerras de nuestros antepasados* es todo el contorno violento que rodea al protagonista, en *Parabola de un naufragio*, es la autocracia institucionalizada la que impide el desarrollo de un hombre sensible y normal. Creo que la vida nos ofrece ejemplos de esto constantemente y quizás esta destrucción en las posibilidades del hombre por las fuerzas que lo acosan, de las fuerzas que le cercan, son las que provocan en mí una actitud de rechazo.

— *Sin embargo las que Ud. trata peor son las mujeres.*

D. — Pero esto no es siempre así. Yo, por ejemplo, veo que en *El príncipe destronado* y en *El disputado voto del señor Cayo*, las mujeres son las más inteligentes.

— *Pero no es así para la Carmen de Cinco horas con Mario.*

D. — Claro, es la contrapartida. Ya me han echado en cara, muchas mujeres que tengo un pobre concepto de la mujer. Es una cuestión de conveniencia,

en cuanto que, al ser yo hombre, lo que conozco mejor es el hombre, y generalmente las mujeres en mi literatura juegan un papel de comparsas. Ahora quiero decirle otra cosa, y es que en *Cinco horas con Mario*, el hecho de que sea Mario el muerto y la que critica su manera de ser una mujer, no es la clave de la novela; yo podría haber matado a una mujer y ser el hombre quien le hacía los reproches, porque desgraciadamente en España existen muchas Menchus que son hombres. Ahora posiblemente hay más Menchus mujeres, pero de esto no tiene la culpa la mujer, sino la sociedad en que se han educado que las ha tenido marginadas, las ha facilitado cuatro ideas en los primeros años de su vida y con esa cuatro ideas se han defendido a lo largo de toda ella.

– *Esto está un poco en contraste con el papel que Ud. dice tuvo su mujer, de quien habla muy bien.*

D. – En efecto sí, yo no puedo hablar de la mujer por la mía, porque creo que mi mujer fue un ser excepcional. La primera virtud que yo tengo que reconocer en ella es que supo soportarme y abrirme nuevos caminos. Fui siempre un hombre hurón, un hombre escondidizo y ella acertó a colocarme en orbita social, me convirtió en hombre normal, un hombre sociable mientras ella vivió. Ahora al desaparecer ella yo me encuentro otra vez un poco sin andaderas. De manera que por mi mujer yo no puedo tener un mal concepto de las mujeres porque debo proclamar su excepcionalidad en la vida y en la muerte, puesto que acepto ésta prematuramente con entereza y dignidad.

– *Me parece que en sus libros falta el amor maternal o filial; hay pocos ejemplos de relaciones matrimoniales positivas.*

D. – Tenga en cuenta que si todo es positivo en la novela no hay novela, que el problema deriva precisamente de esto: de una incompatibilidad padre-hijo, marido-mujer, hombre-sociedad, etc.; creo que en el momento en que produjera una total identificación uno no podría escribir más que la buena Juanita, ese cuento empala los que nos contaban en España a todos los párvulos.

– *De todas formas Ud. hable bien de sus hijos, tiene un buen diálogo con ellos. En fin también en las relaciones positivas hay muchas cosas que escribir.*

D. – Bueno, lo positivo de las relaciones con mis hijos y mi mujer viene en aquellos libros que no son novelas, es decir en aquel pequeño libro que es *Un año de mi vida*, en los libros de caza y pesca, etc. La relación con mi mujer y mis hijos ha sido siempre positiva y estimulante para mí. Ahora bien, en el momento de plantearme un problema, a la hora de plantearme una novela, prescindiendo de esto, esto no tiene nada que ver, puedo tomar detalles de mi vida, pero no es mi vida lo que cuento.

– *Sus novelas son muy ricas por lo que se refiere al lenguaje, en particular el del campo, ¿Ud. considera que hoy hay un empobrecimiento del lenguaje o más bien una transformación?*

D. – No; evidentemente hay un empobrecimiento del lenguaje, y esto se advierte especialmente en la juventud de las ciudades, donde las nuevas gene-

raciones van a acabar hablando por latiguillos, por frases hechas. En mi última novela, *El disputado voto de Don Cayo*, observará Ud. que todos los jóvenes que salen ahí hablan en tópicos y subrayan con tacos. Pero también la lengua se empobrece en el campo. En el campo ya quedan pocos jóvenes, pero los que quedan ya no hablan como sus mayores, como sus padres, y sobre todo como sus abuelos, que conocían el nombre de todas las cosas. Los jóvenes del campo se han educado en las discotecas, las cafeterías, la radio, la televisión, etc. De manera que todo ese rico lenguaje campesino, ese rico y flexible y preciso lenguaje rural que caracterizo a los campesinos durante generaciones se está perdiendo día a día y llegará un momento, como dije en mi discurso a la Academia, que habrá que emplear un diccionario para entenderlo.

– *¿Qué opina Ud. de los jóvenes?*

D. – Pues mire, aquí en España ha habido una generación excepcional, la de los jóvenes que crecieron durante la dictadura y, sin embargo supieron realizarse. Son jóvenes que hacían bien sus carreras, entendían de cine, entendían de literatura, de música, que tenían su inquietud disparada a los cuatro vientos. Ahora creo que la nueva generación, la que hoy anda por los veinte años, es un víctima del entorno, de la presión de los medios audiovisuales, del confort, de la exaltación de la violencia y el sexo. Hay muchas excepciones, claro, pero estos chicos no aman el libro, la letra impresa, como los que les precedieron; el tocadiscos y la televisión son sus mentores y en consecuencia me temo que estas generaciones educadas en la conquista de la técnica y en la civilización del despilfarro no den tan buenos resultados como las precedentes.

– *En el discurso que Ud. pronunció con motivo de su ingreso en la Real Academia y en toda su obra, se advierte una oposición al sentido moderno de progreso, una lucha contra la destrucción de la naturaleza, una denuncia contra los que son responsables de la destrucción de la naturaleza.*

D. – Mi meta es muy simple; yo denuncio la sociedad que ha puesto su meta en las cosas, renegando por completo todo valor del espíritu, de la cultura. Creo que por ese camino no vamos progresando como seres racionales, como seres pensantes, como seres reflexivos, sino que vamos regresando. Luego, lo único en que deberíamos ser conservadores que es la naturaleza, no lo somos, estamos cubriendo el mundo de basura, estamos cubriendo los ríos, los mares de detritus, estamos deshaciendo literalmente el ambiente en que nos ha tocado vivir, y estamos viviendo como si fuésemos los últimos habitantes de este planeta. Esto es lo que yo censuro duramente, lo que me parece equivocado. Ahora ¿por qué es esto así?, yo no defiendo ni el capitalismo, ni el marxismo. El capitalismo me parece por esencia corruptor, lo estamos viendo en occidente, donde el principal estímulo con que se mueve a la juventud es el dinero. Ahora yo no defiendo tampoco el socialismo, tal como se ha interpretado, un capitalismo de estado, cuyos objetivos son similares a los que de occidente. Lo único que conserva es una cierta pureza de costumbres, pero ¿cómo? a base de apretar desde arriba

limitando los derechos del hombre. Somos muchos los que nos oponemos al actual sistema de explotación de la naturaleza, pero la meta de los políticos está centrada en el incremento del producto nacional bruto y lo demás es secundario. Pero esto no puede ser indefinido. Habrá un momento en que la hulla y el petróleo se acaben y estos recursos no son renovables. La amenaza ya está sobre nuestra cabezas. Por esta razón yo he lanzado la voz de alarma; pero será escuchada por pocos.

– *¿Y el movimiento ecologista?*

D. – Lo malo de estos movimientos ecologistas es que los instrumentalizan con frecuencia los políticos para sus fines; es decir que los ecologistas somos en cierto modo un poco ingenuos, y no sabemos llevar las cosas por nuestro camino precisamente porque no somos políticos. Somos más torpes que los políticos. La política es un arte, una habilidad y en esta confrontación, los ecologistas casi siempre salimos perdiendo.

– *Si los ecologistas tuviesen una opinión política suya para enfrentar con los políticos no se dejarían instrumentalizar.*

D. – Pero es muy difícil al hombre de nuestro tiempo hacerle renunciar a ciertas conquistas materiales, por ejemplo, la circulación en automóvil por las ciudades. Para lograr esto, precisamos una educación mayor, un más alto grado de civismo. En España acabamos de salir de una situación pobre, más bien mísera, y todo esto del automóvil es un juguete que nos obsesiona, no sabemos andar y, esto, atasca las calles, poluciona las ciudades, llena de muertos las carreteras, en fin en su desastre. Pero ¿quién se atreve hoy a prohibir o limitar el tráfico motorizado?

– *Uno de sus críticos, Ramon Burkley, afirma su oposición al gregarismo, su interés al hombre como individuo: ¿cuáles piensa que son los rasgos más importantes de individualidad para un hombre?*

D. – Esto es difícil de improvisar, pero para mí tiene un valor indiscutible el desinterés, el altruismo, quiero decir que si el hombre dejara de ser egoísta, el mundo habría dejado de tener problemas, de manera que podemos ponerlo como valor fundamental, como un valor sobre todos los demás valores.

– *Se ha dicho que Mi idolatrado hijo Sisi es uno de sus libros favoritos; sin embargo no recibió el favor de la crítica.*

D. – Yo no sé hasta que punto es cierto esto. Me parece que este libro tiene humor, que tiene un interés novelesco grande, quizás sea la novela más novela de todas mis novelas. Pero sí, a mí me parece que el primer y el segundo libro están bastante bien conseguidos, en el tercero falla quizás la construcción, y la novela se tambalea. Por otra parte este libro fue escrito antes de la actual explosión demográfica mundial y hoy tendría que poner serias reservas a mi tesis. De manera que no creo que *Mi idolatrado hijo Sisi* sea mi novela predilecta; quizás lo haya dicho en algún comentario, pero realmente no es mi novela predilecta. Si tuviera que escojer mi novela preferita sería la más pequeña, pues

es la que menos errores tiene, que es *Viejas historias de Castilla la Vieja*, en la que creo está reflejada con verdad la vida de Castilla.

– *Se dice que Cecilio Rubens es uno de los personajes más completos de su producción, a quien parece Ud., tiene cierto cariño.*

D. – Es verdad. Comprendo que Cecilio Rubens es un hombre lleno de vicios, un deshecho social, pero es un poco un hombre víctima de la ambición, del ambiente, del egoísmo, y en consecuencia le trato con una cierta ternura. Como tipo humano me parece bien trazado. Sisi está peor trazado. Tiene para mí mucho mayor interés novelesco Cecilio padre que Cecilio hijo, por supuesto, que todos los demás personajes de la novela. Pero claro, en España hay tantos burgueses egoístas, que hacerle la caricatura no me resultó difícil.

– *Y respecto a Carmen de las Cinco horas con Mario, ¿considera también a ese personaje, aunque no se note la misma simpatía?*

D. – Hay en lo hondo una cierta piedad hacia ella. Yo comprendo perfectamente a estas mujeres españolas porque apenas han tenido acceso al libro, ni se las ha despertado tampoco la curiosidad por la cultura. De manera que no les falta razón. Yo no he tratado de hacer arquetipos en mi novela. De manera que Mario no es perfecto, pues que ese hombre debía de ser difícilmente soportable, ni es totalmente imperfecta Menchu, algunas de cuyas aspiraciones son perfectamente legítimas y comprensibles.

– *¿Qué importancia da a su ingreso a la Real Academia?*

D. – La verdad es que yo nunca suspiré ni puse de mi parte un interés especial por la Academia, pero una vez que me ofrecieron un sillón pedí unos días para meditar. Finalmente, de acuerdo con mi mujer, decidí que sí, que me parecía un honor entrar a la Academia, y acepté entrar en ella. Ahora estoy un poco descontento conmigo mismo porque voy poco por allí y únicamente me redimé el hecho que haya llevado yo un montón de palabras referentes a los pajaros. La Academia tenía unas lagunas muy grandes en el campo de la ornitología, por la sencilla razón que los hombres académicos son unos intelectuales puros, que se han movido siempre entre libros y en consecuencia saben poco de la naturaleza. Mi situación es la contraria, nó me muevo mucho entre libros y sí en el campo y entonces he llevado estos pàjaros y después pienso llevar muchas voces relativas a la pesca y a la caza. Yo soy un escritor intuitivo que utiliza las palabras como instrumento del lenguaje pero sin llegar a destripar estas palabras.

– *¿Qué piensa Ud. de la panorámica actual de la novela española e hispano-americana?*

D. – La novela española ha alcanzado un nivel mucho más alto que en ningún otro momento de la historia de la literatura española. Hay más novelistas de interés que nunca, pero faltan cumbres, faltan nombres indiscutibles, digamos la media docena de escritores que dan nombre al '98, la media docena de escritores que dan nombre al '27. Esto no quiere decir que no puedan surgir o que

hayan surgido ya y hoy nos falte perspectiva histórica para juzgarles. Por lo que se refiere a la novela hispano-americana, con su famoso « boom » no es justo lo que se está haciendo, establecer una comparación entre España e Hispano-america, 30 millones contra 250. Julián Marías ha dicho que o unimos por lengua y hablamos de literatura española en general o hablamos por países y en este caso tenemos que hablar de literatura española, argentina, peruana, etc. Entonces resulta que la floración hispanoamericana tampoco es tan grande. Hay uno o dos novelistas importantes en cada país. A parte de esto, aquellos hombres se encuentran en un continente virgen, apenas descrito. Pongamos un caso expresivo, el de Mario Vargas Llosa, Vargas es efectivamente un gran novelista, pero esa base sobre la que opera, esa selva Amazónica, la actividad de los indios y las regiones más remotas del país, no la tenemos en Europa, demasiado explorada, continente sin misterio. Quiero decir que los novelistas hispano-americanos parten con esa ventaja.

Con esta inevitable defensa de la novela española termina mi conversación con Delibes. Me despido del escritor con gran cordialidad. Lo que llevo en mi grabadora, y que he reproducido aquí, puede ser punto de partida para una mejor comprensión de la obra de este escritor y también ofrecer el pretexto a nuevos estudios y hasta polémicas.

GIUSEPPE CARLO ROSSI

UN “ DON CHISCIOTTE IN VENEZIA ” DI GIUSEPPE BARETTI

L'interesse italiano per il Cervantes e per la sua opera, minore nel Settecento nei riguardi di quello di momenti anteriori e posteriori, è peraltro pur meritevole di attenzione. Se n'è già occupato anche chi scrive questa nota, con una comunicazione su tre *Interpretaciones cervantinas en la literatura italiana del siglo XVIII* tenuta al « II Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo » nell'ottobre 1976 in Oviedo in occasione del terzo centenario della nascita di quello scrittore¹⁾, e con un articolo su *Una « Fantasia » Italiana su Don Chisciotte*²⁾; intende ora segnalare un altro scritto di quel secolo.

Ne è autore Giuseppe Baretto, del quale è ben noto l'interesse anche per la Spagna³⁾. Si intitola *Don Chisciotte in Venezia*, ed è uno dei due libretti superstiti fra i molti che lo scrittore compose per l'Opera italiana di Londra durante il suo primo soggiorno in quella città (fra il 1751 e il 1760), libretti chiamati « Intermezzi musicali », rimasti inediti per più di due secoli e dati ora alle stampe da un docente di studi italiani della Brown University di Providence, l'italiano – nato a Venezia nel 1931 – Franco Fido, studioso del Boccaccio e del teatro del Cinquecento, oltre che del Settecento⁴⁾. Il *Don Chisciotte in Venezia* era stato pubblicato da Irene Mamczarz « con moltissimi errori di trascrizione, in appendice al suo *Les Intermèdes comiques italiens al XVIII siècle en France et en Italie* (Paris 1972), pp. 639–653 », come dice ora il Fido nella « Nota bibliografica » che lo riguarda; l'altro, *La Filippa trionfante*, era stato fatto conoscere da poco dal Fido stesso nel « Giornale Storico della Letteratura Italiana » (CLIII, 1976, pp. 586–596)⁵⁾. E nei riguardi dei rapporti tra il Baretto e il Goldoni, rapporti notoriamente tutt'altro che buoni essendo stato il Goldoni uno dei bersagli più presi di mira da « La Frusta Letteraria » (in quattro lunghi articoli) e da passaggi del *Discorso su Shakespeare e Voltaire*, questi due intermezzi costituiscono una sorpresa, giacché rivelano una palese influenza del Goldoni sul Baretto, contribuendo fra l'altro a richiamare l'attenzione su un Baretto interessato al teatro più di quanto si vuole ritenere.

Il *Don Chisciotte in Venezia* nasce dalla confluenza di due componenti: da una parte la lunga serie di lavori teatrali ispirati al *Don Quijote*, dalle opere in musica di Purcell e di Francesco Bartolomeo Conti via via fino alla brutta commedia di cui parla il Goldoni ricordando il proprio esordio al teatro San Samuele nel 1734 (nella Prefazione al tomo XIII dell'edizione Pasquali); dall'altra la costante passione del Baretto per il capolavoro cervantino, passione che lo indusse a tentarne una traduzione in inglese e che al tempo stesso gli impedì di portarla a termine, nella consapevolezza che era « fatica sproporzionata ai suoi omeri », e che sarebbe stato impossibile « farlo con un garbo che conservi proporzione coll'originale » (*Epistolario*, II, 49 e 52) ⁶⁾.

L'intermezzo del Baretto riprende l'episodio dei capitoli XXV e XXVI della Parte II del *Don Quijote*, notoriamente uno dei più spassosi del romanzo: lo si riepone qui sommariamente per facilitare il confronto del rifacimento a cui il Baretto sottopone l'originale. Nell'osteria dove Don Quijote si trova all'inizio del capitolo XXV, dopo il racconto dei due « Regidores » che hanno cercato inutilmente l'asino di uno di essi perduto da 15 giorni (e lo hanno cercato tagliando l'uno a distanza dall'altro, nella speranza che l'asino si ponga a rispondere col proprio raglio autentico), incominciano « las memorables adivinanzas del mono adivino ». Si tratta, si sa, della scimmia che, saltando sulla spalla sinistra di Maese Pedro, « hombre galante (como dicen en Italia) » ⁷⁾, gli suggerisce all'orecchio le risposte alle domande che gli sono fatte: e Don Quijote resta stupefatto quando, dopo di essere stato riconosciuto, elogiato e ammirato, avendo egli chiesto se le vicende avvenute nella Cueva de Montesinos sono vere o false, la scimmia gli fa rispondere da Maese Pedro che sono « parte falsas, y parte verisímiles » (p. 435). Dopo di che i nostri due cavalieri andanti sono portati a vedere lo spettacolo dei burattini, che rappresenta la liberazione di Melisendra — di cui è marito il Cavaliere Don Gaiferos e padre putativo l'imperatore Carlo Magno —, prigioniera di un moro in Sansueña (la futura Zaragoza), che viene liberata dal marito oppostosi coraggiosamente ai tanti mori che vorrebbero impedire la fuga dei due. E Don Quijote, già irritato con Maese Pedro perché per bocca della scimmia ha attribuito al re moro Marsilio l'iniziativa di chiamare alle armi i propri uomini per riprendere i fuggiaschi (tanto più poi che gli arabi non usano campane bensì timpani e pifferi...), ed eccitato dalla consueta obbligazione di difendere le donne e i perseguitati, estraе la spada e fa a pezzi il mondo dei burattini; pagando poi da gran signore non solo i danni a Maese Pedro ma anche la cena a tutta la compagnia, tanto che ne resta allibito anche « el ventero, que no conocía a Don Quijote, tan adirado le tenían sus locuras como su liberalidad » (p. 643).

Il rifacimento del Baretto è suddiviso in due Parti. La scena della Parte I « rappresenta la Piazzetta di San Marco piena di Popolo d'ogni qualità. Palco de' Burattini da un lato. Dall'altro il Banco dell'Astrologa che sta appoggiata a quello con la sua Cerbottana in mano da astrologar la gente; e sul Banco stesso

in piedi Truffaldino con un tamburo appeso al collo, Brighella colla Chitarra, e Pagliaccio colle nacchere » (una scena, annota utilmente il Fido, frequente nel Settecento veneziano, documentata fra l'altro da incisioni così come da un personaggio goldoniano, la Margherita de *I Rusteghi*). Mentre l'Astrologa recita il suo primo recitativo, per incoraggiare a presentarsi chiunque voglia sapere il proprio futuro, i tre « compagni vanno facendo smorfie ed atti convenienti a' loro rispettivi caratteri ». E quando, poiché nessuno si fa avanti, l'Astrologa irritata ordina ai tre di seguirla per scomparire con lei, si fa avanti « Don Chisciotte vestito a ferro, alla foggia de' Cavalieri antichi, sceso da una barca, s'avanza con un camminar caricato verso la scena, ed appoggiandosi sulla lancia », ed esprimendo la propria meraviglia per trovarsi in Venezia, si domanda: « ove s'asconde / Il Mostro che dipinto / Ho veduto in un libro? » (vv. 58-60): contro questo « mostro » Don Chisciotte vuol partire lancia in resta...

Intanto egli vede anche « un gran Palagio / Che da un mago Malvagio / Fu fatto per magia! » (vv. 78-80), dove certamente è tenuta prigioniera Dulcinea: penserà lui a rompere gli incantesimi. E poiché la Trevisana (cioè l'Astrologa, che si chiama così perché si dice di Treviso: e il Fido ricorda che dal 1744 si pubblicava in Treviso un popolarissimo almanacco-lunario opera di un Giovanni Pozzobon « astrologo ») gli si offre per predirgli il futuro, Don Chisciotte si conferma nella convinzione di trovarsi nell'isola di Alcina « Che prigioniera tien la mia Regina! » (v. 135). La Trevisana non impiega molto tempo per rendersi conto di trovarsi in presenza di uno strano personaggio, di cui le è facile conquistarsi la fiducia, mentre Don Chisciotte la scambia per la « savia Sibilla » (v. 227), e nel gioco della propria fantasia vede, nel palco dei burattini che si muovono, un Castello con la « tremenda Torre / Della Fata Morgana » (vv. 180-181), con un « gran Gigante, e quattro Saracini » (v. 185). La Trevisana, ancora, mentre si presta al gioco dell'equivoco in cui è caduto Don Chisciotte grazie alla propria fantasia, se ne vale per lamentarsi del fatto che « La Città tutta / A' Burattini va: nessun più viene / A farsi astragolar » (vv. 197-199).

Allora Don Chisciotte eccitato vuol prendersi vendetta di lei, distruggendo il Castello e ammazzando il « Guerriero / Detto Pulcinella » (vv. 209-210) e cavando « le budella dalla pancia » (v. 216) al Bergamasco Padrone: con la lancia in resta si avventa sul palco che cade « con grande strepito » (v. 237). Ed ecco la chiusa della Parte I: « Trevisana: Ah de' pazzi n'ho visti già molti / Ma 'l più pazzo di questo non v'ha. // Don Chisciotte: D'un guerrier qual io son la memoria, / E la fama, e 'l valore, e la gloria / Quanto il mondo nel mondo vivrà. // Trev.: Ah ridete, Signori e Signore, Che più strano, che più bell'umore / Non fu al mondo, non v'è, né sarà. // D. Chi.: Se la Spagna durasse mill'anni / Tal Guerriero mai più non vedrà // Trev.: Certa son che Venezia in mill'anni / Un più matto mai più non vedrà » (vv. 242-253) (Exeunt).

La scena della Parte II « rappresenta le Camere del Ridotto illuminate e piene di maschere d'ogni sorta. Entra la Trevisana da una parte vestita da

Incantatrice, e dall'altra Truffaldino e Brighella immascherati stravagantemente da Ombre ». Resasi conto di avere a che fare con un « matto », la Trevisana vuol divertirsi alle sue spalle: fa credere a Don Chisciotte che Dulcinea e Sancho Panza sono morti; e al Cavaliere Andante, entrato in scena – condotto da Paggiaccio – « senza lancia e senza spada » per obbedienza a quella che egli chiama la « Sibilla », questa fa apparire, con tutte le proprie arti magiche, le due ombre dei morti (si tratta di Truffaldino e Brighella), che « lo abbracciano ».

Don Chisciotte è del tutto disorientato dal viso « dipinto col carbone » di Dulcinea: rassegnato a ciò (gli fa credere la Trevisana: « Tutte le Dulcinee / Diventano così, quando la Parca / Le costringe a passar la Stigia Barca. / Questa, questa è del Cielo / L'irrevocabilissima sentenza », vv. 113–117), supplica in modo lacrimosissimo la sua Donna che gli dica se lo ama ancora; in risposta, con un divertimento nel divertimento la Trevisana gli precisa che le donne, morte, sono private della lingua, perché troppo parliamo quando siamo vive » (v. 139). E alla richiesta, da parte di Don Chisciotte, di un qualsiasi segno di affetto di Dulcinea, Truffaldino « gli dà con gravità due colpi colla sua spada di legno sulle spalle ». Il Cavaliere Andante naturalmente non se ne dimostra entusiasta; allora la « Sibilla » lo rimprovera aspramente: « Ed ancora non sai / Che i pizzicotti, i pugni, / Gli schiaffi, e gli urti, a un'alma innamorata / Sono sempre una grazia segnalata? » (vv. 159–163).

Umiliato, definito codardo dalla « Sibilla », Don Chisciotte le chiede perdono, mentre si rende conto che Dulcinea è scomparsa (la Trevisana ha fatto uscire di scena le due « ombre »): davanti al fallimento di tante sue imprese e di tanti viaggi giura di farsi eremita. Ha inizio il duetto finale, a partire da un'esclamazione della Trevisana: « Perché, barbari Dei, farlo sì matto! // Don Chisciotte: Perché fuggir, mio bene, / Chi dalle tue catene / Legato ognor sarà? // (Guardando verso la scena). // Trev.: Che pazzia! // D. Chi.: Che duello! // Trev.: Che frenesia! // D. Chi.: Cara Sibilla, ah ch'io / Non merito pietà! // Trev.: Caro Guerriero mio, / Sei matto in verità. / No, mai un'avventura // a due: Sì fuori di natura / Mai più non s'udirà » (vv. 209–225).

Il re Marsilio, nel cui regno è prigioniera Melisendra, nel rifacimento del Baretti è dunque il Mostro (cioè l'Adriatico) che tiene fra le proprie braccia Venezia. Ai presenti sorpresi dalle stramberie del Cavaliere corrisponde la Trevisana. Alla magia che nel *Don Quijote* ha trasformato gli arabi in burattini corrisponde nel *Don Chisciotte in Venezia* la costruzione, da parte di un mago, del « gran Palagio » che è soggiorno della fata Alcina e dove è prigioniera Dulcinea; e mentre Don Quijote fracassa i corpi stessi dei burattini Don Chisciotte li fa cadere insieme col palco. Alla scimmia nella qualità di indovino corrisponde ancora la Trevisana, in un incantamento totale per cui, da « astrologa » che è, diventa anche una « fata » (una fata che si arrabbia quando Don Chisciotte le si inchina « profondissimamente » chiamandola « antica Sibilla sempiterna », e gli dice sul muso: « Io non son tanto antica, io son moderna », Parte I, v. 165).

L'incantesimo che si impadronisce di Don Quijote è parziale, giacché l'osteria in cui il personaggio si trova è realtà; l'incantesimo di Don Chisciotte è totale: « Questa questa pur troppo / È l'isola d'Alcina / Che prigioniera tien la mia Regina! » (Parte I, vv. 133–135).

E siamo poi a un'applicazione doppia dell'incantesimo, giacché a Melisendra prigioniera di Marsilio corrispondono Dulcinea prigioniera del « Palagio » e Venezia prigioniera dell'Adriatico: quella Venezia insomma la cui impossibilità – per mille anni – di vedere un « matto più matto » corrisponde all'impossibilità – per mille anni –, da parte della Spagna, di vedere un « Guerriero » come quello. E siamo in presenza di un allargamento anche geografico delle vicende del Cavaliere Andante cervantino, allargamento che si aggiunge e va ben al di là di quello espresso anche esplicitamente in un passo dell'Intermezzo⁸⁾, con l'includere Venezia nel tempo e nello spazio della vita di Don Chisciotte: il che potrebbe del resto far pensare anche a un omaggio a Cervantes, per il suo amore per Venezia non meno che per altre città d'Italia.

¹⁾ Tale comunicazione, che farà parte degli Atti di quel Simposio, si riferisce a un « dramma giocoso » di Apostolo Zeno, il *Don Chisciotte in corte della duchessa*, a una commedia di Francesco Cerlone, *Lo zingaro per amore*, e a un poemetto, in siciliano, di Giovanni Meli, *Don Chisciotte e Sanciu Panza*.

²⁾ È l'opera « serioridicola in prosa » *Il Don Chisciotte ovvero Un pazzo guarisce l'altro* di Girolamo Gigli, apparsa in « Hispano-Italic Studies », Washington, 2 (1979), alle pp. 87–92.

³⁾ Sulle pagine dedicate dal Baretto alla Spagna ha richiamato l'attenzione anche l'autore di questo articolo, in una comunicazione al « Primer Congreso Internacional de Hispanistas » tenutosi ad Oxford nel 1962, apparsa alle pp. 437–442 delle *Actas* del congresso (Oxford 1964), col titolo *Gentes y paisajes de la España de 1700 en las cartas de Giuseppe Baretto*; è riprodotta nel volume *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII (Temas españoles. Temas hispano-portugueses. Temas hispano-italianos)*, Madrid, Gredos, 1967, alle pp. 302–308. Recenti sono le pagine di Mario Ford Bacigalupo su *Una crítica de la imagen de España en la literatura de viajes: Giuseppe Baretto*, nel « Boletín del Centro de Estudio del Siglo XVIII (BOCES XVIII), Oviedo, 6 (1978), pp. 47–63.

⁴⁾ Sono dati alle stampe dal Fido insieme a due operette rare del Baretto, il « componimento drammatico » *Fetonte sulle rive del Po* (cantato a Torino nel 1750 in occasione delle nozze del principe ereditario Vittorio Amedeo duca di Savoia con Maria Antonia Ferdinanda infanta di Spagna) e il « pamphlet » *La voix de la Discorde, ou la Bataille des Violons* (una riuscita presentazione di uno scontro del 1753 fra due gruppi di musicisti italiani a Londra, i seguaci del violinista Felice Giardini protettore del Baretto e i partigiani dell'avventuriero impresario e librettista Vanneschi): il tutto è pubblicato col titolo complessivo di *Scritti teatrali* (Ravenna, Longo Editore, 1977, pp. 116).

⁵⁾ Gli autografi dei due intermezzi si conservano nella Biblioteca Comunale di Verona, tra le *Poesie di Giuseppe Baretto*, ms. 2085, 477 pp.; l'opinione del Fido è che i due intermezzi risalcano agli anni 1752–53 e costituiscano appunto una parte dell'effimera attività del Baretto come poeta presso il Teatro italiano di Londra.

⁶⁾ Lo riproduce il Fido nella sua introduzione.

7) Si cita il romanzo nella terza edizione delle Ediciones Ibéricas di Madrid (1941), qui (p. 631) e nei passi successivi.

8) « Parto di Spagna / Sull'orme d'un Re Moro / Che rapito m'aveva il mio tesoro: / Corro per tutta Francia, per tutta l'Allemagna, / Per il Perù, per il Mississipi, / E per mare alla fine arrivo qui ». (Parte II vv. 175–181).

A. A. Dement'ev, *Sbornik zadač i upražnenij po staroslavjanskomu jazyku*, Mosca, « Prosveščenie », 1975, pp. 344.

Si tratta di una raccolta di esercizi pratici sui vari aspetti della grammatica e della letteratura paleoslava, suddivisi per singoli argomenti e con abbondanti note esplicative. L'opera si compone di due parti, più un'appendice. La prima parte è a sua volta divisa in varie sezioni: una introduttiva, una seconda dedicata alla fonetica e le altre dedicate, nell'ordine, alla morfologia, alla sintassi, al lessico. La seconda delle due parti contiene brani di testi letterari paleoslavi, corredati da quesiti inerenti alla loro interpretazione ed analisi linguistica. Nell'appendice, infine, troviamo un'esposizione riassuntiva dei fatti linguistici trattati, divisa in sezioni, ciascuna delle quali è seguita da una piccola bibliografia supplementare. Da ultimo, sono aggiunte tavole con i paradigmi nominali, pronominali e verbali del paleoslavo.

Lo scopo che l'A. si prefigge con la presente opera è, come egli stesso afferma nell'introduzione, essenzialmente pratico: in particolare, essa rappresenta il tentativo di fornire al futuro studioso il materiale necessario per apprendere in modo pratico quanto viene svolto durante i corsi previsti per le università sovietiche dai programmi in vigore. Come tale, l'opera può essere vista come supplemento a qualsiasi manuale teorico di grammatica paleoslava, e l'A. stesso informa di aver largamente seguito, per quanto concerne l'impostazione e la suddivisione del materiale, il testo *Staroslavjanskij jazyk* di G. A. Xaburgaev (Mosca, « Prosveščenie », 1974).

Va però rilevato fin d'ora che, se da un lato può essere didatticamente costruttivo il reciproco integrarsi di due opere di tal genere, dall'altro si rischia facilmente di trovare in entrambe, oltre agli stessi pregi, anche gli stessi difetti. È questo un rischio cui il Dement'ev, purtroppo, non sfugge. Non sono poche le inesattezze, comuni alle due opere, dovute forse alla volontà dell'A. dello *Sbornik* di non introdurre in quest'ultimo concetti nuovi rispetto all'altra opera: nella parte storico-comparativa, ad esempio, non è neppure fatta menzione dello *šva* e della sua influenza sul sistema fonologico dell'indeuropeo e delle lingue da esso derivate (lacuna già riscontrata da M. Enrietti nella sua recensione al lavoro del Xaburgaev in *Annali di Ca' Foscari*, XIV, 1-2, 1975). Ciò costringe il Dement'ev ad arrampicarsi sugli specchi per spiegare certe alternanze apofoniche, e ad arrivare alle stesse complicazioni e, peggio ancora, alle stesse inesattezze riscontrabili nel Xaburgaev.

In generale, l'impressione che si ricava dall'esame dell'opera in argomento non è, purtroppo, molto favorevole. Nonostante le possibili giustificazioni dovute al non volersi troppo discostare dal manuale del Xaburgaev cui lo *Sbornik* è idealmente legato, risulta evidente che l'A. non ha una grande dimestichezza con i dati degli studi storico-comparativi. Ai nn. 102-103 (p. 47) troviamo quello che, con ogni probabilità, dovrebbe essere l'inventario completo dei fonemi vocalici indeuropei: in esso tuttavia, oltre allo *šva*, mancano i dittonghi lunghi (menzionati invece a p. 57) ed alcuni dittonghi funzionali. Oltre a ciò, ci sembra che se l'A. avesse fatto notare che le sonanti in indeuropeo costituiscono una categoria a sé stante (*i* e *u* sono invece elencati tra le vocali) e che esse precedute da una vocale danno origine ai dittonghi, tutto sarebbe stato chiaro e completo.

A tale sistema vocalico fa riscontro, ai nn. 134 sgg. (pp. 67-69) quello dei fonemi consonantici

indeuropei: nello schema di p. 68 questi vengono stranamente suddivisi in «labializovannyj/nelabializovannyj», come se questo tratto fosse stato rilevante per tutte le consonanti indeuropee, mentre manca la distinzione assai più importante tra consonanti sorde e sonore. Compaiono inoltre, nello stesso schema delle consonanti, le sonanti, e queste non solo con il loro valore consonantico, ma addirittura anche con quello sillabico-vocalico (cfr. quanto detto a proposito delle vocali), se ciò è quanto va dedotto dai simboli grafici usati dall'A. Suscita riserve anche l'inclusione della fricativa sonora /z/ come fonema autonomo in indeuropeo. Va infine rilevato che l'A. aderisce all'opinione che ricostruisce per l'indeuropeo tre serie di velari, ma non chiarisce sufficientemente il carattere *satem* dello slavo.

Altra classificazione non molto felice e, in taluni punti, inesatta, è quella delle alternanze apofoniche in indeuropeo e in paleoslavo, che l'A. tratta in modo discontinuo alle pp. 40-41 (n. 85) e, *passim*, alle pp. 53-67. I fatti più rilevanti sono, a tale riguardo, la mancata menzione del grado zero e, come già rilevato, dello *šva*; in secondo luogo, a p. 54 l'A. scrive: «Ukažite otraženie *indoevropejskix* (il corsivo è nostro) *čeredovanij glasnyx staroslavjanskogo jazyka*», ma poi mescola ad alternanze indubbiamente indeuropee (ad es.: *bredetū – broditi*) altre sorte all'interno dello slavo, come l'allungamento vocalico degli imperfettivi derivati (*načino – načinati*). Che dire poi di casi in cui vengono citate alternanze come: «**ě – *i* > staroslav. *e – ĭ*» (*beretū – bīrati*)? È indeuropea l'alternanza **e – *i*? O di casi come: «**ē – *i* > staroslav. *ě – ĭ*» (*svētū – svītēti* e *blěskū – blisnōti*)? Questo **ē* (con l'asterisco!) è indeuropeo? In tutti e due i casi *ě* paleoslavo risale all'ie. **-oi-*.

Sempre da un punto di vista generale, è eccessivo il riferimento che l'A. fa al russo moderno: il fatto che egli si prefigga di esaminare i fenomeni linguistici del paleoslavo in comparazione con quelli del russo (come egli stesso rileva all'inizio della premessa, a p. 3) lo porta in realtà da un lato a dare troppa importanza a fatti rilevanti in russo ma di scarso significato in paleoslavo, dall'altro a trascurare fenomeni del paleoslavo privi di corrispondenze dirette in russo. Troviamo esagerato, ad esempio, lo spazio che l'A. riserva alla «*polumjagkost'*» delle consonanti paleoslave davanti a vocale palatale, sia perché è legittimo credere che essa non avesse rilevanza fonologica (come invece avviene in russo), sia perché, essendo il paleoslavo una lingua della quale esistono unicamente testimonianze scritte, un'indagine sulla realizzazione fonica dei suoi fonemi è irrealizzabile.

D'altra parte, della categoria del duale si parla solo a p. 86 (n. 181) nell'ambito delle caratteristiche generali della flessione paleoslava (nonché nelle tavole sinottiche aggiunte in appendice), ma non viene mai presa in considerazione nelle note esplicative. Ancora, della classe dei verbi atematici l'A. si limita ad un breve riferimento a p. 144 (n. 343) dove dà una suddivisione dei verbi paleoslavi in otto classi, di cui gli atematici costituiscono l'ultima; di fatto essi però vengono considerati solo sporadicamente, per lo più in maniera implicita insieme alle altre classi. Per citare un altro esempio, l'A. omette il paradigma del condizionale *bimī, bi...bq*, mentre cita quello formato con *byxū, by...byšę* evidentemente perché quest'ultimo trova corrispondenza nel russo moderno.

Oltre a queste osservazioni di carattere generale, eccone ora alcune particolari. A p. 43 (n. 91) e a p. 44 (n. 94) si legge: «**pastuxi* (gde konečnoe *i* iz diftongov *oi, ai*) > staroslav. *pastusi*» e «**nogě* (gde konečnoe *ě* iz diftongov *oi, ai*) > staroslav. *noz'ě*». Qui c'è una certa confusione: nel primo caso (nomin. plur. di un tema in *-o-*) abbiamo a che fare soltanto con l'ie. **-oi*. Nel secondo caso (loc. sing. di un tema in *-ā-*) soltanto con l'ie. **-āi*. Per sapere come mai i suddetti dittonghi diano esiti diversi in condizioni apparentemente identiche dobbiamo arrivare a p. 57, dove si legge (in fondo alla tabella) che «*oi, ai v konce slova pod nixodjaščej intonaciej daet i*»: è dubbio però che sia l'intonazione la responsabile di questo fenomeno.

Più oltre, sempre a p. 44, leggiamo: «**g + j, i, ě* (iz diftongov *oi, ai*) > *d'z' > z'*». Questo è un grave errore: *g + j*, infatti, dà un esito diverso (*ž*) da quello di *g + ě, i* (da **oi, ai*) che dà invece *d'z', z'*.

A p. 49 (n. 106, 1-2) l'A. afferma che **ē* > *a* dopo le palatali *j, č, ž, š*: a queste ultime andrebbero tuttavia aggiunti, per completezza, *št* e *žd*, prodotti dalla prima palatalizzazione dei gruppi **sk, *zg* (cfr. psl. *blištati* = |*blisk-*| + |*-ėti*|, *moždanū* = |*mozg-*| + |*-ěňŭ*|); né i gruppi *sk, zg*

vengono presi in considerazione a proposito delle altre palatalizzazioni. Solo a p. 78 se ne trova un riferimento, tra i suoni che subiscono la iodizzazione.

A p. 51 (e, muovendo da tale presupposto, anche oltre, *passim*, nella sezione dedicata alla morfologia) l'A. afferma categoricamente che in sillaba chiusa finale $*o > u > \ddot{u}$. La cosa non è così sicura: è molto probabile che tale fenomeno sia avvenuto in slavo soltanto in sillaba chiusa da una consonante nasale. Una dimostrazione di ciò si può trovare in M. Enrietti, « Le desinenze slave di prima persona plurale dei verbi », *Rend. Acc. Naz. dei Lincei*, serie VIII, vol. XXXIII, 1977, pp. 471 sgg.

A p. 70 (n. 122) è trattata quella che l'A. chiama « tretij rjad čeredovanija glasnyx », quella cioè dei gruppi *vocale + nasale* e delle vocali nasali ϵ, ρ : queste ultime si avrebbero dunque, oltre che in posizione preconsonantica, anche in finale. Non è spiegato però come mai in forme come, ad esempio, l'accusativo singolare dei temi in $-o-$, $-i-$, $-u-$, il genitivo plurale dei nomi e dei pronomi, la prima persona singolare dei tempi storici ecc. (derivanti tutte da sequenze *vocale + nasale*) le vocali nasali non compaiono.

Al n. 131 di p. 65, che tratta l'eliminazione dei dittonghi liquidi in posizione iniziale, non è posta nella dovuta evidenza la diversità di trattamento nei vari dialetti slavi: benché essa risulti da molti esempi, l'A. non ne dà alcuna spiegazione.

Alle pp. 74-77 non sarebbe costato poi molto all'A. dire che l'esito della seconda e della terza palatalizzazione di x in slavo occidentale è diverso rispetto a quello del resto dell'area slava, rispettivamente \dot{s} e s' , visto che a p. 77 si trova un riferimento implicito a tale fatto nel confronto tra psl. *věši* e pol. *wszystek*, che rimane così privo di spiegazione.

A p. 82 (n. 171) l'A. cita alcune forme di aoristo e, dalla spiegazione che ne dà, risulta che la vocale radicale lunga in forme come psl. *rěxŭ, něsŭ, věsŭ* ecc. sarebbe dovuta ad un allungamento compensatorio della vocale breve originaria, in seguito alla caduta della consonante radicale davanti a $-s-$ dell'aoristo. Sebbene tale opinione sia condivisa anche da altri studiosi, è tuttavia difficile separare tali forme con grado radicale lungo dagli aoristi sigmatici del sanscrito e dai perfetti in $-sī$ latini, anch'essi con vocale radicale lunga: cfr. sanscr. *anaīṣam, avākṣam, ayaukṣam* e lat. *tēxi, rēxi, vēxi* ecc. Rimarrebbe inoltre da spiegare il motivo per cui non si sia verificato lo stesso allungamento di compenso anche nei casi diversi dall'aoristo: cfr. ad es. psl. *osa* di fronte al lit. *vapsà*, alto ted. ant. *wafsa* ecc., oppure psl. *osī* di fronte a lat. *axis*, sanscr. *akṣah* ecc.

A p. 91 si legge che $*-ai$ al dativo-locativo singolare sarebbe passato attraverso una fase intermedia $-oi$, mentre è noto che la monottongazione dei dittonghi in i ha avuto luogo in slavo prima dello sviluppo $a > o$ (cfr. G. Y. Shevelov, *A Prehistory of Slavic. The Historical Phonology of Common Slavic*, Heidelberg, Carl Winter, 1964, cap. 20.5, pp. 288-289 e 26.8, pp. 384-386).

A p. 94 l'A. ricostruisce nella declinazione indeuropea dei temi in $-o-$ un genitivo singolare in $*-ō$ ($*stol-ō$) accanto ad un nominativo (corretto) in $*-o-s$. Non si capisce perché non abbia ricostruito $*-ōd$, antica desinenza di ablativo: cfr. sanscr. *vrkāt*, avest. *masyāt*, lat. arc. *Gnaeuōd*.

Sempre a proposito dei temi in $-o-$, manca qualsiasi riferimento ai problemi connessi con la forma del dativo singolare psl. $-u$. All'origine del nominativo plurale starebbe poi, secondo l'A., un improbabile $*-ois$ privo di corrispondenze nelle altre lingue indeuropee (così almeno si legge alla fine di p. 94); tuttavia all'inizio della pagina successiva (dunque, poche righe più sotto!) la stessa forma viene fatta derivare da $*-oi$, il che corrisponde ai dati delle altre lingue indeuropee. Sempre al n. 205, la spiegazione si ferma all'accusativo plurale, lasciando fuori (perché?) lo strumentale ed il locativo. Quest'ultimo, con esatte corrispondenze in altre lingue indeuropee, poteva utilmente essere menzionato.

La più grande confusione regna nelle forme ricostruite. A p. 97 abbiamo un dativo singolare psl. *synovi* che risale a $*sŭn-og-i$ (?), uno strumentale plurale *synŭmi* che risale a $*sŭnŭmī$ (?) e, a p. 100, un dativo singolare *gosti* che risale a $*gostī$ (?). Un i del paleoslavo può dunque derivare: 1) da $*i$, 2) da $*i$, 3) da $*i!$ Senza contare che la stessa desinenza ricostruita $*-ŭmī$ (p. 97) dà origine anche allo strumentale singolare *synŭmī*. Al locativo singolare dei temi in $-u-$ l'A., avendo comple-

tamente ignorato i dittonghi lunghi, ovviamente non dice che psl. *-u* deriva con ogni probabilità dal tema di grado allungato, come risulta dalle forme sanscr. *sūnau, paśau, dhenau* e dalla desinenza di locativo *-u* del russo moderno, la quale tende ad attirare su di sé l'accento: cfr. *véter: vétra: na vetrú, kráj: krája: v krajú, béreg: bérega: na beregú* ecc. Invece, l'A. pone quale forma originaria ie. **-ou*, identica a quella ipotizzata per il vocativo. Ma ancor più strano è che troviamo la stessa forma **-ou* anche alla base del genitivo singolare, senza l'aggiunta della desinenza **-s*, (cfr. lit. *sūnaūs*, sanscr. *sīnoḥ*, pers. ant. *Kūrauš*, got. *sunaus*, lat. *senatūs*).

A p. 100 troviamo inoltre ricostruito un nominativo plurale **gost-ej-es* (perché non **ghost-ej-es*?) > psl. *gostije* con *-ei-* conservato in posizione eterosillabica, e alla riga sotto il genitivo plurale è già **gostijī* (> psl. *gostii*) con *-ei-* trasformato in *-ij-*.

A p. 120 (n. 273), anziché « M[estnyj] p[adež] *všemi* – kak tverdoe sklonenie, sr. *tomī* » si dovrebbe leggere proprio il contrario, ossia « ...kak mjagkoe sklonenie, sr. *jemi* ».

Per quanto riguarda la flessione verbale, troviamo tra l'altro a p. 146 (n. 350) un riferimento alla desinenza di prima persona plurale psl. *-mū*, la quale viene fatta derivare dall'A., seguendo la ipotesi più diffusa, da ie. **-mos* con il consueto trattamento *o > u* in sillaba finale chiusa. A noi tuttavia sembra più convincente la teoria dimostrata da M. Enrietti in « Le desinenze... », cit., secondo cui *-mū* deriva piuttosto dalla variante ie. **-mon*, ove il suddetto trattamento di *o* risulta normale davanti a *n*.

Riguardo all'imperativo, trattato dall'A. alle pp. 156–158 (nn. 383–387), non si legge una sola parola intorno alle forme di prima persona plurale e di tutto il duale (trascurati ancora una volta in quanto privi di corrispondenze in russo moderno?); inoltre non troviamo, chissà perché, le consuete notizie storiche, laddove l'A. avrebbe potuto almeno accennare al fatto che le forme dell'imperativo slavo continuano in realtà quelle dell'ottativo indeuropeo.

Al fenomeno descritto a p. 169 (n. 421, sez. 4), circa la possibilità di alternanza *y – ūv* nella radice di certi verbi al participio passato passivo (cfr. psl. *zabyti – zabūvenū, umyti, umūvenū* ecc.), andrebbe aggiunta per completezza anche l'alternanza parallela *i – ij* che si osserva talora in alcuni verbi con radice (monosillabica) in *-ī-*: cfr. psl. *biti – bijenū* (accanto a *bitū*), *viti – vijenū* (accanto a *vitū*) ecc.

Non mancano, purtroppo, gli errori di stampa: a p. 36 riga 2 al posto di *novějīsi* leggi *novějīši*; p. 48, r. 25, sanscr. *māter = mātā*; ibid., r. 26, gr. *ματηρ = μᾶτηρ* (era meglio poi precisare che si tratta della forma dorica); ibid., r. 30, lat. *dōno = dōnō*; ibid., r. 31 (e altrove, *passim*), non sono indicati gli accenti negli esempi greci; p. 50, r. 2, lat. *okulus = oculus*; ibid., r. 16, lit. *l'āudis = liāudis*; p/ 52, r. 6, psl. *sěma = sěmę*; ibid., r. 18, lit. *kainā = kainà*; ibid., r. 23, lit. *vainikas = vainikas*; p. 53, r. 10, sanscr. *jīvāh = jīvāḥ*; ibid., r. 27, (ju > ū > jī) = (ju > jū > jī); p. 63, r. 4, ceco *brěh = brěh*; ibid., r. 5, lit. *kārvė = kārvė*; ibid., r. 6, ceco *krava = kráva*; ibid., r. 19, ceco *brezen = březen*; ibid., r. 21, ceco *mleko = mléko*; ibid., r. 28, ceco *blato = bláto*; ibid., r. 34, pol. *wrog = wróg*; ibid., ultima riga, pol. *krotki = krótki* e ceco *kratky = krátký*; p. 64, r. 1, pol. *mroz = mróz* e ceco *mráz = mráz*; ibid., r. 6, ceco *prah = prach*; p. 65, r. 4, ceco *drevo = dřevo*; ibid., r. 5, pol. *śrzođa = środa* e ceco *střida = střída*; ibid., r. 8, ceco *střeha = střecha*; ibid., r. 10, ceco *vlěci = vléci*; p. 66, r. 11, ceco *plny = plný*; ibid., r. 19, ceco (dial.) *žlutý (žlty) = žlutý (žltý)*; ibid., r. 22, ceco *prvy = prvý* e serbo-cr. *p̄rvi = p̄rvi*; p. 68, r. 6 del testo, irl. ant. *brathis = brathir*; p. 69, r. 1 del testo, gr. *μέov = μέθv*; ibid., r. 2 del testo, sanscr. *bhārami = bhārāmi*; p. 71, r. 11, lat. *gnōseo = gnōscō*; ibid., r. 18, gr. *ἐχατόv = ἐκατόv*; ibid., r. 20, gr. *δέχα = δέκα*; p. 73, r. 1, sanscr. *kṛśnāḥ = kṛśnāḥ* e pruss. ant. *kirsnaḥ = kirsnan*; p. 74, r. 25, **k > c = *k > c'*; p. 75, r. 16, gr. *λύχοι = λύκοι*; p. 82, r. 17, ceco *pec = péc*; ibid., r. 18, ceco *střici = střici*; p. 86, r. 4, psl. *těmja, brěmja = těmę, brěmę*; p. 95, r. 21, **otik-ě, *starik-ě = *otik-e, *starik-e*; p. 102, r. 24, got. *svistar = swistar*; ibid., r. 25, lit. *dukte = dukté*; p. 125, r. 1, psl. *slni-jī = sinī-jī*; p. 308, r. 16 (dat. pl. femm.) psl. *četyri = cetyrīmū*; p. 313 r. 11 (III pers. pl.) psl. *byste = byšę*; e numerosissimi altri.

Non riteniamo necessario continuare per giustificare il nostro giudizio tutt'altro che positivo

su quest'opera del Dement'ev. È inevitabile che tutto il profitto che gli allievi potrebbero trarre da un lavoro di questo tipo venga reso pressoché nullo da tutta una serie di inesattezze e di carenze come quella che abbiamo riscontrato nello *Sbornik*. Ci si chiede se il tipo di preparazione che una opera del genere, affiancata ad un manuale teorico come quello del Xaburgaev, può dare agli studenti basti almeno a compensare la fatica dell'Autore.

Giorgio Marconato

Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, pp. 246.

Poiché mi ero appena occupato della ricezione letteraria (ed avevo redatto uno studio appunto *Sur la réception littéraire*) ho preso tra le mani con interesse quest'opera di Umberto Eco, che prometteva di occuparsi, non, come gli succede per lo più, di fatti di carattere semiotico generale, ma di un destinatario specifico, il destinatario dei testi narrativi. (Poi vidi che in realtà l'oggetto era ulteriormente circoscritto, poiché si trattava soltanto del destinatario della narrazione *fictional*: lo vidi senza sorpresa, poiché solo negli ultimi anni si è sviluppato nell'ambiente della narratologia parigina un interesse per la narrativa *non-fictional*).

Rilevai subito che gli autori cui mi riferivo nel mio scritto, Ingarden, Gadamer, Mukařovský, Vodička, Jauss, Iser, risultano ignoti a Eco. I suoi punti di riferimento si inscrivono nella cultura francese e in quella anglosassone, includendo naturalmente quegli autori che, di altra provenienza, si sono inseriti profondamente in tali culture. Si tratta di un inconveniente che ha i suoi risvolti positivi, in quanto eventuali convergenze divengono particolarmente significative, quando provengono da ambienti scarsamente comunicati. (Occorre tuttavia notare che il gruppo della « Rezeptionsästhetik » è tutt'altro che isolato dal contesto in cui si colloca Eco, e non ignora lo stesso Eco. L'isolamento è unidirezionale).

Che alcuni testi fossero « aperti » all'attualizzazione da parte del lettore, Eco, come è noto, aveva affermato molti anni fa; ora riconosce che *tutti* i testi, più o meno, sono « aperti ». Il collocarsi dal punto di vista del destinatario risultava negli anni sessanta audace: « era dogma corrente, in quella fase della vicenda strutturalista, che un testo andasse studiato nella propria struttura oggettiva, quale appariva nella propria superficie significante. L'intervento interpretativo del destinatario era messo in ombra, quando non era decisamente espunto come impurità metodologica » (p. 6). Giustamente Eco obietta, alla negazione dell'« apertura » fatta da Lévy-Strauss, che occorre distinguere: se si tratta di affermare che l'opera può contenere tutto ciò che salta in testa al lettore di metterci, allora si deve dire di no: in questo senso l'opera non è aperta. Se invece si vuole dire che il contenuto è definitivamente manifestato dalla superficie significante dell'opera, allora non si può essere d'accordo. Ci sono dei processi di cooperazione interpretativa del testo, il cui studio costituisce una « pragmatica del testo ». Tale studio è appunto il proposito del libro, limitatamente ai testi narrativi.

Questo programma, annunciato da Eco nell'*Introduzione*, non poteva che trovare disponibile chi veniva da riflessioni come quelle da me esposte nello scritto citato all'inizio. In realtà, l'approccio di Eco si dimostra molto diverso dal mio e da quello della maggior parte degli autori da me citati, nella sua radice esistenziale e culturale. Noi partiamo sostanzialmente da una esperienza di lettura, di testi letterari « alti ». Il tentativo di teorizzazione è in questo caso lo sbocco naturale di un'esperienza diretta, cioè è qualcosa di analogo a ciò che avviene nell'epistemologia scientifica contemporanea, che è una teorizzazione operata da persone che provengono da concrete ricerche e ad un determinato momento si fanno questione dei metodi e delle procedure della loro ricerca. In sostanza, questa fu appunto la sorgente della riflessione di Charles Anders Peirce, cui Eco si ricollega quasi come a maestro, in questo libro come nel *Trattato di semiotica generale*. Ma Eco proviene piuttosto da studi teorici; questo si nota in una certa dilettezza nella distinzione sottile,

nella moltiplicazione delle « nozioni » che qualche volta lascia il sospetto di ridursi a una moltiplicazione dei « termini »: una dilettazione intellettualmente apprezzabile, che rimonta alla scolastica: Eco studiò l'estetica di Tommaso d'Aquino e quel Peirce cui egli ora si ricollega aveva una predilezione per Duns Scoto, il « doctor subtilis ». Ma questa tendenza rischia di cadere nell'astrattezza, nel gioco dialettico, nell'aridità. Leggendo Eco ho avuto più volte nostalgia di quegli scritti in cui si vede che la riflessione nasce da una concreta, appassionata esperienza di lettura: per esempio quelli di Wolfgang Iser.

La « fabula » di cui parla il titolo (« Lector in fabula ») è una formula evidentemente costruita ad analogia di « Lupus in fabula »: non più di un'allusione divertente, perché qui di lupi non si parla) è naturalmente la « fabula » dei formalisti russi, contrapposta all'« intreccio »: « la fabula è lo schema fondamentale della narrazione, la logica delle azioni e la sintassi dei personaggi »; « l'intreccio è invece la storia come di fatto viene raccontata, come appare in superficie (...). In un testo narrativo l'intreccio si identifica con le strutture discorsive » (p. 102): è la contrapposizione tra « histoire » e « récit » di Genette; quella tra « story » e « plot »: una distinzione molto divulgata, utile ma anche pericolosa: sterilizzante, se si prende troppo sul serio. Lo studio della « fabula » potrà forse condurre ad una narratologia (una narratologia riguardante la narrativa *fictional*, non bisogna dimenticare; ma si dimentica) di carattere tassonomico e descrittivo; ma conduce anche ad una migliore comprensione dell'opera narrativa concreta, che esprime e comunica modi di essere uomini che possano essere confrontati col *nostro* modo di essere uomini ed arricchirlo? Se a questo non servisse, una tale scienza della narrativa non servirebbe a molto. Se prescindiamo dalla concretezza del testo, se ci occupiamo soltanto dell'esteriore gioco narrativo, delle « opposizioni attanziali » (Greimas è presente in Eco, e congenialmente presente), possiamo giungere a spiegare i segreti di *Un drame bien parisien* di Alphonse Allais, il testo sul cui esame è costruito (cfr. p. 9) tutto il libro, ma forse non andiamo molto più in là. Che il testo di Allais si presti ad esercitazioni semiotiche non sembra sufficiente garanzia del suo valore letterario. Si direbbe piuttosto un divertimento, in cui i personaggi sono delle pedine di un gioco: non a caso Eco si riferisce ogni tanto al gioco degli scacchi.

Sono comunque da rilevare alcune significative coincidenze con la riflessione centroeuropea cui mi sono riferito. Il concetto di « attualizzazione » che viene ampiamente utilizzato da Eco coincide con qualcuna delle molte accezioni che diacronicamente assume il termine « concretizzazione » in tale riflessione: il termine « concretizzazione », infatti, può essere considerato un « termine-ombrello », per usare un'espressione di Eco. Suggestiva è l'importanza che assume nel libro il concetto di « topic » o « sceneggiatura », come meccanismo della cooperazione interpretativa. È tuttavia da rilevare che la « sceneggiatura » funziona a livello di « fabula », cioè a livello di meccanismo narrativo, al di qua del concreto fatto letterario. Anche qui, questo tipo di semiotica letteraria serve bene per la letteratura di consumo; non si sa quanto possa servire per la letteratura vera.

Il concetto di « isotopia », mutuato da Greimas, è rapportato da Eco al concetto di « topic »: in una determinata « sceneggiatura » si realizza una « costanza di un percorso di senso ».

Bene. Ma quante altre cose si possono dire sulla ricezione narrativa. Forse per rintracciare queste altre cose dobbiamo uscire dalla semiotica: uscire all'aperto, nella vita e nella riflessione che nasce dalla vita. La vita è storia; forse possiamo inseguire, sorpresi, dubbiosi, entusiasti, l'affiorare di costanti nelle vicende della ricezione; o miraggi.

Franco Meregalli

Giovanna Malquori Fondi, *Le « Lettres Portugaises » di Guilleragues*, Napoli, Liguori Editore, 1980, pp. 102.

O problema da autoria e autenticidade das famosas *Lettres* tem apaixonado não poucos estudiosos desde que, em 1669, o editor Claude Barbin publicava em Paris a primeira edição das *Lettres portugaises traduites en françois*. E a questão não deixou ainda de interessar a crítica, a mais recente da qual, baseando-se em motivos de análise interna, propende a eliminar a tese do original português, atribuído a Sórora Mariana Alcoforado, freira no convento de Beja, para o situar no contexto literário francês do século xvii, resolvendo o problema a favor de Guilleragues, personagem que a tradição sempre apresentara como tradutor das *Lettres*.

Giovanna Malquori Fondi adere completamente a esta última tese e o título do volume é, por isso mesmo, indicação segura quanto à ausência de dúvidas. Desenvolve portanto o seu ensaio ao longo de alguns capítulos bem encadeados, tendentes, todos eles, a demonstrar a insensatez duma possível atribuição à freira de Beja, para o que se apoia em bibliografia quase exclusivamente francesa que, de resto, mostra controlar de forma exaustiva e correcta. Mas vejamos, de perto, as diferentes peças de que se compõe o polémico estudo para analisarmos os argumentos fundamentais:

1. *Fra Mariana e Guilleragues: le « Lettres portugaises » alla ricerca di un autore*: A estudiosa documenta a sua exposição e apoia-se sobretudo num artigo de Green, de 1926 (*Who was the Autor of the « Lettres portugaises »?*), justamente porque aqui se dá notícia, pela primeira vez, do *privilege* de publicação. E para acentuar que, mesmo em Portugal, a tese « alcoforadista » começava a vacilar, não obstante os estudos de Luciano Cordeiro, Giovanna Fondi refere o conhecido estudo de Gonçalves Rodrigues (que cita três vezes, usando porém a grafia espanhola, isto é, Rodriguez) que « denunciava già nel titolo, *Mariana Alcoforado. História e crítica de uma fraude literária*, la netta propensione verso il rifiuto dell'autenticità » (p. 13). Deve dizer-se, porém, em abono da verdade, que Gonçalves Rodrigues apresentava a sua tese sob reserva, aludindo a um possível contacto de Guilleragues com cartas de amorosas portuguesas, posição que pressupunha a origem ou, pelo menos, a contaminação portuguesa do texto.

Partindo, portanto, do princípio de inaceitação do original português, a atenta investigadora pode perfeitamente dizer: « La leggenda della monaca, pur se a sostenerla qualcuno rimane ancora è ormai sfatata. ' La religieuse portugaise est morte... Vive Guilleragues ', scrive Jacqueline Piatier, e Antoine Adam, facendole eco: ' Guilleragues auteur des *Lettres Portugaises*: il n'est plus permis d'en douter ' » (pp. 14/15). A grande recolha de dados, que é um dos aspectos importantes deste estudo, permite todavia ao leitor averiguar, por exemplo, as diferentes posições da crítica italiana, desde Pizzorusso a Macchia, e a desobediência de um trabalho recente (1979) de Yves Florence, a qual, referindo-se a Antoine Adam, lhe responde ironicamente: « Nous douterons donc sans permission » (nota da p. 15).

2. *Un nuovo tipo di espressione narrativa: Le « Lettres portugaises » e il romanzo epistolare*: Deixando de lado a afirmação, sempre destinada a recusar a tese portuguesa, de que as respostas do Cavaleiro, referidas no texto das *Lettres* como « froides, pleines de redites » (IV), « non potevano certo alimentare una passione, stabilendo un rapporto, una corrispondenza » (p. 16), coisa que me parece discutível, o capítulo analisa as *Lettres portugaises* como provável modelo antecipador do romance epistolar, o que, segundo a estudiosa, representaria um expediente literário e o carácter intencional das cinco Cartas.

3. *L'« analyse des sentiments » e l'analisi dell'« amour-passion »*: Seguindo sempre uma posição crítica atinente à sua perspectiva, aliás documentada, Giovanna M. Fondi individua para as *Lettres* um modelo precedente, as fontes literárias que, desde Ovídio a Heloísa, teriam informado o texto de Guilleragues, «le langage mis à la mode par les poètes de l'amour passionné» (p. 25). É uma proposta aceitável mas é evidente que se pode do mesmo modo conjecturar o tipo de intervenção do tradutor, se se aceita a tese do original português, sem por isso contrariar a « collocazione delle *Lettres portugaises* nella linea di una tradizione letteraria » (p. 28).

4. *Lo spazio chiuso di un convento «aperto»*: É talvez o capítulo mais controverso, sobretudo quando se afirma que « il tipo di convento «aperto» nel quale la monaca vive non ha alcuna rispondenza con la realtà storica locale » (p. 28). É verdade que é a própria Mariana a aludir « à la sévérité des lois de ce pays contre les religieuses » (carta III), embora não deixe de acenar às infracções à clausura e ao facto de as próprias religiosas mais severas demonstrarem « pitié de l'état où je suis » (carta IV). A este respeito, convém referir ainda os famosos escândalos conventuais ocorridos em Portugal, as lutas em que as freiras procuravam iludir a clausura e que vinham dos tempos do rei D. Pedro II (1683–1706 mas já regente desde 1666), conhecendo o seu apogeu com o rei D. João V (1706–1750), o qual deixou ligado o seu nome, como se sabe, às famosas aventuras do convento de Odivelas.

5. *«D'ailleurs il n'y a pas même de style...» e Alla ricerca di un genere*: Insiste-se, é claro, na tese da autoria francesa de Guilleragues, acentuando como este « sapesse adeguare la sua scrittura ai sentimenti che la monaca voleva esprimere » (p. 34) e mostrando como Mariana « sapesse vivacizzare il suo stile ricorrendo a tutto quanto la retorica poteva offrirle perché il suo discorso sembrasse naturale e spontaneo » (p. 34). Para além do facto de o « aparato retórico » constituir uma característica comum da epistolografia amorosa (Fernando Pessoa chamá-la-ia ridícula), não é de excluir, evidentemente no âmbito doutro ponto de vista, a já mencionada intervenção do tradutor.

6. *Le « Lettres portugaises »: temi e problemi*: Na psicologia das *Lettres*, a « concentrazione estrema e ossessiva intorno a pochi motivi » (p. 40) não é certamente para estranhar. De resto, os poucos dados externos (que contudo existem) justificam plenamente a interiorização do amor-paixão, fazem confluír a *absence* numa zona de monólogo, de tal modo que Mariana poderá dizer: « J'ai éprouvé que vous m'étiez moins cher que ma passion... » (carta V), o que acaba por ser exaltação do amor do amor.

7. *« Last but not least »: la question dell'apostrofe iniziale*: É o último capítulo do ensaio, escolhido como « ennesima conferma della non autenticità » delle *Portugaises* » (p. 55). Quais são os principais argumentos: a apóstrofe inicial das *Lettres* (« Considère, mon amour... »), interpretada como apelo retórico dirigido não ao amante mas ao amor personificado, à alegoria do amor; e a passagem do *tu* ao *vous* (ainda na I carta), a qual, em vez de ser lida como transposição para outro plano da intimidade (como tinha visto Spitzer numa primeira leitura), se deverá correlacionar, pelo contrário, com a qualidade do provável interlocutor (*tu* → Amor; *vous* → amante).

A estudiosa não esconde que a interpretação deste passo tem sido objecto de um debate crítico, por vezes polémico; e não se deixa iludir quanto ao uso do pronome *tu* em francês, então limitado às classes populares « et lors qu'on se parle à soy-même... » (nota da p. 53). Em todo o caso, convém dizer que « mon amour » se pode explicar como tradução directa e mecânica do português « meu amor » e que a passagem do *tu* ao *vous* talvez seja susceptível de interpretação no âmbito do uso linguístico do português e dos mecanismos psicológicos que regem as fórmulas de tratamento nesta língua. A ser assim, o *vous* marcaria uma distanciação entre os falantes que por norma se tratam por *tu*, distanciação que é entendida como desacordo mas onde se insinua igualmente a afectividade.

No seu aspecto global, o trabalho de Giovanna Malquori Fondi revela um grande alcance quanto ao levantamento de material e quanto à tentativa de proposta de leitura que se apoia na

análise textual, pondo em evidência a extrema literariedade das *Lettres*. Não vejo, porém, contradição em aceitar essa literariedade e, ao mesmo tempo, a autenticidade do original português. Mesmo as duas leituras da apóstrofe inicial não mudam substancialmente o problema que, segundo creio, continua em aberto.

De resto, não aceitando a origem portuguesa do texto, seria necessário um hábil artifício de alguém que conhecia profundamente o país: vejam-se os pormenores que revelam a atmosfera portuguesa, a indicação de topónimos (« royaume d'Algarve », IV; « le balcon d'où l'on voit Mertola », IV); e as três referências a essa « Dona Brites » (IV, V), nome portuguesíssimo e ama de Mariana – pormenores que, pelo menos, atestam uma segura aproximação ao meio cultural português.

Jaime Cortesão, num esboço crítico que antecede uma das edições portuguesas das *Lettres* (Lisboa, 1920), exagerando talvez quanto ao « imperativo fatalista do lusitano amor », levanta porém um interessante problema de « tradução », trabalho que considera insuficiente, apresentando como exemplo a expressão « je vous remercie dans le fond de mon coeur... » (carta III), contaminada, segundo ele, pela suspeita de má tradução do modismo português « agradeço-lhe do fundo do coração... ». Eis uma proposta de trabalho que poderá iluminar muitas controvérsias: controlar a correcção linguística do francês das *Lettres* e, a partir daí, eliminar, se for caso disso, a possibilidade de se tratar duma tradução.

Manuel Simões

Ivan il Terribile, Jan Rokyta, *Disputa sul protestantesimo. Un confronto tra ortodossia e Riforma nel 1570*, a cura di L. Ronchi De Michelis, Torino, Claudiana Editrice, 1980, pp. 188.

Il 10 maggio 1570, al Cremlino, probabilmente in una sala della « Granovitaja palata » – il moscovita « Palazzo dei diamanti » –, Ivan IV il Terribile ricevette in udienza il pastore dell'« Unitas fratrum » (l'« Unione dei fratelli boemi ») Jan Rokyta. Lo zar era reduce dalla spedizione punitiva contro Novgorod, risoltasi in un saccheggio forsennato della città e in un vero massacro dei suoi boiari e di migliaia di suoi abitanti, sospettati in massa di tradimento: di volersi « dare al re di Lituania », ossia al re di Polonia e Lituania Sigismondo Augusto (ché dal luglio dell'anno prima i due Paesi formavano ormai un unico Stato). Il boemo Rokyta, esule in Polonia, era al seguito di un'ambasceria polacco-lituana « incaricata – come precisa Laura Ronchi, in una sua densa e documentatissima *Introduzione* – di negoziare con lo zar i termini di una tregua » nella guerra russo-polacca per il controllo della Livonia, che si trascinava da un decennio.

Ma l'ambasceria, composta quasi per intero da membri dell'« Unitas », mirava anche ad altro. In Polonia, alla morte di Sigismondo Augusto che non avrebbe lasciato eredi, la scelta del successore – da parte della nobiltà del regno – si presentava folta di incognite per le minoranze non cattoliche. E giacché i « due pretendenti dati per favoriti, Enrico di Valois e l'arciduca Ernesto d'Asburgo », erano entrambi cattolici, la frazione « protestante » della nobiltà polacco-lituana aveva intravisto un possibile suo candidato nello zar, ortodosso « ma in fama di tolleranza nei confronti delle confessioni riformate ».

A Rokyta i « fratelli boemi » dell'ambasceria riservavano il compito di esporre a Ivan IV « i fondamenti della loro fede », così da indurlo, se non a un'improbabile « clamorosa conversione », perlomeno a un attestato pubblico, ufficiale di sostegno alla Riforma. Tanto più che già in passato lo zar aveva rivolto una fluttuante, capricciosa attenzione al protestantesimo. Rokyta, poi, si sentiva « confortato » anche da una particolare circostanza: il popolo russo – scrisse, prima di partire, a un vescovo dell'« Unitas » – « parla una lingua slava », e grazie a ciò Dio avrebbe forse manifestato la « conoscenza di Sé » in quella « tenebra profonda » che sommergeva la Russia, dal punto di vista spirituale.

Quanto fossero mal riposte simili speranze, lo dimostrano gli interessanti materiali relativi all'incontro di quel 10 maggio e alla disputa che ne scaturì, riuniti insieme ed egregiamente curati dalla Ronchi. Durante l'udienza Ivan IV, sia pur ricorrendo a un'immagine dei Vangeli, definì Rokyta e i suoi correligionari dei « porci » che amministravano in maniera « ignominiosissima » le « perle preziose del nostro Salvatore »; e nella replica scritta (e sfarzosamente rilegata) che lo zar consegnò a Rokyta di lì ad alcune settimane, il missionario dell'« Unitas » da « servitore della parola Divina » è degradato, con sprezzante brutalità, a « cane nemico della croce di Cristo », a mistificatore e bugiardo con cui non val neanche la pena di « dilungarsi a parlare ». E intanto, con un procedimento oratorio che oggi chiameremmo dell'« accumulo », il Gran Duca di Moscovia costruisce, per pagine e pagine, la sua torrenziale, fangosa requisitoria, che è tutta una sequela di passi del Vecchio e del Nuovo Testamento, dei Padri della Chiesa e degli innografi russi, e che è singolare anche per il suo « meccanismo generativo », per l'errabondo sistema di argomentazioni e associazioni su cui il testo cresce e lievita ipertroficamente.

Il fatto è che lo zar, qui come in tutte le sue polemiche, « non sapeva distinguere in modo sufficiente l'essenziale dal secondario » (per dirla con lo storico ceco J. Bidlo, citato da A. Molnár

in appendice a questo libro), e si limitava ad affastellare «ragioni eterogenee anziché scegliere le più convincenti». E, d'altra parte, non si può che essere d'accordo con la Ronchi, quando rileva la difficoltà di individuare una logica (fosse pure dettata da «considerazioni politico-diplomatiche», come vorrebbe, ad esempio, lo storico sovietico Ja. S. Lur'è), nell'atteggiamento «complesso e contraddittorio» di Ivan IV verso le chiese riformate, e cerca spiegazioni anche nell'«instabilità caratteriale» dello zar.

Resterebbe, semmai, da chiedere lumi all'antropologia e alla storia culturale russa. La vita pubblica di Ivan il Terribile (e così, più tardi, quella di Pietro il Grande) è ricca di elementi «carnevaleschi», con una netta propensione all'ambiguità e all'ambivalenza, che portava talvolta a un ribaltamento della sacralità in beffa, mascherata, esibizione da *skomorochi*, da giullari. E lo scacco della missione di Rokyta, nella cornice della Moscovia, è per molti versi esemplare, come spia di un confronto e di uno scontro non solo tra differenti concezioni religiose. Basti ricordare il destino che toccò – circa un secolo dopo, sotto lo zar Aleksej Michajlovič il Tranquillissimo – al missionario cattolico croato Juraj Križanić.

Andato a Mosca due volte, per patrocinare davanti allo zar l'unione politica, culturale e religiosa degli slavi, che doveva cementarsi nella riconciliazione della chiesa ortodossa con quella di Roma e far da argine all'espansionismo germanico e turco, Križanić finì relegato per quindici anni a Tobol'sk, in Siberia. Ed è significativo che nella sua opera più ambiziosa, il trattato *Politika*, scritto proprio a Tobol'sk verso il 1665, in una lingua che vuol essere «interslava» o «panslava» (ed è in effetti un pittoresco amalgama di forme slavo-ecclesiastiche, serbo-croate, russe, polacche, ucraine, con una bella screziatura di neologismi), Križanić respinga certi miti «orientali» che aleggiavano sulla civiltà russa, come la dottrina di «Mosca, terza Roma», in quanto erede della «seconda Roma», Bisanzio¹⁾, o come l'ipotesi di un'origine scitica dei russi²⁾. Per motivi analoghi Križanić, testimone dello scisma dei «vecchi credenti», non esita a condannare quest'«eresia (venuta) da contadini stolti, analfabeti [*iéres ot glupích, bezknyžnich kmétov*]» e fanatici...

Si direbbe, insomma, che tanto Križanić quanto Rokyta – figli di una civiltà europea composta e articolata, e forti, specie Križanić, di una visione sopranazionale del mondo slavo – con le loro proposte di alleanze e di compromessi tendano, più o meno consapevolmente, a spingere la Moscovia fuori dei suoi orizzonti culturali, a farle cioè riconoscere, se non accettare, culture diverse della propria. Ma essa, sotto quest'aspetto (e poco importa, tutto sommato, che i tempi siano quelli del «Terribile» Ivan o del «Tranquillissimo» Aleksej), rimane sostanzialmente impenetrabile, catafratta nel suo monolitico «russocentrismo».

Remo Faccani

¹⁾ «Non è amico nostro, – afferma Križanić, identificandosi totalmente nei destini della Russia, – chi chiama il nostro regno Terza Roma. Costui non ci augura esito felice nelle imprese né bene di sorta, ma la collera divina, la distruzione e ogni genere di male, giacché, dopo la distruzione di quel gloriosissimo impero, son divenuti, il nome e il simbolo di Roma, infausti (ossia maledetti, esecrati e di cattivo auspicio) [*Níst náš prijately, kfy naše kralyéstwo zowet Trětyim Rimòm. Taków nám ne strěčného powóda w' délech, nit dobrá nikakowa, no Bôžiego gnjěwa, razorěnia, i wsákogo zlá žadáet. Abowěm posle razorěnia onogo presláwnogo cārstwa, zlokóbno (to iest próketo, okâiano, i nestrěčno) iest postálo to ime i známe Rímskoe*]» (cf. J. Križanić, *Politika*, a cura di V. V. Zelenin e A. L. Gol'dberg, Moskva 1965, pp. 293–294).

²⁾ «Dobbiamo vergognarci di far discendere la nostra stirpe dagli sciti, gente di tutt'altra lingua, quasi che la lingua nostra si sia potuta generare da sola, convertendosi da scitica in slava, e quasi che il nostro popolo sia privo di onore e gloria [*Ostúžno bít nám izwodít swóy ród ot Skífow, raznogó iazika lyuděy: iako dabi se náš iazik mógel bil sám sóboiu urodít, i iz Skífskogo w' Slowěnsky premenitse, i iako dabi w' nášzem naródu ne bilo czésti i sláwi*]» (*ibid.*, p. 289).

COMITATO DI REDAZIONE

Direttore Responsabile: Giuseppe Bellini
Sezione Occidentale: Giuliano Baioni, Mario Baratto, Remo Faccani, Sergio Perosa,
Giuseppe Bellini, Emma Stojkovic
Sezione Orientale: Adriana Boscaro, Gianroberto Scarcia, Giuliano Tamani
Autorizzazione del Tribunale di Venezia, 25 ottobre 1963.

Dall'annata 1968 gli « Annali di Ca' Foscari » escono con periodicità semestrale.
A partire dal vol. IX, 1970, un terzo fascicolo annuo costituisce la « Serie Orientale » degli « Annali »

© Copyright 1975 Università degli Studi di Venezia
Prezzo del presente fascicolo L. 10.000.
Conto corrente postale 31054000 intestato a Bulzoni editore
Via dei Liburni, 14 - 00185 Roma - tel. (06) 4955207