

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



Editoriale Programma

XXIV, 2 1985

ANNALI DI CA' FOSCARI

Direttore responsabile
Giuliano Tamani

Comitato di redazione

Serie occidentale: Giuliano Baioni, Maria Teresa Biason, Umberto Corsini,
Mario Eusebi, Remo Faccani, Anco Marzio Mutterle,
Eloisa Paganelli, Sergio Perosa, Carlos Romero,
Elisabetta Zuanelli Sonino.
Serie orientale: Adriana Boscaro, Giovanni Canova, Laxman Prasad Mishra,
Mario Sabattini, Giuliano Tamani.

Direzione e redazione

Università degli Studi di Venezia
Dipartimento di Studi eurasiatici
San Polo 2035 - I 30125 Venezia - tel. 041/5787687 - 5287220

Amministrazione

Studio Editoriale Programma - Via S. Eufemia, 5 - 35121 Padova

Editore

Editoriale Programma - Via S. Eufemia, 5 - 35121 Padova

Stampa

Tipo-lito Poligrafica Moderna - Via Vigonovese, 52/a - 35020 Padova

© Copyright 1975 Università degli Studi di Venezia

Abbonamento

Un fascicolo L. 15.000 (Esteri \$ 15,00)

Abbonamento annuo a 3 nn. L. 40.000 (Esteri \$ 40,00)

Il prezzo dell'abbonamento va versato a mezzo vaglia postale, assegno bancario o circolare, o direttamente a mezzo bonifico sul conto dell'editore n. 22834, agenzia 1 di Padova della Banca Popolare di Padova, Treviso e Rovigo

Inserzioni pubblicitarie

Sono possibili inserzioni pubblicitarie dopo approvazione della direzione della Rivista, al prezzo di L. 200.000 per una pagina e di L. 120.000 per mezza pagina, impianti eventuali esclusi.

Dal 1962 (a. I) al 1967 (a. VI) gli «Annali di Ca' Foscari» sono stati stampati con periodicità annuale; dal 1968 (a. VII) al 1969 (a. VIII) con periodicità semestrale; dal 1970 (a. IX) con periodicità quadrimestrale: ai due volumi della serie occidentale, indicati con i numeri 1 e 2, è stato aggiunto un terzo volume (n. 3) dedicato alla serie orientale.

È vietato riprodurre articoli, notizie e informazioni pubblicati sugli «Annali di Ca' Foscari» senza indicare la fonte.
Gli autori sono responsabili degli articoli firmati.

Autorizzazione n. 364 del Presidente del tribunale di Venezia, 25 ottobre 1963.

Avvertenze per gli autori

I dattiloscritti da presentare alla rivista vanno indirizzati a:
Alla Direzione degli «Annali di Ca' Foscari»
Università degli Studi di Venezia
San Polo 2035 - I 30125 Venezia

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

ANNO XXIV, 2

1985



Editoriale Programma

INDICE

ARTICOLI

- 5 Dario Calimani, *The Fear of Change: the Endings of Pinter's Play*
- 21 Magda Campanini, *Réalité et/ou fiction dans les Lettres de Babet*
- 39 Sergio Leone, *Zio Vanja*, o del bere e della non vita
- 51 Elisabetta Paolozzi, *La traduzione spagnola del De montibus*

NOTE

- 87 Giuliana Giusti, *The Pragmatic Interpretation of the German Main Clause Structure*
- 107 Michela Calderaro, *Silvia Plath: il lusso della morte e la spirale della vita*

DISCUSSIONI

- 121 Costantino Di Paola, *Blok e il folclore*
- 129 Andrej Petkanov, *Particolarità nell'uso degli ausiliari essere e avere*

ARTICOLI

Dario Calimani

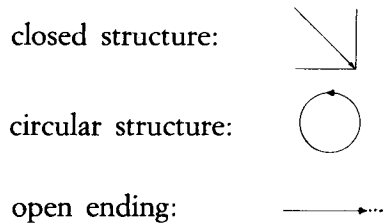
THE FEAR OF CHANGE: THE ENDINGS OF PINTER'S PLAYS

There is a structural problem in Pinter's plays which – to our knowledge – has never received the attention it deserves. This is the recurring seeming contradiction between the development of the dramatic action and the stalemate situation on which the plays often close.

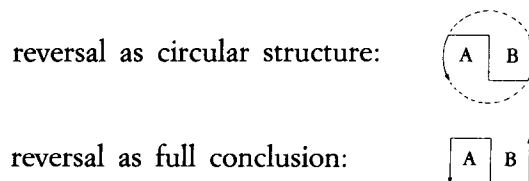
The peculiar quality of the endings is in fact a common feature in Pinter's plays. Three kinds of endings can be discerned:

- 1 when the structure of the play is guided to a full conclusion (*closed structure*);
- 2 when the action of the play suggests a *circular structure*;
- 3 when the structure is guided to an *open ending*.

This structural typology could be visualized through the following graphs:



A further variation which will have to be taken into account is the pattern of the reversal of roles, which may either suggest a circular structure or lead to a full conclusion. This structural sub-typology can be illustrated by the following graphs:



Closed structure

The structural pattern leading to a *full conclusion* is first presented in *The Room*, where Bert, hitting the blind negro Riley, annihilates the threatening presence of the stranger and his claims, and, symbolically, the return of the past.

Bert's action is a final one, a point of no return of a kind which is rarely to be found in Pinter's following plays. Rose's sudden blindness, too, is a final reality, one that cannot be changed. There is a slight flaw, however, in the closed structure of the play, in that the transferring of Riley's blindness to Rose suggests a circular movement, which is a break in the pattern of full conclusion. When some peculiarity of a character's passes on to some other character, one can always expect the process to go on endlessly, and this occurs quite often in Pinter's plays. Besides, as is perceptively noted by Austin F. Quigley, "Rose's inability to rest content with her choice of life with Bert brings on the collapse of that way of life. The conclusion recognizes no alternative. The curtain comes down with Rose, as at the beginning of the play, faced with a helpless awareness of the inescapable and insupportable, of the indispensable and the unavailable. Progression on one level encounters circularity on another, and what looked like a revivifying change results only in a regressive mutation"¹.

The Birthday Party has the same structure: Goldberg and McCann carry Stanley away with them, and this is also a point of no return, but this final action is counterpoised by a scene presenting Petey and Meg involved in a conversation which is very much like the play's opening scene, with Petey sitting at table, reading his paper and answering Meg's questions. Austin E. Quigley observes that "the play concludes with Meg and Petey beginning to readjust to a life without Stanley as if the events of the play had never happened. In one sense everything is changed; in another sense, everything is the same"². The final parallel scene, with its sense of circularity, mars once more the sense of a closed structure in a Pinter play³.

¹ AUSTIN E. QUIGLEY, *The Pinter Problem* (Princeton: Princeton University Press, 1975), p. 109. WILLIAM BAKER and STEPHEN E. TABACHNICK, in *Harold Pinter* (Edinburgh: Oliver and Boyd, 1973), p. 29, maintain, for their part, that "the play continues in our minds".

² AUSTIN E. QUIGLEY, p. 227.

³ The cyclical pattern of the play is also analyzed from a ritual perspective in KATHERINE H. BURKMAN's, *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual* (Columbus: Ohio State University Press, 1975), pp. 27-39. The critic concludes her

The Dwarfs ends with Len who has finally been able to get rid of the “dwarfs” and, probably, of his two friends, too. The change is so irreversible, here, that even stylistically there is a shift from the dialogic form throughout the play to Len’s final soliloquy.

The very recent play *One for the Road* presents an unrestrained use of power and the powerlessness of victims. The oppressor, after pestering his victim, for no clear reason, with chatter and questions and telling him that his wife has been repeatedly raped, announces to him that he is free to go. But before the victim leaves he is told that his son has been liquidated. The play closes with the two characters confronting each other. Silence falls on the scene. Then, a blackout. The victim figure has been crushed, although he is still alive. With his family destroyed, he is now the mere semblance of a man.

The reason why the closed structure is represented in the diagram by a falling arrow is easily explained. In all the above cases the development of the action shows the fall of a character. Rose, Stanley, the victim in *One for the Road* (ironically called Victor) are all losers, underdogs. Even Len is somehow a loser, in that he remains alone, with only the company of his fanciful, neurotic words.

To put it euphemistically, one could say that the closed structure always leads to a conclusion in which someone is left with a bitter taste in his mouth, and the audience is left with the picture of a confrontation which dooms one character or the other to defeat.

Circular structure

The pattern of circular structure typifies most of Pinter’s plays. The model is set by an early short story of Pinter’s, *The Examination*, where an anonymous narrator tells, in the first person, of his dialectic fight with Kullus. The fight between the two results in the domination of the room they inhabit. At the start Kullus is master of the room, but the narrator soon takes over. Then after a fight by words and silences, the structure comes full circle, with Kullus once again as the owner of the room and master of the situation. Circularity is here attained through a reversal of the characters’ roles – of which more will be said below.

analysis noticing that “On one level occur the daily rituals – the paper, the tea, the cornflakes; on another, the birth and death of Stanley, the sacrifice and the resurrection, the initiation into Monty’s world. On yet another level exist the questioning of the resurrection as valid, the denial of the validity of the cycle, the expectation and the awaiting of the new god. But in the meantime the wheel has turned”.

As has already been noted, *The Birthday Party* has some kind of circularity in its structure. But the next play fully sharing this pattern is *A Night Out*, where Albert tries to run away from his mother's suffocating possessiveness and seeks refuge first in the company of friends, then in the company of a prostitute. But the failure of both attempts compels Albert to go back to his mother's morbid attentions.

Night School revisits the same thematic structure as *The Examination*. The action shows Walter, on his return from prison, trying to take new possession of his room by expelling Sally from it. By achieving his purpose, Walter re-establishes the primitive situation, although – the structure here being that of a *late-point-of-attack* play – Walter's former owning of the room is told rather than presented on the stage, diegetic rather than mimetic.

The circular nature of *The Collection* is cognitive, and its action dialectic. The play appears to develop towards a clarification of reality, showing, as it does, James's effort to find out whether or not his wife Stella has betrayed him with Bill. The action sets out with James in the dark, trying to get in touch with Bill, whom he has never met and whose personality is still a mystery to him. For the rest of the play James is seen groping for reality, while the true aspect of events seems little by little to be unfolding before him. First his wife makes him believe that she slept with Bill, then Bill, pressed by James, only admits to kissing Stella by the lift, while the rest, he says, was pure fantasy. Then Stella, muddling the audience who is disentangling the skein of reality along with James, says that the story was all made up by her husband. Bill, changing once more his version, now admits that he never really met Stella. But before the play ends, Bill, assuring James that he is telling the truth, claims that he did meet Stella and was in the lounge of the hotel with her, talking about what they would do if they got to her room. By recanting all previous versions, Bill prevents James – and the audience – from verifying what really happened between him and Stella. The result of it all is that James – and the audience with him – finds himself once again in the dark. The course he has followed, instead of deepening his knowledge of things, has led him from ignorance to assumed knowledge and back to ignorance, through a dialectic action. The only positive thing he may have attained by the end of the play is a sense of the deceptive nature of reality.

Also circular is the structure of *The Lover*, with its unending game of exchanging roles, by which man and wife seem to be trying to relieve the monotony of their married life. We expect Richard to go on pretending to be Max – Sarah's lover and a figment of their

imagination –, while Sarah will go on pretending to be, alternately and respectively, wife and mistress to Richard and Max.

Another example of linguistic circularity can be found in *Landscape* where, too, the action is fully dialectic, although the two monologues spoken by Duff and Beth apparently never cross. But the play, which started with Beth's memory of the sea and the shore, after proceeding through intersecting digressions, finally closes with Beth going back to her *love memory* by the sea.

In *Silence* circularity is again linguistic. Throughout the play is registered the attempt on the part of the characters to approach or avoid each other. Bates pursues Ellen, who dodges him, while Ellen pursues Rumsey, who shuns her. Both pursuers and runaways seem doomed to fail in their intent. The play develops through the alternation of parallel monologues and sequences in dialogic form which are probably meant as memory flashbacks. Memory, which in this short play is a major theme, sets its mark on the structure through the medium of language. The finished sentences and thoughts of the start revive towards the end of the play, but are resumed in broken form. They now appear as splinters of memory which only attempt to rejoin the present to the past by means of exorcising sounds. Word by word, phrase by phrase, one is made to go right back to the beginning. The characters, as Rüdiger Imhof says, "are bound to repeat forever the same phrases to themselves, to think the same thoughts over and over again"⁴.

The brief dramatic sketch *Night* presents yet another kind of repetitiveness evincing the pattern of circularity. Man and wife are trying to call to mind the first time they met, but they do not seem to remember very much about it, and disagree, in any case, about quite a few details. They come little by little to a compromise about their memories which is not convincing at all. Their talk, however, sounds very much like a recurring ritual in their married life. As Thomas P. Adler remarks, four different time schemes can be discerned in the play: "the time when Man and Woman are doing the remembering, and the time remembered", with the addition of a third time in the present "when they remember doing the remembering" and of a fourth time, "the limitless future that is also an eternal present when they will remember the time when they remembered remembering"⁵.

⁴ RÜDIGER IMHOF, "Pinter's *Silence*: The Impossibility of Communication", *Modern Drama* 17 (1974), p. 459.

⁵ THOMAS P. ADLER, "Pinter's *Night*: A Stroll Down Memory Lane", *Modern Drama* 17 (1974), p. 464.

Old Times is, in a way, a circular reconnection of past and present through the medium of memory. The final scene, showing the three characters taking different postures in the room, may very well be a re-enactment of a past scene, or, as is more likely, a memory flashback. In either case, however, the play closes on a scene of no progression, as if the past were to be endlessly relived, although through quick glimpses of memory.

Betrayal is another of the plays in which the pattern of circular structure can be discerned. The sense of circularity is achieved here through the device of reverse structure, a structure of regression by "analepsis", in Genette's terms. The play goes back in time through a series of flashbacks, thus relinking the present to the past. When one watches the last scene unfolding in front of one's eyes, one has the sense that everything is going to start all over again. Life, as one already knows it, is about to start a new cycle, identical to the previous one. The movement from *innocence* to *experience*, moreover, which is present in *Betrayal*, reminds one of the cyclical structure of the romance.

This return to the womb of the past corresponds with an attempt to stop time, as if the characters (or the author) regretted the passing of time or, rather, the way time was employed in action. It is, in the last analysis, a way of regretting the development of the *fable*.

The pattern of reverse structure involves a tension between the two antinomic principles of development and stasis. Considering the play from the point of view of the *fable*, we witness the development of a love affair from beginning through decline and final break. On the other hand, the dramatic structure seems to pursue an opposite course, contradicting and contrasting the direction of the *fable*. The backward structure tends towards regression, and regression is a patented device to check experience in a situation of stasis.

This is even more true with regard to the pattern of circular structure, which is also a return to the past, to the primitive stage of progress. Whereas the reverse structure achieves stasis by a single journey backwards, the cyclical structure achieves stasis *through progress*, by repeating the same movement pattern over and over again, which finally gives the sense of an immutable order of things. In *Betrayal*, for example, by the time the *fable* ends, we have come to know that the game of betrayal is not over, for Emma is going to start it again, with another man.

When the structure is cyclical, the end corresponds to a new beginning. It might be argued, therefore, that there is no real conclusion, for the movement is continuous, without a break: the conclusion is also, and always, the starting point of a new, identical cycle

which, by *ending*, will never really end, but always begin again.

There are cases in Pinter, however, when this paradox of stasis in a dramatic structure is even more emphasized. Some plays present a traditional conclusion, although they appear somehow to point to a circular structure. This is so in *A Slight Ache*, where Flora manages to throw her husband out of the house and lets the matchseller in. Although this is certainly the final goal of the dramatic movement, this is not all, for what really takes place in the play is a reversal of roles between the two men. The matchseller becomes Flora's lover, whereas Flora's husband becomes a matchseller; the matchseller now looks more youthful than before, the husband feels older. The mythical pattern of the new order replacing the old order is there, and with it the sense of a cyclical structure⁶.

This pattern of the reversal of roles recurs whenever the theme of struggle for power occurs. It was first applied to *The Examination*, and it returns in *The Hothouse*. Here, too, the conclusion seems final, with Roote, the former boss, eliminated, and Gibbs as the new man in power. But the rules of power are so unbending that we expect Gibbs to end up in the same way as Roote, replaced by a new, younger *king*. Again, the change is only apparent, for it concerns the destiny of individual men, rather than the situation at large, which appears to be unchangeable and archetypal, as in *A Slight Ache*.

Similarly, *Tea Party* shows Disson, the boss, losing his power while Willy takes over. Disson, like an old god, becomes physically weaker and weaker, while everybody seems to abandon him and see in Willy the new king. The action closes, and changes, at a personal level, but at a situational level it is the mere repetition of an old, unchanging pattern. The restoration of order, whose lack Arnold P. Hinchliffe laments⁷, is implied in Willy's initiation which prepares him for succession.

Even *The Homecoming* presents a similar antithetical structure. The play's conclusion is Teddy's departure from his parents' house and Ruth's decision to stay. This is in itself a reversal of roles in that Ruth takes Teddy's place in the affections, so to speak, of his family. Teddy is a stranger now, whereas Ruth is one of the family. This is also a reversal of the opening situation, in that Ruth had been greeted by the head of the family as a prostitute disrupting the unity

⁶ The ritual cycle recognizable in *A Slight Ache* is dealt with by K.H. BURKMAN, pp. 47-64.

⁷ Cfr. ARNOLD P. HINCHLIFFE, *Harold Pinter* (New York: Twayne, 1967), p. 143.

and disturbing the peacefulness of his home. But there is more to this, and Lucina P. Gabbard discusses it at length⁸. There are various signs in the play of events repeating themselves: Teddy is leaving now as he left six years ago; Ruth feels now the old feelings she had repressed and returns to be the loose woman she probably was before her marriage; her presence as a prostitute replaces the mother-figure of her dead mother-in-law, who was a "bitch", too; by staying in London, Ruth abandons her children as her mother-in-law used to abandon hers. There are other parallels and repetitions; enough to say that this play, too, offers the usual view of an unchanging cyclical pattern.

Also *The Basement* follows the pattern of circular structure through the reversal of roles already pointed out in *The Examination*, *A Slight Ache*, *The Hothouse*, *Tea Party*, *The Homecoming*. The play starts with Law inside the room and Stott outside. Stott enters the room with a girl, Jane, and little by little he takes over. After a "game-as-battle" development⁹, the final scene shows Stott inside the room and Law outside with Jane; this time, it is Stott who welcomes Law in, and the cycle starts all over again.

In the diagrams at the beginning of this study two types of reversal have been distinguished: one as movement towards a circular structure, the other as movement towards a full conclusion. But, as has been observed so far, the latter type is just a slight variation of the former, for the reversal suggests once more a circular structure.

Considering all the plays presenting a pattern of circular structure, it can be noted that, on the level of surface dramatic structure, they show a developing action; on the other hand, on the level of deep dramatic structure¹⁰ they show a tendency towards stasis, which will be given further treatment.

Open ending

The third structural pattern to be considered is that leading to an open ending. At first sight, this ending pattern seems to entail an opposite meaning to the pattern of closed structure, and certainly

⁸ LUCINA P. GABBARD, *The Dream Structure of Pinter's Plays. A Psychoanalytic Approach* (Rutherford: Farleigh Dickinson University Press, 1976), pp. 198-200.

⁹ GUIDO' ALMANSI and SIMON HENDERSON, *Harold Pinter* (London and New York: Methuen, 1983), p. 31.

¹⁰ "Surface dramatic structure" and "deep dramatic structure" are here referred to as adaptations of Greimas's definitions "surface narrative structure" and "deep narrative structure".

contrary to that of circular structure. Whereas a closed structure presents a full conclusion, and a circular structure offers at least a conclusion coinciding and reconnecting with its beginning – although it never really comes to an end –, an open-ended structure is like a matter pending. The play usually reaches a point of no return, but that point is never passed beyond.

Pinter's first and best example of this kind of play is *The Dumb Waiter*. The final scene of the play shows Ben with his revolver leveled at Gus, who has just come into the room. They are staring at each other, in silence. Ben, as we know, has just been ordered to do away with the man who is going to enter the room, but could not imagine that man would be Gus. Of course, there may be *objective* reasons why Gus deserves punishment: he is undergoing an identity crisis, he has asked too many questions about his job; his thorough loyalty to the system is no more to be trusted. Ben, who has never asked questions and has always acted in blind obedience to the orders of mysterious powers, is now facing his accomplice not as a friend, but as an enemy. The unexpected conclusion to which the action has come – although hints foreshadowing this development mark the beat throughout the play – creates a problem to both Ben and Gus. Gus, being the one in the worse position and the more bewildered of the two, might want to react by force or, perhaps, beat a retreat behind the door. Ben, on the other hand, is directly involved in action for he has been ordered to shoot, and has now to decide whether or not he should kill his partner. Considering the sort of man Ben is, we do not expect him to fall victim to a sudden crisis, but this, unlikely as it is, might even happen. Why shouldn't *he* start wondering, now, about the reason why he should carry out that order? This would be a reversal of roles pointing to a circular structure, but Pinter decided not to give us any clue to such a reading of the conclusion. The play as it is, however, allows for all interpretations, according to each receiver's emotional response.

If Pinter's suspended conclusion may have aimed at achieving this very effect, it is equally true, on the other hand, that a suspended conclusion is, paradoxically, the best and only conclusion for both Ben and Gus who, as characters, have thus no need to make up their minds about their next move.

What has been said about *The Dumb Waiter* holds good for *The Caretaker*, too. For the whole length of the play Davies has tried to establish himself inside the room, while Mick, through surreptitious, indirect actions, has done all his best to get rid of him. Aston has kept a middle course, first by helping Davies and bringing him home, then by providing him with shoes and shirts which might

enable him to leave. Davies grapples with the problem of relying on either the one or the other of the brothers. He is torn, moreover, between installing himself in the house and going to recover the papers which could supply documentary evidence of his identity. In a state of crisis with himself and continually attacked by Mick, Davies tries to drive a wedge between Mick and Aston. This very attempt turns out to be a snare laid for him and a mark of his defeat. The final scene of the play shows Davies pronouncing inarticulate words, after learning that he is to leave the house, while Aston turns his back on him. As in *The Dumb Waiter*, the final action is not performed; after a *long silence* the curtain drops, leaving the two characters in immobility.

A question of choice is once more involved. Even though the dramatic movement points quite clearly to the solution of the play, stasis stands for a choice *not to choose*. Davies's fate is sealed, and Aston's immobility, silence and turned back convey unmistakably the sense of his refusal to go back on his decision. Davies's silence and immobility, however, are a way of deferring exit, as if to stop time and avoid expulsion.

Silence, as suggested above, is circular in language. It develops towards a fragmentary speech, made up of broken phrases which only try – unsuccessfully – to reproduce the full meaning of what has already been said. But circularity is here only partial, for no real connection with the beginning occurs. The dramatic movement progresses towards a disintegration of speech, a regression towards a condition of aphasia which does not reach any full conclusion. The long silence closing the play is once more the mark of a suspension which deprives all hope of change or choice.

Such a mixed structure, where circularity only hides suspension, is shared by *Old Times*. As in *The Dumb Waiter* and in *The Caretaker*, *Old Times* closes without offering a proper conclusion. All is left to interpretation, and is therefore highly subjective. Anna's presence has been opposed by Deeley since her physical, or spiritual, entry into the house. At the end of the play she appears as the loser, but she is not seen to go out; she just walks to the door, turning her back to Kate and Deeley¹¹. Her posture parallels her first appearance on stage when, at rise of curtain, she is standing at the window, turning her back to the audience, and to Kate and Deeley. The

¹¹ After this, another sequence follows which should be read as a memory flashback rather than as part of the present action (cf. C.C. HUDGINS, "Inside Out: Filmic Technique and the Theatrical Depiction of a Consciousness in Harold Pinter's *Old Times*", *Genre* 13 (1980), pp. 368, 372).

movement is then circular, despite her being now in front of the door. But, actually, she *is* in front of the door, as if she were doomed to leave. The long silence and inaction which separate this scene from the final memory-flashback sequence conveys Anna's refusal to accept her own defeat.

The structure of *Monologue* is one of stasis, development and suspension at the same time. The only character on stage is a sitting man speaking to an empty chair in front of him. The sense of stasis is first communicated visually through the character's physical immobility. In contrast with the stillness of the scene, development is seemingly found in the man's mental process when, at the end of the short play, we hear him shaping his own reality by means of language:

... your *could have had* two black kids. / *Pause* / *I'd have been* their uncle. / *Pause* / *I am* their uncle. / *Pause* / *I'm* your children's uncle. / *Pause* / *I'll take* them out, *tell* them jokes. / *Pause* / *I love* your children¹².

The change in tenses, from a perfect conditional tense of unfulfillment to the present tense, and subsequently to the future tense, creates, besides a temporal movement, a movement in the reality of the imagination and in the character's inner reality. This brings about a paradigm of contrast not only between what is being said and the static nature of the scene, between language and situation, but also between language and that paralysis of the mind which is caused by the irresistible intrusion of the past upon the present.

The real nature of stasis is, therefore, intellectual rather than physical, for even the imaginative action produces no change in either the outer or the inner reality of the character. Still, the conflict between the man's paralysis – as a captive to memory and the past – and his will to keep his mind moving and change reality appears as an endless fight, to which only death will allow a truce.

No Man's Land follows the model of the open-ended structure brought out above in *The Caretaker*. *No Man's Land*, however, like *Monologue*, shows a structural pattern of movement and counter-movement. Considering Spooner as the subject of movement, the play is found to develop a structural pattern of INTRUSION-OPPOSITION-REJECTION, exactly like *The Caretaker*. To this structural movement developing dynamically another is opposed which develops towards stasis and has Hirst as its subject. This parallel structural

¹² HAROLD PINTER, *Plays: Four* (London: Eyre Methuen, 1981), pp. 276-277. Italics of verbs are mine.

countermovement develops the following circular pattern: IGNORANCE-RECOGNITION-IGNORANCE. Hirst introduces Spooner as a stranger into his home, then, in Act Two, he appears to have known him before; they were friends, and knew and loved the same people. But towards the end of the play Hirst withdraws into his Limbo, showing no sign of recognition of his guest. Hirst passes from OBLIVION to REMEMBRANCE to OBLIVION again, or, as already suggested, from IGNORANCE to RECOGNITION to IGNORANCE, or, again, from EXTRANEOUSNESS to INTIMACY to EXTRANEOUSNESS. While Spooner's parabolical movement is physical, Hirst's circular movement is gnosiological and tends towards that stasis which characterizes the condition of his existence¹³.

As soon as Hirst withdraws into his world of non-recognition, Spooner remains defenseless in a hostile environment. It seems he has no choice but to leave, but, like Davies in *The Carataker* and Anna in *Old Times*, he is still there when the curtain drops.

Family Voices presents stasis by means of a peculiar kind of technique – epistolary style. Characters seem to be writing to each other, although they never appear to have read each other's letters. The son tells the mother of his extraordinary, and rather incredible, life in his new environment, while the mother complains about the son's absence and long silence. The father has probably reached the stillness of death, and yet writes about his lying in a "glassy grave". Still, the tension underlying this exchange of letters never turns into an open conflict, for either the letters have never been read or they have never arrived or they were never written. As a result, this radio play draws the picture of a situation showing the relationship between a son and his mother and father. No development is implied. Even when, towards the end of the play, the son promises he is on his way back home, we perceive that his words will never be turned into action, and the family will never be reunited. Nevertheless, the son's words are there as a promise to act, and, in a way, we are not allowed to distrust them. But, while the son seems to have been moving back towards family affections, the mother seems to have

¹³ One can only partially agree with JOHN B. JONES when he affirms that "stasis is indeed the controlling metaphor of [...] *No Man's Land*" or that "Spooner affects *no change*" ("Stasis as Structure in Pinter's *No Man's Land*", *Modern Drama* 19 (1976), pp. 296-297). As has been said above, the structure of *No Man's Land* is not stasis, but *tends towards* stasis. The person Hirst sees "drowning" in his dream, rather than a "metaphor for the condition of stasis" as John B. Jones says, is a metaphor for the whole structure of the play and the dramatic progress of the characters which *tend towards* stasis. The play, as already suggested, shows change through a structural pattern of movement and countermovement.

irretrievably drawn away from him. The ending is once more left suspended, as with a question mark.

Movement towards stasis

Pinter's latest works show the unequivocal movement of action towards a static condition. *A Kind of Alaska* presents the gradual return of a woman to memory. The movement is then from oblivion to MEMORY and RECOGNITION, but the reacquisition of memory is only partial, in that she does not want to acknowledge the damage time has done to her family. She thus seems to take refuge in a kind of utopian world between past and present, where time has stopped and change has been banished.

Victoria Station, brief as it is, reinforces the sense of immobility. The taxi-driver, who refuses to obey the controller's orders and carry out his task, only aims at remaining inside his car for the rest of his life, with the woman he has apparently fallen in love with. He does not want to move. His enthusiasm about fixity and immutability finally allures also his controller, who wants to go and celebrate the wedding.

This is a celebration of stasis which even Pinter's most recent play shares. *One for the Road* develops, as has been pointed out, a dynamic action within a closed structure; on the other hand, the play can be viewed as suspended in a condition of stasis. As in *The Dumb Waiter*, *The Caretaker*, *Old Times*, *No Man's Land*, the final action does not take place on stage. Victor, dismayed and annihilated, is sitting on his chair, confronted by his persecutor and by the dismal reality of his family's destruction. A silence and a blackout put an end to his despair. But that image persists, imprinted in our memory, as a message of frustration, helplessness and paralysis.

Reconsidering the structural patterns discussed so far, one cannot but notice that they all converge on paralysis.

With the possible exception of *The Dwarfs*, the plays described as having a *closed structure* (*The Room*, *The Birthday Party*) have been recognized as presenting some sort of circular movement, through either reversal or iteration. *One for the Road*, on the other hand, falls partly under another type of structural pattern – the pattern of stasis.

The pattern of *circular structure*, which is peculiar to most of Pinter's plays, is in itself a pattern of stasis. The circular structure, which as such implies movement and change, is nothing but the

repetition of a cycle which recurs as the mere image of itself. Reality remains the same, while the only thing that changes is the time in which it is expected to take place. The cyclical pattern leads, in the last analysis, to a situation of *no change* and frustration¹⁴.

The same is true, of course, about the few plays whose movement, although not cyclical, has been described as *tending towards* stasis. The point here is self-evident and does not seem to need further illustration.

Finally, the *open-ended structure* may be read as an acceptance of defeat, but also as a refusal to leave the scene. Frustration and helplessness prevent the character from moving, block him in a state of paralysis; it is equally true, however, that paralysis is a kind of passive resistance, the character's only defense from the necessity of disappearing from the scene; it is the only way the underdog can oppose his destiny.

Obviously, it may be argued that characters like Gus (*The Dumb Waiter*), Davies (*The Caretaker*), Anna (*Old Times*), and Spooner (*No Man's Land*) are patently defeated even if they are not shown as physically expelled from the scene. And it might also be added that Harold Pinter is not concerned with the conclusion of the dramatic action – which is implied in the development of the whole dramatic movement. Pinter is only interested in presenting a situation, which is often a state of conflict, an identity crisis, or a search for survival.

What is enthralling in Pinter's plays is this tendency towards a no-change situation, an escape from development and mutability. Characters like Davies, Spooner and Victor are *shlemiels*¹⁵, the clumsy, ill-fated figures of the Jewish literary tradition of Eastern Europe, the predestined victims of their own weakness, who cannot cope with the ruthlessness of interpersonal relationships. They are all losers whose only secure refuge will finally be silence and paralysis, terrified as they are by change and the unretractability of the spoken word. They all seem to share Len's neurosis: "What you are, or appear to be to me, or appear to be to you, changes so quickly, so horrifyingly"¹⁶

¹⁴ Even reversal then, when part of a cyclical structure, is a movement leading to stasis. In this sense, PAUL M. LEVITT's assertion that reversal "promotes change by violating expectation" (*Structural Approach to the Analysis of Drama* (The Hague-Paris: Mouton, 1971), p. 68), although true in itself, would need further consideration.

¹⁵ The figure of the *shlemiel* in Harold Pinter's work is dealt with in detail in my study *Radici sepolte. Il teatro di Harold Pinter* (Firenze: Olschki, 1985).

¹⁶ HAROLD PINTER, *The Dwarfs*, in *Plays: Two* (London: Eyre Methuen, 1977), p. 112.

A character sometimes reaches a point of no return, as we said, which is never passed beyond, nor, it must be added, is there any possibility of the character's going back on his actions. His stalemate condition is unalterable. It is as if the character were blind on the verge of a precipice, aware that one step in any direction might make him fall.

Open endings in Pinter expand the moment of crisis, thus highlighting the dangling reality of the individual's present and the uncertainty of his future. Man is caught in a state of paralysis, while confronted with the necessity, and inability, to choose his own way. The character, at the moment of realizing the failure of his efforts to achieve fixity, identity, fulfillment, reacts against the enmity of reality in the only way he can: by refusing the reality of action and speech. Death of action finally appears as a metaphor for inner death.

This escape from ending as a structural element of the dramatic action is questioned by Robert W. Corrigan. The critic disapproves of the postmodern poetics denying the audience, after the customary beginning and the rightly expected development, the gratification of a traditional ending¹⁷. But the acceptance of the traditional structure of the well-made play is tantamount to the recognition of a pre-established *order*, and order does not seem to be one of the principles governing Pinter's dramatic world¹⁸.

An ending, moreover, is always, unquestionably, a kind of response, whereas the lack of an ending is a question about the nature of reality and the condition of man. Answering that question is probably too risky an undertaking both for the playwright and for any other man. Answering that question would presuppose selfconceit, a confidence in one's understanding of reality, which is a privilege no longer granted by the quality and context of modern existence.

The character is denied both salvation and damnation. The audience is denied the liberating comfort of catharsis.

¹⁷ Cfr. ROBERT W. CORRIGAN, "The Search for New Endings: The Theatre in Search of a Fix, Part III", *Theatre Journal* 36 (May 1984), pp. 153-163.

¹⁸ On the related problems of "exposition", "development", "conclusion", and "plot" in Pinter's plays, cf. REID DOUGLAS, "The Failure of English Realism", *Tulane Drama Review* 7 (1962), pp. 180-183; JOHN R. BROWN, "Mr. Pinter's Shakespeare", *Critical Quarterly* 5 (1963), pp. 251-265; BERT O. STATES, "The Case for Plot in Modern Drama", *Hudson Review* 20 (Spring 1967), pp. 47-61.

Magda Campanini

RÉALITÉ ET/OU FICTION DANS LES *LETTRES DE BABET*

La position cruciale que les *Lettres de Babet* occupent à l'intérieur de la littérature épistolaire du XVIII^e siècle permet de mieux comprendre l'ambiguïté qui est à la base de cet ouvrage au statut non bien défini. Les *Lettres de Babet* se situent en effet au confluent de traditions différentes, mais non opposées, car elles témoignent à la fois de deux passages: de la lettre insérée dans un roman à la lettre conçue comme élément autonome et, parallèlement, de la lettre galante à la lettre qui se situe à l'intérieur d'un ensemble doué d'un développement narratif¹. Les lettres de et à Babet, publiées pour la première fois en 1669 à l'intérieur d'un recueil composite – *Lettres de respect, d'obligation et d'amour* –, ont eu beaucoup d'éditions, du vivant de l'auteur et posthumes. Ce qui est significatif dans l'examen des vicissitudes philologiques de cette œuvre, c'est la tendance qui se dégage de ses rééditions, une tendance à l'élimination progressive de tous les éléments qui ne sont pas fonctionnels au statut littéraire de la correspondance. Si en 1683 les lettres sont regroupées dans une suite continue, c'est en 1709 qu'on retrouve pour la première fois le titre de *Lettres de Babet* qui deviendra *Lettres à Babet* dans l'édition Colombey de 1886, avec laquelle le roman acquiert son autonomie définitive.

L'hétérogénéité du recueil, ses éditions successives et la discontinuité des lettres qui le composent constituent autant de marques de

¹ Pour une présentation plus détaillée des *Lettres de Babet* dans leur rapport avec le contexte historique et pour des indications sur les éditions de ce roman, voir A. PIZZORUSSO, *La poetica del romanzo in Francia (1660-1685)*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia, 1962, chap. IV et, du même auteur, *Boursault et le roman par lettres*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», mai-août 1969, pp. 525-539. Voir en outre la *Notice* qui précède l'édition du roman que nous avons adoptée: *Lettres de Babet*, dans *Lettres portugaises, lettres d'une Péruvienne et autres romans d'amour par lettres*. Textes établis, présentés et annotés par Bernard Bray et Isabelle Landy-Houillon, Paris, Flammarion, 1983, pp. 101-106.

l'indécision de Boursault à se détacher de la tradition pour reconnaître l'aspect narratif de son ouvrage. Voilà ce qui donne lieu à l'ambiguïté foncière des *Lettres de Babet*, un roman où la question de l'authenticité est au premier plan grâce au jeu que l'auteur conduit, de façon imperceptible mais constante, sur la ligne de démarcation entre le réel et le fictif. L'équilibre précaire entre réalité et fiction engendre une opacité qui s'impose comme trait dominant et qui est due moins au hasard qu'à l'intention délibérée de l'auteur de brouiller les pistes en présentant à son lecteur un texte où l'invention et la chronique, l'imaginaire et l'authentique s'allient constamment. Aucune séparation nette entre réalité et fiction ne peut être envisagée; on retrouve plutôt une interaction constante entre les deux, des glissements continuels d'une dimension à l'autre.

L'ambiguïté s'instaure déjà de la *Préface*, c'est-à-dire au moment où un pacte s'établit entre l'auteur et le lecteur. Ce pacte, établi sous le signe de l'ambivalence, confère à ce texte, qui se situe sur un plan différent par rapport à celui de la narration, une grande importance en le désignant comme le lieu de la mystification du lecteur, devant lequel l'auteur semble défendre l'authenticité de la correspondance². Il s'agit pourtant d'une authenticité prétendue, étant donné que la *Préface* constitue en elle-même la preuve de l'existence d'un projet fictionnel. Les affirmations qui semblent soutenir la véridicité des lettres peuvent en réalité être lues (même si l'auteur ne contredit jamais cette ambiguïté, ni dans un sens ni dans l'autre) comme des considérations faites par un auteur qui réfléchit sur son œuvre non seulement au niveau du style³, mais aussi au niveau de son intervention sur l'architecture du texte, ce qui est la marque la plus évidente de sa présence⁴. Dans ce jeu de miroirs qu'est la *Préface* le lecteur doit s'orienter, il doit s'efforcer d'être actif et de choisir le parcours

² Boursault privilégie l'immédiateté et la sincérité comme étant les éléments constitutifs de cet échange épistolaire: «Une chose dont j'ai à t'avertir, ami lecteur, (puisque ami y a), est de ne point chercher de pompe dans des écrits où nous n'avons jamais eu dessein d'en mettre: nous ne nous imaginions pas en ce temps-là que ce que nous écrivions dût être imprimé un jour [...]» (*Préface*, p. 108).

³ En soulignant la différence entre son style et celui de Babet («les gens éclairés verront facilement la différence qu'il y a de son style au mien [...]»), l'auteur met encore une fois en évidence sa volonté de mystifier le lecteur. Le jeu rhétorique très subtil et les constantes stylistiques qui parcourent tout le roman prouvent l'uniformité des styles des deux correspondants, en confirmant ainsi la manipulation opérée par l'auteur sur le lecteur.

⁴ Boursault justifie la succession irrégulière des lettres par le fait qu'il en a prêtée une partie. Dans cette assertion à double lecture l'auteur s'affirme en tant que producteur de son texte: «Tu trouveras quelques lettres qui n'auront pas de réponses ou des réponses qui sont faites à des lettres que tu ne verras point qu'on ne me les ait rendues» (*Préface*, p. 109).

qu'il voudra suivre dans la lecture du roman, étant libre de répondre à son aise au discours de persuasion de l'auteur, ou, à la limite, de ne pas répondre (il s'agit d'une préface "qu'on lira si l'on veut"⁵).

Un autre élément qui témoigne de la littéarité du texte et, à la fois, du dépistage opéré par l'auteur est constitué par le dédoublement de la référence. L'hétérogénéité des *Lettres de Babet* est accrue par la présence simultanée d'un référent interne, entité fictive par excellence, et d'un référent externe, constitué par l'évocation d'événements authentiques (allusions à des représentations de pièces de Corneille, à des œuvres de Boileau, à des pièces de Boursault lui-même). Il s'agit en réalité d'un dédoublement plus apparent que réel, du moment que le référent externe est enraciné au sein du texte, qu'il entre dans l'économie de la fiction et qu'il peut être assimilé, par conséquent, aux procédés de manipulation mis en œuvre par l'auteur.

Il reste que l'interférence de ces deux niveaux référentiels rend plus complexe et nuancé le rapport entre réel et fictif, brouille la transparence du texte en augmentant son épaisseur et, par conséquent, son opacité.

La transgression de l'ordre linéaire du récit aboutit, tout autant que la double référence, au même effet. Un système relativiste qui agit comme miroir de la réalité s'instaure à certains endroits du roman, ce qui pose de nouveau la question de l'authenticité liée au prétendu effacement de l'auteur. Dans les *Lettres de Babet* les deux protagonistes deviennent les dépositaires de l'instance narrative, ils créent l'histoire au moyen de leurs lettres et l'offrent au lecteur sans la filtrer par des jugements à *posteriori*. Ainsi, dans les lettres XVIII-XIX-XX, où il est question d'un malentendu entre les deux amoureux à propos d'une partie de plaisir à Versailles, l'action n'est pas présentée comme accomplie; elle est envisagée de façon différente par chaque personnage et tout est ouvert à la dimension du futur:

Lettre de Babet – Je t'ai mis d'une partie que nous avons faite pour aller après demain à Versailles [...]. Mademoiselle Ferrary, Mademoiselle de Morangis, l'abbé de Saint-Preuil et Monsieur Le Brun en doivent être; et tous ont demeuré d'accord que sans toi la société était démembrée (lettre XVIII, p. 130).

À Babet – Colinet, que je viens de rencontrer devant les Célestins, m'a dit que tu fis hier une partie pour aller demain à Versailles [...] mais il ne m'a point dit du tout que tu m'en eusses mis (lettre XIX, p. 131).

A la fin, ce sont les personnages qui trouvent une explication des événements, sans l'intervention d'aucune présence extérieure:

⁵ Le titre complet de la préface est *Préface qu'on lira si l'on veut* (p. 107).

Réponse de Babet – Dites-moi un peu, s'il vous plaît, Monsieur le vagabond, d'où vous venez et d'où vous m'avez écrit la lettre que je viens de recevoir de vous. Si vous n'aviez bougé de chez vous, vous auriez appris dès hier au soir que Versailles, quelque charmant qu'il puisse être, n'aurait rien pour moi d'agréable si vous n'y veniez (lettre XX, p. 132).

L'histoire est donc générée au sein du texte, on retrouve une sorte d'autogeneration du récit, qui devient le lieu où se crée la réalité. L'auteur renonce au point de vue panoramique du témoin omniscient, mais il affirme sa présence «en absence» en orientant ainsi son ouvrage vers la pure fiction.

Le dessein de l'auteur se cache aussi derrière la structure du recueil. Les lettres de Babet sont un roman à deux voix, un tête à tête épistolaire où l'instance de la narration est assumée tour à tour par les deux correspondants, sans qu'il y ait pourtant une alternance régulière des voix d'émission. On est en présence d'une des données structurales du roman: la discontinuité, la succession irrégulière des lettres qui sont groupées en de brèves suites présentant une cohérence logique interne, mais séparées de l'ensemble par des décalages chronologiques et par des ruptures temporelles. Cet effet de dispersion est accru par l'insertion de deux lettres (XLV, LII) adressées par Babet à son prétendant, et donc à un agent qui prend place à côté de Boursault. La formule du «duo» est ainsi enrichie, mais non abandonnée, du moment que le rôle de l'agent supplémentaire reste passif; l'acte d'émission étant un privilège assigné aux deux héros de l'histoire, l'antagoniste ne peut qu'assumer le rôle de récepteur.

Les *Lettres de Babet* s'articulent en trois blocs formés respectivement par les lettres I-IX, X-XLIII, XLIV-LIII. Du point de vue quantitatif, un écart très évident sépare les deux blocs latéraux, entre lesquels il existe un certain équilibre numérique, du bloc central. Cet écart vise à mettre en évidence la partie centrale de l'échange épistolaire, en l'isolant au moyen de deux césures (lettres X, XLIV) du reste de l'ensemble.

Si l'on s'interroge sur la signification qui se cache derrière la structure du roman, on constate que les trois macro-séquences sont le lieu où prennent forme la naissance, le progrès et la fin de l'amour entre Boursault et Babet⁶. La position prioritaire occupée par le bloc central est un indice de la volonté de Boursault de privilégier le

⁶ Boursault lui-même, trente ans après la première édition des *Lettres de Babet*, utilise à peu près la même formule dans l'*Avis* d'un autre roman épistolaire, les *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier*: «On y verra la naissance, le progrès, la violence et la fin d'un amour qui a duré plus de quinze ans». En appliquant cette formule aux *Lettres de Babet* nous avons omis délibérément le mot «violence» parce que ce roman est plutôt caractérisé par un ton badin.

moment heureux de l'histoire d'amour des deux protagonistes, le moment de la réciprocité et, par conséquent, la dimension ludique du roman. Plusieurs éléments confirment ces observations. D'un côté, la forme épistolaire dialogique présuppose, à la différence de la monodie, l'acceptation réciproque et donc le triomphe de l'instance communicative. De l'autre côté, le recours fréquent à la chronique et l'hétérogénéité des événements évoqués situent le roman dans la dimension du présent, sans laisser aucune place au repliement sur un passé heureux, idéalisé, ou à des projections dans un futur lointain chargé d'illusions. La preuve de cela est constituée par le fait que les deux blocs périphériques, qui contiennent des lettres destinées à faire progresser l'action, ne présentent pas un aspect homogène. Le premier bloc, qui illustre le thème de la séduction et de la naissance de l'amour à travers des lettres liées par une continuité logique et chronologique, est interrompu par deux lettres (VI-VII) qui concernent une pièce de Boursault et qui ne sont pas tout à fait fonctionnelles au développement narratif de l'histoire. La même interruption apparaît au sein du troisième bloc, axé sur le thème du mariage imposé qui va détruire l'union des amoureux. Encore une fois il s'agit de deux lettres (XLVIII-XLIX) où il est question d'une invitation à souper et qui ont la fonction de désamorcer l'élément tragique qui aurait pu s'introduire dans la narration. L'illusion tragique des deux parties latérales est ainsi balancée par l'irruption de la réalité de tous les jours qui relâche la tension. Quant à la macro-séquence centrale, elle est composée par des lettres qui relatent des épisodes généralement plaisants ou même franchement comiques. On assiste à une germination d'épisodes secondaires qui se greffent sur l'histoire principale en la dilatant et en l'éclairant grâce à l'évocation de beaucoup d'aspects de la vie quotidienne. A la différence des lettres qui composent les blocs périphériques, les lettres en question sont plutôt décousues, car elles sont groupées par couples ou par brèves séquences formées au maximum de quatre lettres. On dirait presque que toutes les micro-histoires affleurent à la surface en occultant l'intrigue principale qui s'enfonce pour ne remonter au premier plan qu'à la fin.

Si l'on examine plus attentivement la structure du roman, on constate, à l'intérieur de chaque lettre, la prédominance de tel ou tel pronom personnel. On arrive ainsi à isoler des combinaisons pronominales dont l'évolution et la correspondance avec les agents de la narration éclairent les lignes de force du roman aussi bien que les rapports entre destinataire et destinataire⁷. Trois séries de combinai-

⁷ Cf. l'analyse des combinaisons pronominales que Maryse Vincent a appliquée

sons apparaissent tout au long des *Lettres de Babet*:

- Série 1 (A) je - tu
 (B) je - (tu)
 (C) (je) - tu
- Série 2a (D) je - tu - (il)
 (E) je - (tu) - il
 (F) (je) - tu - il
- Série 2b (G) (je) - (tu) - il
 (H) je - (tu) - (il)
 (I) (je) - tu - (il)

La série 2, où la communication est axée sur trois instances personnelles, domine dans l'ensemble des lettres. A l'intérieur de cette même série, la variante 2a l'emporte sur 2b; l'effacement de deux termes de la combinaison ne se réalise presque jamais, ce qui témoigne de la pluralité des instances personnelles comme trait essentiel de ce roman. La prédominance de la série 2 sur la série 1 fait ressortir un autre trait constitutif des lettres, la non-clôture due à la présence du pronom «il» qui, dans toutes ses possibles variantes référentielles, constitue l'instance autre par rapport aux deux termes de l'énonciation. A la différence d'autres romans épistolaires, caractérisés par le solipsisme ou par une forme presque exaspérée de rapport binaire, ici le microcosme des deux amoureux s'ouvre pour accueillir une instance tierce, un «il» qui peut assumer les aspects les plus variés (une amie commune, le vieil oncle de Babet, un adversaire de Boursault, une pièce de théâtre, etc.), mais qui, dans la plupart des cas, s'identifie à un obstacle.

L'obstacle s'affirme comme un élément constant dans cette correspondance, comme un ressort qui déclenche le développement de la narration. Loin de constituer un véritable danger pour l'amour des deux correspondants, il finit toujours par le vivifier et par le confirmer dans toute sa vigueur. L'obstacle est presque sublimé et assimilé à une épreuve d'amour, il est réduit à un prétexte, à un déclencheur de l'histoire⁸. Cet élément structural sous-tend tous les points capi-

aux *Liaisons dangereuses*. M. VINCENT, *Notice sur les «Liaisons dangereuses»*, dans C. DE LACLOS, *Les liaisons dangereuses. Extraits*, Paris, Larousse, 1973, pp. 7-17.

⁸ L'obstacle constitue la condition nécessaire de l'existence du roman lui-même. Dans la lettre I le pronom «on», en tant que marque grammaticale qui renvoie à l'obstacle, désigne une pluralité non définie de façon explicite, et fait allusion aux prétendants virtuels de Babet: «On me demande avec empressement ce que je vous accorde sans peine; et j'en connais, puisqu'il faut vous rendre fierté par fierté, qui reçoivent autant de plaisir de ma vue que j'en reçus lundi de votre conversation» (p.

taux du roman et sa présence assume une importance particulière dans les deux blocs périphériques des lettres, en se reflétant au niveau des combinaisons pronominales sous-jacentes.

Dans ces deux blocs prévaut en effet la série 2a (trois termes dont l'un est moins accentué), mais, alors que dans le premier la combinaison la plus fréquente est *je-tu-(il)*, dans le troisième c'est la combinaison *je-(tu)-il* qui prédomine. Dans les deux cas c'est un obstacle externe qui s'oppose à l'amour des deux protagonistes, mais alors que dans la première macro-séquence il s'identifie à Michelon, dans la dernière il s'identifie au Normand. Si Michelon est un agent passif qui ne met jamais sérieusement en danger l'union des deux protagonistes⁹ (d'où sa position subordonnée dans la combinaison pronominale), l'obstacle qui apparaît vers la fin de la correspondance assume, par contre, le rôle de véritable antagoniste en s'affirmant comme un agent actif (il écrit des lettres, etc.) flanqué d'un adjuvant (le père de Babet), ce qui amène la prédominance du schéma *je-(tu)-il* dans les lettres concernant le Normand ou le père de Babet.

L'analyse séparée des lettres de Babet et de celles de Boursault laisse place à des considérations sur les instances personnelles du discours en tant que marques de l'affirmation du sujet. Le «je» de Babet tend constamment à s'imposer sur le «tu», tandis que le «je» de Boursault tend, surtout dans la première partie du roman, à s'annuler ou, en tout cas, à se subordonner au «tu». Babet semble alors s'opposer à Boursault en ayant recours à un discours autoritaire, axé sur l'auto-affirmation du «je».

Les lettres II et III mettent en évidence ce contraste. Dans la lettre II, écrite par Boursault et construite sur le schéma pronominal (je)-tu, «je» reconnaît son infériorité par rapport à «tu» et ceci est visible aussi du point de vue grammatical, du moment que «je» assume la position de sujet passif, alors que c'est Babet, et donc le «tu», qui est le sujet actif, agissant:

Je sais bien, charmante Babet, qu'il y a bien du plaisir à *jouir de l'honneur de votre présence*. Avoir la bonté de m'en *faire souvenir*, c'est *vouloir accoutumer* mes yeux à

111). L'exigence d'écrire une lettre et, donc, d'amorcer un échange épistolaire est dictée par le désir de s'opposer à la présence d'un obstacle.

⁹ Cet «elle», qui apparaît dans les premières lettres, est toujours connoté positivement: elle «a de l'esprit comme un ange» (lettre II), «beaucoup de mérite» (lettre V), «beaucoup de charmes», «sa vertu n'a point d'égale» (lettre VIII). Elle est en outre présentée dès le début comme un obstacle plus apparent que réel, un obstacle qui va être surmonté au moment même où il est posé: «[...] Michelon qui a de l'esprit comme un ange s'est bien aperçue qu'elle n'occupait pas toute mon âme» (lettre II, p. 112).

voir toute la beauté des vôtres, et je sens bien, pour peu que je vous voie, que j'aurais de la peine à *m'empêcher de vous aimer* (pp. 111-112).

Cette annulation du «je» doit pourtant être considérée en fonction de la stratégie souvent adoptée par Boursault au cours du roman: la stratégie de la séduction. Puisque séduire quelqu'un consiste principalement à formuler des jugements positifs sur son compte, Boursault insiste sur le pouvoir que Babet a sur lui:

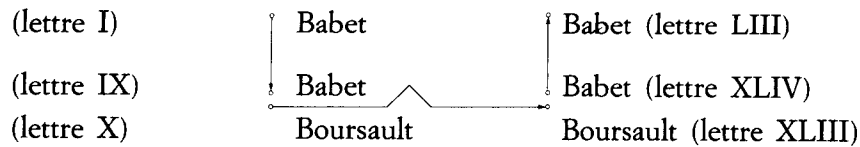
Ne me dites point que vous m'épargnez, je ne suis pas le premier que vous ayez blessé sans penser le faire. Et d'ailleurs, quand j'échapperais à la douceur de vos yeux et à la majesté de votre taille, échapperais-je aux charmes de votre esprit? (p. 112).

La réponse de Babet (lettre III) est tout à fait opposée. Dans cette lettre, qui est une véritable déclaration de guerre, les valeurs du couple «je»-«tu» sont inversées, le «je» passe au premier plan et recourt à l'intimidation:

Pour vous montrer que je ne veux point faire la petite bouche, et que je cherche à faire la guerre de bonne foi, je vous avertis que vous avez à défendre votre coeur, parce que j'ai envie de l'attaquer (p. 113).

Ces exemples ont évidemment la fonction de mettre en relief le rapport entre l'organisation des pronoms personnels et la structure de la manipulation¹⁰; il en résulte que la séduction est liée à la prédominance du «tu», alors que l'intimidation implique la prédominance du «je». La disposition des lettres à l'intérieur du roman ne fait que confirmer l'égoïsme de Babet relevant de l'affirmation constante de sa volonté. Le recueil s'ouvre et se termine par une lettre de Babet; en outre, le début et la fin des trois parties qui composent le roman sont dominés respectivement par Babet (lettres I et IX), par Boursault (lettres X et XLIII) et par Babet (lettres XLIV et LIII). La supériorité de Babet est associée aux points saillants de l'histoire, elle se manifeste dans les deux blocs périphériques, caractérisés par un avancement significatif de l'intrigue et situés, respectivement, dans une position d'*anticlimax* et de *climax* narratifs:

¹⁰ Cf. A.J. GREIMAS, J. COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, pp. 220-222.



Il apparaît, à la lecture de ce schéma, que l'aire dominée par Babet est caractérisée par des traits verticaux qui impliquent un «mouvement» de l'histoire; l'aire où domine Boursault est caractérisée au contraire par des traits horizontaux qui marquent un aplatissement de l'histoire, si l'on exclut le sursaut central (lettres XXXVIII et XXXIX). La progression sera donc lue de cette façon: la diminution de la tension au sein des lettres I-IX (on va vers l'aveu réciproque) aboutit à un aplatissement de l'histoire, interrompu brusquement par un sursaut dû à la nouvelle du mariage. Après un retour à l'ordre, une augmentation de la tension pousse l'histoire vers le dénouement, à savoir la rupture définitive.

Une distinction ultérieure peut être opérée entre les trois blocs de lettres. Dans les deux parties latérales, où la progression de l'action se double d'une véritable supériorité de l'un des agents, un rapport de manipulateur à manipulé s'instaure à plusieurs endroits entre le destinataire et le destinataire. Si dans la deuxième partie, riche d'épisodes marginaux et composée pour la plupart par des lettres informatives et descriptives, le discours de la manipulation est presque imperceptible et, en tout cas, le rôle de manipulateur est assumé tantôt par l'un tantôt par l'autre correspondant, dans les deux blocs périphériques c'est Babet qui règle le jeu. Son habileté, jointe à son intervention continuelle sur les actions de l'autre, montre que la séduction opérée par Boursault a du succès parce que c'est Babet qui veut être séduite; c'est pourquoi, à partir de la lettre V, elle cède et modifie son discours autoritaire jusqu'à l'aveu de la lettre IX.

La lettre III est un exemple de l'affirmation du destinataire (Babet), qui se place ici dans une position de supériorité en se désignant comme juge des actions de l'autre qu'il provoque dans le but de l'asservir à ses désirs, en lui donnant l'illusion de pouvoir montrer sa force:

Je jugerai de [la] force [de votre cœur] ou de sa faiblesse par la peine que vous prendrez à me voir, et par le soin que vous apporterez à me fuir (p. 113).

Le même destinataire a recours plus loin à un verbe déclaratif, suivi par une intimidation visant à faire exécuter au destinataire le programme donné:

[...] je vous déclare dès à présent que vous n'aurez pas la joie que vous dites avoir laissée chez nous, à moins que vous ne la veniez quérir vous-même; et quand même vous y viendrez, il n'est pas sûr que vous la remportiez toute, si je n'ai la bonté de la vous rendre généreusement (p. 113).

L'autre pôle du jeu de la manipulation est occupé par Boursault, qui tend à se présenter lui-même, par rapport à Babet, comme le destinataire manipulé. Même s'il recourt souvent à la persuasion, dans les endroits les plus significatifs du point de vue de l'intrigue il n'hésite pas à se déclarer soumis à Babet et obéissant. La lettre IV en donne un exemple typique: le charme irrésistible de Babet y est évoqué à travers une accumulation de métaphores militaires où la passivité de l'amant est soulignée par des mots tels que «défaite», «soumis», «clémence», «grâces», «prier», «servitude», etc. L'assimilation de l'amour à un combat et le rappel insistant à la cruauté et à l'insensibilité de la femme aimée – ce qui évoque le vieux *topos* littéraire de «la belle dame sans merci» – sont suivis d'une généralisation qui relève de la théorie de l'amour courtois selon laquelle l'image de la femme se fixe dans le cœur de l'amant en passant par les yeux¹¹. Tout cela contribue à identifier la dévotion de Boursault à un véritable «service d'amour» et à confirmer son obéissance à Babet. La fréquence des phrases hypothétiques comporte en effet un large emploi du conditionnel, qui est le temps de l'impuissance.

La suprématie de Babet n'aboutit pourtant pas à une opposition rigide et tranchée entre son «faire» et celui de Boursault, ce qui évite le danger de la monotonie qui pourrait dériver d'une schématisation excessive des rapports de force entre eux; la preuve en est qu'à certains endroits du roman apparaissent des inversions, bien que momentanées, des rôles de la manipulation. Les lettres VIII et IX, qui contiennent les aveux des deux amoureux, illustrent de façon particulière cette atténuation de la spécificité des rôles, en éclairant un procédé qui consiste à renverser pour un moment les rapports de force entre les agents, mais à les rétablir ensuite, d'une façon plus ou moins explicite, avec le résultat de confirmer la place occupée par chacun d'eux. Dans la lettre VIII Boursault utilise l'arme de la séduction. Cette stratégie est conduite très habilement et elle est d'autant plus efficace qu'elle s'appuie sur une comparaison entre les charmes de Babet et les qualités de Michelin, un agent qui, jusqu'à ce moment-là, avait la fonction d'obstacle:

Michelon a beaucoup de charmes, et vous en avez infiniment. Les lumières de son

¹¹ «Comme les yeux sont des espèces de places frontières par où l'amour se glisse dans une âme quand il a dessein de la surprendre» (p. 114).

esprit ne sont guère moins grandes que les clartés du vôtre. Sa vertu n'aurait point d'égale sans la vôtre, comme la vôtre n'aurait point d'égale sans la sienne (p. 118).

Un double effet est obtenu par l'éloge indirect adressé à l'antagoniste: d'un côté, l'élimination définitive de l'obstacle, d'un autre côté la certitude d'avoir atteint l'amour-propre du destinataire qui se voit préféré à une personne douée de tant d'attraits. Dans la suite de la lettre les jugements positifs portés sur le destinataire se doublent de l'insistance sur la soumission du destinataire, qui arrive ainsi à manipuler un correspondant extrêmement sensible à la reconnaissance de son pouvoir:

Jusqu'ici vous m'avez fait des honneurs dont je demeure d'accord que je suis indigne; vous n'avez point eu de peine à m'accorder votre estime, quoique je ne la mérite pas mieux que d'autres à qui vous la refusez; mais quand je vous ai pressée de me dire si vous vouliez m'aimer, vous ne m'avez jamais répondu «oui». Les honneurs que vous me faites viennent de la générosité de votre esprit; l'estime dont vous m'honorez part de la bonté de votre âme (p. 118).

La deuxième partie de la lettre, occupée par une suite d'impératifs, contient une intimidation où le destinataire, qui veut savoir si l'autre l'aime, justifie sa volonté en la présentant comme un devoir:

Je ne vous irai point voir que vous ne m'avez appris si vous avez envie de m'aimer, ou non; c'est une vérité qu'il est juste que je sache, avant de m'engager dans une passion qui doit durer aussi longtemps que votre mérite (p. 119).

Le leitmotiv de la réponse de Babet (lettre IX) est le refus de reconnaître ouvertement son statut de destinataire manipulé et l'affirmation constante de sa liberté. Elle accepte la déclaration d'amour de Boursault, en décrétant ainsi le succès de son œuvre de séduction, mais elle le fait de façon indirecte, en masquant son fléchissement sous un «faire savoir»:

Vous demeurez d'accord que j'ai autant de charmes, autant d'esprit, et autant de vertu, que l'ingrate qui échappe à votre passion, mais vous ne dites pas que je suis plus juste qu'elle. C'est une vérité que je suis aussi aise de vous apprendre, qu'il m'est doux d'apprendre que vous m'aimez (p. 119).

En outre, elle affirme qu'elle n'a jamais été dominée par son interlocuteur, mais, au contraire, qu'elle l'aime selon son libre choix:

Toutes les fois que vous m'avez pressée de vous dire si je voulais vous aimer, quoique jamais je ne vous aie répondu «oui», si je n'avais pas eu envie de le faire, il m'eût été aisé de vous répondre «non» (p. 120).

Il reste à analyser une composante essentielle des *Lettres de Babet*, l'ironie¹², qui s'affirme en fonction humoristique, comme un élément de style contribuant à neutraliser l'introduction éventuelle du pathétique dans le roman et à permettre son déroulement sur un ton constamment enjoué. En tant que manifestation de l'implicite dans le texte, l'ironie devient un écran interposé délibérément entre l'émetteur et le receveur du message épistolaire. Boursault et Babet semblent éviter, au moyen de ce procédé qui préside à beaucoup de leurs actes d'émission, tout contact direct entre eux. Chacun d'eux semble se cacher derrière le voile de l'ironie pour n'atteindre l'autre que de façon indirecte; c'est pourquoi ce procédé stylistique se combine souvent avec d'autres applications de l'implicite, comme par exemple la présupposition¹³. Ainsi, dans la lettre II le présupposé principal consiste, par-delà l'affirmation qu'il faut être digne de l'amour de Babet, dans la qualification attribuée à la conquête de Boursault, une conquête médiocre dont le résultat est une gloire obscure:

Souvenez-vous que je vous ai fait confidence de l'amour que j'ai pour Michelon, et que c'est violer les droits des gens que vouloir m'arracher un cœur que je serais fâché de lui reprendre. Peut-être ne me faites-vous pas la grâce de penser à ce que je pense: vos yeux accoutumés au grand fracas désavoueraient peut-être une conquête si médiocre: mais quand ils se contenteraient d'une gloire si obscure, après avoir trompé une personne qui ne me hait pas, je ne serais pas digne d'être aimé de vous (p. 112).

Le ton d'humilité et de modestie, ainsi que l'allusion insistante à la puissance du destinataire (ce qui revient à dire que c'est un vain effort que de chercher à conquérir l'autre) ont une raison d'être bien précise: ils sont l'instrument d'une provocation implicite contenue dans les présupposés, moyennant laquelle le destinataire vise à persuader le destinataire de l'aimer.

Si l'on considère les marques formelles de l'ironie, la première observation qui s'impose concerne la source principale de ce procédé. Dans les *Lettres de Babet* l'ironie dérive surtout de la répétition, un procédé qui se manifeste sur deux plans distincts, selon qu'il relie

¹² Sur le domaine très vaste de l'ironie voir, entre autres, A. BRILLI, *La Satira. Storia, tecnica e ideologie*, Bari, Dedalo Libri, 1979 et W.C. BOOTH, *A Rhetoric of Irony*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1974.

¹³ Cf. O. DUCROT, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1980² et F. FLAHAULT, *La parole intermédiaire*, Paris, Seuil, 1978.

Ducrot range la présupposition linguistique parmi les applications de l'implicite; grâce à la présupposition, en effet, «il est possible de dire quelque chose comme si cela n'avait pas à être dit» (p. 23).

des éléments appartenant à une même lettre – ce qui est caractérisé, sur le plan stylistique, par le recours à l'anaphore – ou à des lettres différentes – ce qui est caractérisé par la citation. Dans les deux cas l'ironie révèle un lien profond avec le comique et devient un procédé qui déclenche le rire grâce à des jeux sur le signifiant. Dans la lettre I, par exemple, l'itération du balancement oppositif «je»/«tu» entraîne un effet comique:

Je vous attendis mardi toute la journée [...], et cependant vous ne vîntes pas. Hier ayant une visite à faire, [...] je la fis le matin, afin que si vous passiez chez nous l'après-dinée, j'eusse le bien de vous y voir; et cependant vous n'y passâtes pas. Aujourd'hui je vous ai attendu dans ma chambre [...], et cependant vous n'y êtes point venu (p. 111).

L'accumulation produite par les anaphores confère au début de la lettre l'allure d'une scène de comédie, et au texte une dimension théâtrale, en soulignant ainsi un aspect fondamental de ce roman, son affinité avec la représentation dramatique. Il s'agit d'une parenté vérifiable d'un côté au niveau structural – on le verra plus loin – et de l'autre côté au niveau formel, où l'on constate le recours fréquent à des techniques exploitées par le théâtre comique. Les jeux de mots ou la succession rapide et alternée d'expressions antinomiques qui déclenchent le rire sont en effet des procédés qu'on retrouve dans les *Lettres de Babet* aussi bien que dans beaucoup de dialogues burlesques représentés au théâtre. La répétition se mêle souvent à des allusions, à des jeux de mots fondés sur l'ambiguïté et sur la double association, comme c'est le cas des lettres XXV, XXVI, XXVII, XXVIII. Ces lettres, où Boursault demande à Babet d'être sa commère au baptême d'un enfant, forment une des micro-histoires dont se compose la partie centrale du recueil et elles peuvent être lues comme les actes d'une brève comédie. Dans le passage suivant, tiré de la lettre XXV, la répétition ternaire des verbes produit un effet de redondance et d'hyperbole, en créant un réseau phonique qui finit par l'emporter sur le signifié:

Une imprimeuse qui demeure au pays latin s'étant avisée de faire un enfant, son mari s'est avisé de me choisir pour en être le parrain, et je m'avise de te prendre pour être ma commère. Comme tu n'as jamais rien voulu tenir de moi, et que je ne suis pas sûr que tu aies jamais rien tenu à d'autres, je doute que tu veuilles tenir ce pauvre petit [...] (p. 139).

L'emploi du pronom «il» constitue, dans des occurrences particulières, un autre procédé ironique lié à la répétition. Dans la lettre XXIX, où Babet décrit son prétendant, l'itération du pronom «il», qui assume une valeur ironique si elle est rapportée à la présentation

euphorique du Normand faite auparavant, est un procédé producteur du comique de dégradation:

[*Il*] se mit à table sans laver ses mains, qui sont toutes pleines de taches de rousseur. [...] *Il* se déboutonna à mesure que son jabot s'emplissait; et les huit coups qu'*il* but furent tous bus à la santé de toute la compagnie. Tant que le souper dura *il* ne dit pas un mot; mais au dessert, *il* s'avisa de dire, en prenant une pomme de reinette, qu'il en recueillait pour faire plus de six vingts muids de cidre [...] (p. 155).

La volonté de dégradation émerge au premier plan dans la lettre I aussi, où une ironie très accentuée se cache derrière l'emploi du pronom personnel «on», avec lequel le destinataire, Babet, s'adresse au destinataire:

Je ne suis pas bien aise que l'on me promette ce que l'on n'a pas envie de me tenir (p. 111).

L'interlocuteur est vidé de son unicité, il est assimilé à n'importe quelle personne, ce qui entraîne un effet de distanciation d'autant plus efficace qu'il est obtenu de façon indirecte et voilée.

L'autre variante de la répétition, la citation, comporte la reprise, par un des interlocuteurs, de mots isolés ou de segments phrastiques appartenant à des lettres écrites par l'autre, ce qui peut devenir un instrument d'ironie, grâce au renversement sémantique que subit l'expression originaire lorsqu'elle apparaît dans un autre contexte.

Un segment phrastique de la lettre XIV, où il est question d'une invitation à un bal masqué adressée par Boursault à Babet, est repris par la lettre XV:

Il n'est pas nécessaire que vous me fassiez aucun signe pour vous reconnaître: de quelque façon que vous puissiez être déguisée, je suis assuré que la grâce qui vous est si naturelle et que personne n'a que vous, ne manquera pas de me sauter d'a-bord aux yeux (p. 126).

La citation qui figure dans la réponse de Babet laisse voir très bien l'action corrosive exercée par l'ironie:

Quoique je fusse fort près de vous, je cachai si bien la grâce qui m'est si naturelle et que personne n'a que moi, que vous ne me reconnûtes pas (p. 127).

Dans la citation l'ironie s'affirme comme technique de renversement, comme relativisation d'un énoncé précédent, ce qui témoigne de l'importance accordée à l'«aspect littéral»¹⁴ du texte. L'opacité de

¹⁴ T. TODOROV, *Littérature et Signification*, Paris, Larousse, 1967, pp. 14-15.

ces énoncés, accrue par l'ironie dont ils sont l'objet, confirme la dimension allusive du roman, le parcours oblique que suivent parfois les interlocuteurs dans leur communication.

Un emploi très intéressant de l'ironie est celui qui fait ressortir la valeur intertextuelle de ce procédé stylistique. La lettre XLV, adressée par Babet à son prétendant, est à la fois une contrefaçon ironique du style de celui-ci et un pastiche des «lettres en vieux langage» de Voiture:

[...] J'avisai en vous regardant des larmes qui ondoyaient sur votre luisante face, et qui venaient du Pays d'Amont pour aller au Pays d'Aval: adonc je m'imaginai que vous aviez la poitrine férue et le cœur navré; et de l'heure même point ne vous haïssais, ainsi bien vous aimais-je. [...] Mon très cher et très honoré père [...] m'apprit que vous étiez le tant renommé Soudard, qui deviez livrer assaut à ma virginité, dont je fus moult joyeuse; [...] je vous assure que la balle de vos commandements ne fera jamais faux-bond sur la raquette de mon obéissance (p. 162).

Dans ce cas la citation d'un texte célèbre aboutit à un redoublement de l'ironie qui, tournant en parodie, entraîne un double effet de dégradation agissant d'un côté sur le destinataire et, de l'autre côté, sur le style adopté, à savoir sur les lieux communs et les expressions figées de la littérature amoureuse. Cet effet est en outre renforcé par l'emphase, par l'enchaînement hyperbolique des métaphores et par l'allusion ironique à des épisodes ou à des lettres précédentes.

Une forme particulière de citation, axée sur l'exhibition d'un message au troisième degré, se retrouve dans les lettres XVI-XVII. La lettre XVI renvoie à une autre lettre, qui ne fait pas partie du recueil, où Boursault rapporte sa conversation avec une jeune fille qui répond par «point du tout» à ses compliments. Babet emploie dans sa lettre le même procédé adopté par la jeune fille et l'itération de l'adverbe, qui coïncide avec la citation, finit par produire un effet comique. Cet effet est accru par le recours à la caricature, au moyen de laquelle Babet met en relief un trait du comportement de son interlocuteur qui n'est pas ridicule en soi, mais qui le devient lorsqu'il est isolé de l'ensemble et qu'il est accentué par la fréquence avec laquelle il se manifeste:

[...] **Toutes** les fois que tu me demanderas si je t'aime, toi qui me le demandes aussi souvent que si tu en doutais, *point du tout* sera **toute** ma réponse. Quand tu me diras toi-même que je suis la personne du monde pour qui tu as le plus de passion, et qu'avec la chaleur qui ne t'abandonne *point*, tu me bredouilleras qu'il n'est rien dont tu ne t'avisasses pour m'en donner des preuves, je trouverai à *point* nommé un second *point du tout* (p. 128).

La citation de l'adverbe se double d'un réseau d'assonances qui est le fruit d'une indéniable recherche stylistique et qui sera repris dans la réponse de Boursault, où le «point du tout» apparaît pour la quatrième fois. Dans cette lettre une attention particulière est aussi accordée, bien que sur un ton plaisant, à l'aspect formel de la lettre précédente et, surtout, à la conscience qu'a Boursault des marques spécifiques de son style:

Ne te mêle *point* de dérober ce que je mets dans mes lettres pour en embellir les tiennes. Je voudrais bien savoir à quel propos tu prends le *point du tout* d'un homme qui ne t'a jamais rien pris. Puisque tu l'as, tu peux t'en servir, mais sers-t'en bien judicieusement, je t'en conjure; car lorsque je te dirai que je t'aime, si tu t'amuses à me répondre *point du tout*, je dirai que tu en as menti, et que je suis *tout* à toi (lettre XVII, p. 129).

A la lumière des considérations que nous avons faites sur l'ironie et sur l'interaction d'explicite et d'implicite, le discours de la manipulation apparaît de nouveau au premier plan, en révélant des aspects inédits et, à l'apparence, contradictoires. L'action superficielle de l'ironie (elle n'ébranle jamais le lien d'amour qui unit les deux correspondants) contraste en quelque sorte avec le recours fréquent et marqué aux techniques de la manipulation, qui prouverait au contraire une certaine hostilité entre Boursault et Babet. La mise en œuvre des stratégies manipulatrices entraîne des réactions excessives et, par conséquent, l'accentuation des rôles de la manipulation, ce qui n'est pas justifié rationnellement du moment qu'il n'y a pas de véritable contraste entre les interlocuteurs. En réalité, la contradiction n'est qu'apparente, les rôles assumés par les protagonistes n'étant pas réels ni innés, mais déterminés par une sorte de cliché amoureux. C'est comme s'il y avait un pacte entre eux, un pacte qui consiste à assumer des rôles fictifs qui seront gardés comme un masque jusqu'à la fin du roman.

Cette théâtralisation du texte, accentuée par la dimension dialogique du roman épistolaire, est axée sur l'alternance, sur la scène du roman, de rôles figés et fictifs qui créent l'illusion d'un développement réel de l'histoire, alors que la progression de la *fabula* n'est que conventionnelle. La dernière lettre du roman, où le comique de situation désamorçe l'élément tragique¹⁵, détruit définitivement l'illusion d'un avancement de l'histoire. On est ramené au point de dé-

¹⁵ «Hier, dis-je, il arriva chez nous un si grand vacarme que toute la famille est en désordre: mon frère, que j'aime autant pour frère que je t'aime pour amant, battit ce malheureux Du Mesnil, mon papa battit mon frère, j'eus quelques soufflets à la traverse, dont je me serais bien passée; et, qui pis est, d'abord que le jour commencera de se montrer, on me doit mener en religion» (lettre LIII, p. 171).

part grâce à la possibilité, que laisse deviner Babet, d'une continuation de l'échange épistolaire¹⁶. C'est comme si rien ne s'était passé, le cercle de l'histoire se referme sur lui-même et les acteurs déposent leurs masques. L'amour des deux interlocuteurs et leur communication restent, comme au début, les présupposés fondamentaux du roman. La fiction romanesque s'identifie à un jeu d'apparences, à une sorte de mise en scène, de représentation théâtrale, tant et si bien que la construction du roman devient l'équivalent de la fiction scénique. Même la manipulation entre, de cette façon, dans le domaine de l'invention; elle n'est pas réelle, car elle devient une sorte de jeu. Le dénouement pseudo-tragique des *Lettres de Babet* finit par mieux préciser les deux plans sur lesquels est bâtie la correspondance: l'histoire, qui est dramatique parce qu'elle se termine par la séparation des amoureux, et l'écriture, où la dimension tragique est annulée par le jeu.

Dans les *Lettres de Babet* l'enchevêtrement du réel et du fictif, qui est la source de l'ambiguïté du texte, est aussi le lieu où se réalise l'inversion de la vocation fondamentale du roman épistolaire. Tout roman par lettres obéit à une exigence d'authenticité; ici c'est la fiction qui domine la scène. Ce n'est pas la fiction qui se donne pour authentique, mais l'authenticité qui se transforme en fiction. On peut ainsi mieux comprendre l'importance de l'implicite dans un roman qui vise à estomper le réel, aussi bien que l'importance du dédoublement de la référence dans un roman où les rappels à la réalité concrète s'allient constamment à la transposition de celle-ci dans la fiction.

Le roman se crée au moment où la transparence du réel se cache sous un voile fait d'allusions et de nuances ironiques. Les protagonistes tissent sur la réalité de leur amour une trame inventée, dans laquelle ils assument des rôles figés d'avance. Grâce à cette dramatisation, le bonheur de leur liaison peut avoir un développement, une histoire qui ne serait pas possible hors du domaine de la fiction. L'histoire est donc garantie et sauvée par l'écriture.

¹⁶ L'histoire est laissée ouverte à des développements futurs qu'on peut lire en filigrane; la possibilité de renouvellement de cet amour contrasté est confiée à Babet, à son énergie et à son habileté à arranger les situations selon son vouloir: «Mon frère [...] ne manquera pas de te dire comment tu me pourras voir, en cas que je sois visible, ou comment tu me pourras écrire, en cas que je ne le sois pas» (lettre LIII, p. 171).

Sergio Leone

ZIO VANJA, O DEL BERE E DELLA NON VITA

1. *Del bere*

Astrov: Di solito bevo così solo una volta al mese...
In quei momenti non mi pare più di essere un bislacco... (Atto II).

Elena Andreevna: Anche oggi ha bevuto? Perché?

Vojnitskij: Almeno un simulacro di vita... Non me lo impedisca, Hélène! (Atto II) ¹.

Del dramma čechoviano *Djadja Vanja* (*Zio Vanja*) con certezza si sa soltanto ch'esso rappresenta, nonostante le smentite dello stesso autore, un sostanziale rifacimento di un'opera precedente, *Lešij* (*Lo spirito silvano*) ², e che non era un lavoro troppo amato dallo scrittore. Čechov aveva l'abitudine, il vezzo nelle sue lettere, nelle conversazioni con gli amici, nei suoi taccuini, di citare spesso i propri scritti, dando informazioni sul loro procedere, difficoltà e successi, che era poi un dire di sé, del proprio umore, del proprio stato di salute. Di *Zio Vanja*, invece, parlò e scrisse molto di rado. È incerta addirittura la data della sua composizione ³. Per la prima volta *Zio Vanja* fu pubblicato a Pietroburgo nel 1897 in un volume che raccoglieva tutte le opere teatrali čechoviane scritte sino ad allora. Venne poi rappresentato l'anno successivo in teatri di provincia, a Odessa, Kiev, Saratov, Tiflis, Nižnij Novgorod, incontrando ovunque un successo

¹ Qui e in avanti le citazioni tratte dal testo di *Zio Vanja* sono nella traduzione di Angelo Maria Ripellino.

² La rappresentazione di *Lešij*, che ebbe luogo il 27 dicembre 1889 a Mosca al teatro dell'attrice M.A. Abramova, fu un insuccesso. «Era stato scritto in fretta e furia e messo in scena da Solovtsov in modo orribile. [...] Mio fratello Anton lo tolse allora dal repertorio, lo tenne a lungo in un cassetto, senza concedere altri permessi per una sua rappresentazione, e soltanto alcuni anni più tardi lo rifece sino a renderlo irricognoscibile. Ne venne fuori *Zio Vanja*». (M. ČECHOV, *Vokrug Čechova*, Moskva 1960, p. 194).

³ Z. PAPERNYJ, «*Vopreki vsem pravilam...*», Moskva 1982, pp. 98-102.

inatteso, a dispetto delle pessimistiche previsioni dello stesso autore. «Il mio *Zio Vanja* gira per tutta la provincia e ovunque ha successo. Ecco, non si può mai sapere dove si guadagna e dove si perde. Non facevo proprio nessun affidamento su quest'opera», scriveva Čechov al fratello Michail il 26 ottobre 1898, e il giorno successivo comunicava all'amico Suvorin: «Non si sa dove si guadagna, dove si perde: in provincia il mio *Zio Vanja* va benone, parecchie repliche in ogni città...». Allo spettacolo di Nižnij Novgorod fu presente Maksim Gor'kij che, sull'onda delle impressioni ricevute, scrisse a Čechov parole altamente elogiative: «Giorni fa ho visto *Zio Vanja*, l'ho guardato e ho pianto, come una donnicciola, anche se sono un tipo tutt'altro che nevrastenico; sono giunto a casa stordito, schiacciato dal vostro dramma, vi ho scritto una lunga lettera e poi l'ho fatta a pezzi. È impossibile dire bene e con chiarezza quel che questo dramma suscita nell'anima, ma io, nel guardare i suoi protagonisti, sentivo come se mi segassero con una sega spuntata. I suoi denti passano dritti sul cuore, e il cuore si stringe sotto di essi, geme, scoppia. Per me è una cosa terribile il vostro *Zio Vanja*, è un aspetto assolutamente nuovo dell'arte drammatica, un martello col quale picchiate sulle zucche vuote del pubblico...»⁴. In effetti, si trattava di un aspetto assolutamente nuovo: in *Zio Vanja* Čechov analizzava le nevrosi della società del suo tempo con la stessa acutezza scientifica con cui Freud proprio in quegli anni esaminava in termini psicanalitici le nevrosi d'angoscia della media borghesia viennese⁵. E tuttavia quando venne il momento di proporre il dramma al pubblico mascovita, il successo delle rappresentazioni in provincia non incise affatto sui giudizi e sulle decisioni delle commissioni di controllo e di censura. Il Malyj Teatr (Piccolo Teatro), che si era assunto l'incarico della messa in scena dell'opera, trasmise il copione, su proposta dello stesso Čechov⁶, al Comitato per il Teatro e la Letteratura che aveva sede a Pietroburgo. Il Comitato, di cui erano membri permanenti N.I. Storoženko, A.N. Veselovskij, I.I. Ivanov e V.I. Nemirovič-Dančenko⁷,

⁴ M. GOR'KIJ, *Sobranie sočinenij v tridsati tomach*, Moskva 1954, vol. 28, p. 46.

⁵ Gli studi freudiani sull'isteria vanno dal 1892 al 1895; mentre un primo saggio è datato 1888.

⁶ Il 20 febbraio 1899 Čechov scriveva al regista del Malyj Teatr di Mosca, A.M. Kondrat'ev: «Poiché *Zio Vanja* non è ancora stato letto dal Comitato per il Teatro e la Letteratura, Vi prego di assumerVi l'onere di inviare al Comitato due sue copie con la richiesta di una lettura».

⁷ Nemirovič-Dančenko, tuttavia, non si presentò alla seduta dell'8 aprile. «Si suppose addirittura ch'egli non si fosse presentato di proposito, perché, se fosse stato presente, il dramma sarebbe passato, mentre proprio allora il Teatro d'Arte voleva l'opera di Čechov, e a Nemirovič-Dančenko faceva quindi comodo che il

dedicò a *Zio Vanja* la riunione dell'8 aprile 1899, e a conclusione della seduta stese un verbale nel quale riconobbe il dramma «degno di rappresentazione» solo «a condizione di alcune modifiche e di una sua nuova presentazione al Comitato stesso»⁸. Čechov rifiutò decisamente di apportare correzioni al testo e cedette l'opera al Teatro d'Arte di Mosca che la mise in scena il 26 ottobre 1899.

È di particolare interesse rileggere alcuni passi delle motivazioni che indussero il Comitato a respingere parzialmente il testo di *Zio Vanja*. Pretesto e centro delle obiezioni fu il personaggio del professore in pensione Aleksandr Vladimirovič Serebrjakov, che venne inteso ed interpretato come un riprovevole attacco alle istituzioni accademiche. Del resto, già la messa in scena di *Lešij*, quasi un decennio prima, aveva provocato «reazioni irate negli ambienti accademici perché vi era rappresentato un comico e meschino professore, liberale ed esteta»⁹: era appunto il professor Serebrjakov, uno dei personaggi che Čechov trapiantò nello *Zio Vanja* senza quasi alcun mutamento. Secondo i membri del Comitato, il tentato assassinio del professore da parte di Ivan Petrovič Vojnitskij (zio Vanja) non era sufficientemente argomentato né sostenuto da valide premesse, ed il voltafaccia di zio Vanja nei confronti dell'ex cognato appariva troppo brusco, repentino, immotivato: «Colui che prima egli "idolatrava", della cui scienza era fiero, gli parve un nulla, "del quale non sarebbe rimasta nemmeno una pagina", "una bolla di sapone". Che Vojnitskij potesse non amare il professore, in quanto marito della bella Elena, è comprensibile; che le sue azioni e la sua morale lo irritino, è altrettanto naturale, ma che si sia ricreduto sul valore scientifico dei lavori di Serebrjakov, storico dell'arte per giunta, è alquanto strano. Ma se anche egli avesse conosciuto il suo giusto valore, se anche durante il consiglio di famiglia si fosse irritato per la mancanza di tatto del vecchio, ciò non avrebbe ancora rappresentato un motivo sufficiente per prenderlo a pistolettate, per dargli la caccia in preda a furiosa incoscienza. Se lo spettatore collegasse questo suo *stato di ebbrezza* (Il corsivo è mio. S.L.), nel quale l'autore, chissà mai perché, mostra troppo spesso zio Vanja e il dottor Astrov, la spiacevole e improvvisa introduzione nel dramma di questi due spari riceverebbe una particolarissima sfumatura di absurdità»¹⁰. L'esplicita allusione allo stato di ubriachezza nel quale spesso si troverebbero e agirebbero zio

Comitato scartasse il dramma». (V.A. TELJAKOVSKIJ, *Vospominanija (1898-1917)*, Peterburg 1924, p. 170.

⁸ V.A. TELJAKOVSKIJ, *Op. cit.*, p. 170.

⁹ *Jubileinyj čechovskij sbornik*, Moskva 1936, p. 137.

¹⁰ V.A. TELJAKOVSKIJ, *op. cit.*, p. 169.

Vanja e il dottor Astrov trova riscontro anche nel diario di V.A. Teljakovskij, strano personaggio di militare burocrate posto a capo dei teatri imperiali del tempo, dalla sconcertante biografia. Ufficiale di carriera, nel 1897, all'età di trentasei anni, aveva già raggiunto il grado di colonnello di cavalleria. Nel 1898 abbandonò la carriera militare perché nominato amministratore e direttore responsabile della sezione moscovita degli ex teatri imperiali, naturalmente con fini politici più che prettamente artistici. Egli stesso nelle sue memorie riconobbe: «Sino ad allora avevo avuto poco in comune con i teatri», anche se si affrettò subito a precisare, alquanto goffamente, che l'ambiente artistico non gli era del tutto sconosciuto: «Sin dall'infanzia ho avuto contatto con le arti in genere e passione per le cose dell'antichità; in particolare mi diletta di musica. Dall'età di sei anni suonavo il pianoforte... Quand'ero ancora un bambino piccolo in casa di mio padre ho conosciuto molti pittori e musicisti»¹¹. Nel giugno del 1901 Teljakovskij venne trasferito a Pietroburgo come massimo responsabile di tutti i teatri della capitale e di Mosca, carica che mantenne fino al maggio del 1917, alla vigilia della Rivoluzione d'Ottobre. Il suo diario è una testimonianza limpida e diretta delle idee, della mentalità che governarono il suo operato nell'ambito teatrale. Anche Čechov fu una delle vittime dello spirito conservatore, reazionario, che animava Teljakovskij. Un esempio netto, rivelatore, lo ritroviamo nelle sue annotazioni riguardanti la serata del 22 novembre 1899: «Ho assistito al Teatro d'Arte alla rappresentazione del dramma di Čechov *Zio Vanja*. L'impressione generale avutane è stata estremamente pesante. M'è venuto involontario in testa il pensiero del perché della rappresentazione di un'opera siffatta e di quali conclusioni finali se ne possano trarre. Gli spettatori se ne stanno quieti, ascoltano con attenzione, trattenendo il respiro nella continua attesa di quel che avverrà. Nel terzo atto si avverte una forte tensione, si odono due colpi di pistola, assurdi, tuttavia, soprattutto il secondo, quando lo zio Vanja insegue il professore, quasi fosse una lepre e gli spara davanti a tutti [...]. Ma che razza di tipo è lo zio Vanja? Ha la forza per sparare ad un parente in pieno giorno, e non trova l'energia per mutare soltanto d'un po' la propria vita [...]. In genere la comparsa di siffatte opere teatrali è di grande danno per il teatro... Portare sulle scene i vizi è buona cosa, ma al pubblico deve essere parimenti proposta una morale: l'autore deve elevare gli spettatori e punire i vizi. Ma chi viene punito in questo dramma? Soltanto lo stupido professore. [...]. Mentre lo spettatore sta dalla parte dei viziosi, di chi si ubriaca, di chi è privo di volontà, di chi spara. Sono

¹¹ *Ibidem*, pp. 4-5.

quindi loro ad avere ragione, quando bevono, quando insidiano le donne altrui, quando sparano ai parenti, quando perdono la testa all'apparire d'una qualsiasi donna [...]. I signori Nemirovič e i signori Stanislavskij, che si dilettono nel mettere in scena opere di tal genere, non giovano, ma recano danno alla società»¹².

Gli esperti del Comitato per il Teatro e la Letteratura e lo stesso Teljakovskij non avevano certo torto da un punto di vista esteriore, statistico. Nello *Zio Vanja* si beve, e molto. Il bere, in effetti, è uno degli ingredienti cui Čechov fa maggiormente ricorso nel dramma; esso è il mezzo di fuga dalla realtà, dalla «non vita», praticato dai due maggiori protagonisti dell'opera, zio Vanja e il dottor Astrov. Lo confessa esplicitamente zio Vanja in due distinte conversazioni, dapprima con Elena Andreevna, la moglie del professor Serebrjakov, di cui è segretamente innamorato, poi con la nipote Sonja, figlia di primo letto del professore.

Elena Andreevna: Anche oggi ha bevuto? Perché?

Vojnitskij: Almeno un simulacro di vita... Non me lo impedisca, Hélène!» (Atto II).

Sonja: E tu, zio Vanja, di nuovo hai bevuto col dottore. Han fatto comunella i puri falchi. Lo so, lui è sempre lo stesso, ma tu per quale ragione? Alla tua età non si addice.

Vojnitskij: L'età non c'entra. Quando manca l'autentica vita, si vive di miraggi. Sempre meglio che niente» (Atto II).

Un mezzo di fuga che non tutti accettarono. Lev Tolstoj, che in tema di fughe aveva in mente altre, ben più radicali soluzioni, scrisse nel suo diario, nel gennaio del 1900: «Sono andato a vedere *Zio Vanja* e sono rimasto indignato. Ciò mi ha dato voglia di scrivere un dramma, *Il cadavere*, ne ho tracciato le grandi linee»¹³. Lo zio Vanja, per sua esplicita ammissione, non vive: meglio allora una «non vita» reale, la morte, che Fedja Protasov, il protagonista del *Cadavere vivente*, anche lui tra l'altro vittima del bere, si dà consapevolmente.

I censori di *Zio Vanja*, insistendo sul tema dell'ubriachezza, tendevano naturalmente ad un abbassamento, ad una smitizzazione dei personaggi portatori di tendenze socialmente non positive, e di con-

¹² *Iz dnevnika V.A. Teljakovskogo*, «Literaturnoe nasledstvo», vol. 69, Moskva 1960, pp. 512-514. Il giudizio su *Zio Vanja* espresso «a caldo» da Teljakovskij nel suo diario è in netta contraddizione con lo spirito che lo anima invece quando ne parla nelle sue *Memorie*. Il successo posteriore del dramma čechoviano lo convinse, evidentemente, a mitigare e a modificare in più punti le primitive impressioni.

¹³ Si tratta del dramma *Živoj trup (Il cadavere vivente)*, pubblicato e rappresentato postumo, nel 1911. Sul tema della fuga dal mondo civile nella concezione tolstojana si veda: S. LEONE, *Tolstoj e «Il cadavere vivente»*, «Annali di Ca' Foscari», XX, 2, 1981, pp. 155-167.

sequenza ad un ridimensionamento delle loro idee, dei loro giudizi e gesti nei confronti di rappresentanti di categorie e ceti sociali che nella Russia fine secolo godevano ancora di vasta influenza e si ponevano quali paladini del più vieto tradizionalismo. Il problema del perché di quell'ubriachezza non veniva neppure posto. Un uomo in crisi esistenziale è un malato, e in quanto tale deve essere isolato, asportato dal tessuto sociale, e non è quindi ammissibile che possa elevarsi a fulcro delle leve che smuovono la vita attorno a lui. Eppure, paradossalmente, la vita del professor Serebrjakov, tanto cara e importante, è risparmiata proprio grazie alla mano malferma di zio Vanja che non riesce a centrare un bersaglio posto a favorevolissima distanza, essendo certamente in preda ad ebbrezza. Da cui la sua perplessa, stupita esclamazione, tipica di chi non è pienamente in possesso di sé: «Non l'ho colpito? Di nuovo ho fatto cilecca?», e più tardi, una volta tornato sobrio, la constatazione desolata: «Ho fatto la figura dell'imbecille! Sparare due volte e non riuscire a colpirlo! Non me lo perdonerò mai».

Gli accenni al bere, in forma esplicita, ricorrono ben diciassette volte nel corso del dramma, ed una tale insistenza, come ad esempio il tema del lavoro nelle *Tre sorelle*, è indice sicuro e incontestabile dell'intenzione, della volontà čechoviana di attribuire a tale elemento un'importanza che oltrepassa il limite del semplice rifugio richiesto all'alcool in condizioni di stagnante *routine* e di isolamento spirituale e culturale, quali quelle in cui si trovano a vivere ed operare lo zio Vanja e il dottor Astrov. Il bere è la «vita», inventata, fasulla, artificiosa, che si contrappone alla «non vita» dell'esistenza reale. E il dramma ha inizio emblematicamente con l'enunciazione generale di questo tema.

Marina: (riempie un bicchiere) Sèrviti, tesoro.

Astrov: (prende di malavoglia il bicchiere) Non mi va troppo.

Marina: Berresti forse un po' di vodka?

Astrov: No, non bevo vodka ogni giorno. E poi con quest'afa. (Pausa) Balia, da quanto tempo ci conosciamo? [...] Sono cambiato molto da allora?

Marina: Molto. Allora eri giovane, bello, e adesso sei invecchiato. E la bellezza non è più quella. E, diciamolo pure, ti piace la vodka.

Astrov: ... Come non invecchiare? E la vita stessa è noiosa, stupida, sudicia... Risucchia questa vita. Attorno a te solamente bislacchi, nient'altro che bislacchi. E se vivi con loro due-tre anni, a poco a poco tu stesso, senza avvedertene, diventi un bislacco. Inevitabile sorte.

La motivazione del bere del dottor Astrov è in tal modo chiarita, pubblicizzata come in un manifesto, sin dall'esordio: un lavoro senza gratificazioni, senza riposo, un ambiente, se non ostile, certo non tale

da sviluppare rapporti umani solidi e duraturi. È il tema centrale, di fondo, del dramma: l'inutilità della vita, anche se spesa al servizio del prossimo, quando non è possibile dividerne con altri gli ideali.

La vita attorno ad Astrov è una palude che attira, inghiotta e cancella l'individuo, quasi non fosse mai esistito:

Astrov: ... e pensai: coloro che vivranno dopo di noi tra cento-duecento anni e per cui noi adesso apriamo la strada, ci ricorderanno con una parola buona? Balia, è vero che non ci ricorderanno? (Atto I).

Un riferimento ai tempi futuri particolarmente lontano dagli speranzosi e profetici accenni delle *Tre sorelle* e del *Giardino dei ciliegi*, e che si ripete con maggiore durezza e lucidità nel quarto atto, dove la domanda retorica: «Balia, è vero che non ci ricorderanno?» trova una risposta asciutta e disperata: «Coloro che vivranno dopo di noi, fra cento, duecento anni e che ci disprezzeranno perché abbiamo vissuto la nostra vita in modo così stupido e insulso, – quelli forse sapranno trovare un mezzo per essere felici, ma noi...».

Ma il bere per Astrov ha anche una valenza positiva, è un modo di mettere a nudo potenzialità creative, manualità e insieme idealità. In un dialogo con Vojnitskij, nel secondo atto, questo altro significato viene svelato da Astrov con estrema limpidezza:

Astrov: ... Vedi. Sono anche ubriaco. Di solito bevo così solo una volta al mese. Quando mi trovo in un tale stato divento sfrontato e insolente in sommo grado. Allora me ne infischio di tutto! Azzardo le più difficili operazioni e le faccio magnificamente. Disegno sconfinati progetti per il futuro. In quei momenti non mi pare più di essere un bislacco e credo di poter arrecare un immenso.. un immenso beneficio al genere umano! In quei momenti ho un mio sistema filosofico, e tutti voi, fratellini, mi sembrate coleotteri... microbi...

Il bere di Astrov, o meglio la diversa interpretazione che di questa sua caratteristica danno Sonja e Elena Andreevna, vale anche come esplicazione, come enunciazione del diverso carattere delle due donne, della loro diversa discendenza, del loro diverso modo di essere nei confronti del medico.

Astrov: ... (Fa l'atto di bere).

Sonja: (glielo impedisce) No, la prego, la supplico, non beva più.

Astrov: Perché?

Sonja: Le si addice così poco! Lei è fine, ha una voce così soave... Dirò di più: lei è bello, come nessuno di tutti coloro che conosco. Perché vuol somigliare alle persone ordinarie, che bevono e giocano a carte? Oh, non lo faccia, la supplico! Lei dice sempre che gli uomini non creano, ma soltanto distruggono ciò che è dato

loro dall'alto. E allora perché, perché distrugge se stesso? Non deve, non deve, la scongiuro, la supplico. (Atto II).

Il giudizio di Elena Andreevna che tradisce, nel suo slancio emozionale, l'incapricciamento della donna per il dottore, è contrapposto a quello di Sonja, pervasa da un'infelice e contenuta passione per Astrov. Ed è proprio Sonja la destinataria delle parole enfatiche di Elena Andreevna:

Elena Andreevna: ... Mia cara, capisci, è un ingegno! Sai che vuol dire un ingegno? Audacia, libertà di pensiero, ampiezza di impulsi... Pianta un alberello e già presagisce che cosa ne verrà fuori tra mille anni, già gli par di vedere in lontananza la felicità del genere umano. Uomini come lui sono rari, bisogna amarli... Egli beve, sa essere ruvido a volte, – ma che c'è di male? In Russia un uomo d'ingegno non può essere puro. Pensa tu stessa che vita fa questo dottore! Fango da sprofondare sulle strade, geli, bufere di neve, spropositate distanze, gente rozza, selvaggia, d'ogni intorno povertà, malattia, e in una tale situazione per chi lavora e lotta di giorno in giorno è difficile conservarsi fino a quarant'anni puro e sobrio... (Atto II).

La vodka con cui inizia il dramma nella conversazione di Marina e Astrov è anche l'ingrediente che accompagna il commiato di Astrov al termine dell'opera. Sua interlocutrice, per quel sottile gioco di ripetizioni che sottende tutto *Zio Vanja*, è ancora Marina.

Marina: Te ne vai così, senza prendere il tè?

Astrov: Non ne ho voglia, balia.

Marina: Allora un po' di vodka?

Astrov: (*indeciso*) Forse...

[...]

Marina: (*torna col vassoio, sul quale sono un bicchierino di vodka e un pezzetto di pane*) Tieni. (*Astrov beve la vodka*). Alla salute, tesoro. (*Fa un profondo inchino*) E pane niente?

Astrov: No, basta così... Allora statemi bene! (*A Marina*) Non mi accompagnare, balia. Non c'è bisogno. (*Esce*)¹⁴.

¹⁴ La struttura di *Zio Vanja* è esemplificata subito, all'inizio del dramma, da Vojnitskij: «Da quando abita qui il professore con la sua consorte, la vita è uscita dai binari...», e dal dottor Astrov al termine: «Lei sembra una creatura buona e cordiale, ma è come se ci fosse qualcosa di strano in tutta la sua sostanza. È arrivata qui con, suo marito, ed ecco: tutti coloro che lavoravano, annaspavano, creavano qualcosa hanno dovuto tralasciare le loro faccende e tutta l'estate occuparsi soltanto della Podagra di suo marito e di lei». Una linea retta interrotta da una parentesi, che riprende poi il suo monotono procedere, in un susseguirsi di ripetizioni. Sul tema delle ripetizioni si veda: Z. PAPERNYJ, *op. cit.*, pp. 116-121.

2. *Della non vita*

Sonja: ... E quando verrà la nostra ora, moriremo con rassegnazione e là, oltre la tomba, diremo che abbiamo patito, pianto, sofferto amarezza. ... E riposeremo... (Atto IV).

C'è un pensiero segreto, a volte emergente in superficie, un rimorso che rode il dottor Astrov:

Astrov: La terza settimana di Quaresima sono andato a Malitskoe per un'epidemia... Tifo petecchiale... Nelle izbe la gente ammucchiata... Sudiciume, fetore, fumo, i vitelli sul pavimento assieme ai malati... I porcellini pure... Mi affannai tutto il giorno, senza sedermi, senza toccar cibo e, quando giunsi a casa, non mi diedero tregua: mi portarono dalla ferrovia un deviatore. Lo adagai sul tavolo, per operarlo, e lui mi muore sotto il cloroformio. Ed ecco, quando non era più necessario, si svegliarono in me i sentimenti, e la coscienza prese a rimordermi, come se di proposito lo avessi ucciso... (Atto I).

Astrov: ... (Si copre gli occhi con la mano e sussulta).

Sonja: Che ha?

Astrov: Niente... A Quaresima un malato mi è morto sotto il cloroformio» (Atto II).

Questo malato che muore a Quaresima sotto il cloroformio è il segno reale della «non vita» del dottor Astrov, del suo «risucchio» in un'esistenza «noiosa, stupida, sudicia». («Risucchia questa vita», afferma il dottore all'inizio del dramma, e nel quarto atto nuovamente ribadisce: «Nel giro di una decina d'anni la vita filistea, questa vita spregevole, ci ha risucchiati»). Nella vita di ogni giorno i malati, ad Astrov, possono anche morire, ma, l'abbiamo già visto, quando il dottore si ubriaca, quando cioè evade dal quotidiano, egli «azzarda le più difficili operazioni e le fa magnificamente».

Ma anche zio Vanja che, rispetto al dottor Astrov, è inserito in un mondo, quello familiare, di minore contatto sociale, ha il suo pensiero segreto, il rimorso che lo rode, il suo «morto». Zio Vanja non ha vissuto, ha sacrificato la propria vita al servizio del cognato, del professore marito della bella Elena: «Io idolatravo questo professore, questo abietto signor Podagra, ho lavorato per lui come un bue... Io ero fiero di lui e della sua scienza, io vivevo, io respiravo per lui!» (atto II): «Tu hai devastato la mia vita! Io non ho vissuto, non ho vissuto! Per bontà tua ho rovinato, distrutto gli anni migliori della mia vita! Tu sei il mio peggior nemico!» (Atto III): «Per venticinque anni assieme a mia madre sono rimasto tra quattro pareti, come una talpa... Tutti i nostri pensieri e sentimenti erano solo per te... Tu eri per noi un essere di ordine superiore, e i tuoi articoli li conoscevamo a memoria...» (Atto III).

Zio Vanja ha capito, un po' tardivamente, di avere dedicato la propria esistenza ad un uomo che in realtà «è vissuto» intellettualmente e creativamente soltanto nella sua fantasia di autoemarginato: «Quest'uomo esattamente da venticinque anni insegna e scrive di arte, senza capirne nulla. Da venticinque anni rimastica le idee altrui sul realismo, sul naturalismo e simili frottole. Da venticinque anni insegna e scrive ciò che agli intelligenti è ormai noto da tempo e per gli stupidi non è interessante: vuol dire che da venticinque anni blàtera a vànvera» (Atto I); «Dio, e ora? Ora che è in pensione, si vede il bel risultato della sua vita: di lui non resterà nemmeno una pagina, è del tutto sconosciuto, è *un nulla! Una bolla di sapone!* (Il corsivo è mio. S.L.) ed io sono stato ingannato... Lo vedo, – stupidamente ingannato...» (Atto II); «Ma adesso mi si sono aperti gli occhi! Vedo tutto! Scrivi di arte, ma di arte non capisci nulla! Tutti i tuoi lavori che amavo non valgono un soldo! Ti sei fatto beffa di noi!» (Atto III).

E allora i due colpi di pistola, diretti contro il professore, non possono evidentemente andare a segno, visto che non una vita dovrebbero annullare, ma l'illusione di una vita. E lo stato di ebbrezza dello sparatore è il procedimento tecnico usato per giustificare l'omicidio mancato.

Ma non è il solo Serebrjakov ad incarnare un'illusione di vita, tutti i personaggi di *Zio Vanja* vivono una vita irreali, immaginaria, surrogato di quello che avrebbe dovuto essere e non era stato. Il'ja Il'ič Telegin, il possidente impoverito, ne è l'esempio più classico, più evidente. La sua è una rassegnazione totale, espressione di una saggezza di vita a prima vista quasi orientale, mistica, ma in realtà copertura d'una visione del mondo acritica e distorta. «Se vado per i campi, Marina Timofeevna, se passeggio nel giardino ombroso, se guardo questa tavola, io provo un'ineffabile beatitudine! Il tempo è meraviglioso, gli uccellini cantano, noi tutti viviamo in pace e concordia. Che cosa ci manca?» (Atto I). La vita di Telegin è soggetta alla volontà altrui: «Mia moglie mi scappò con l'amico due giorni dopo il matrimonio a causa del mio aspetto disavvenente. Ma non per questo ho mancato al mio dovere. Io l'amo ancora e le sono fedele, l'aiuto come posso e ho dedicato tutto il mio patrimonio all'educazione dei bambini che ha messo al mondo col suo amico. Ho perduto la felicità, ma mi è rimasto l'orgoglio. E lei? La giovinezza è ormai passata, sotto l'influsso delle leggi di natura la bellezza è sfiorita, l'amico è morto... Che cosa le è rimasto?» (Atto I). E allo sciogliersi del dramma, al momento della partenza dei coniugi Serebrjakov, il suo commento, arrendevole e ottuso, è la nota che dà il timbro complessivo a tutti i destini dei personaggi dell'opera: «Partono

senza bagagli. Vuol dire, Marija Timofeevna, che non è destino che vivano qui. Non è destino. Fatale predeterminazione».

Il «fervorino tombale»¹⁵ di Sonja, al termine del dramma, rappresenta il culmine di questa «fatale predeterminazione»: «Che fare? Bisogna vivere! (*Pausa*). Noi vivremo, zio Vanja. Vivremo una lunga, una lunga sequela di giorni, di interminabili sere. Sopporteremo pazientemente le prove che ci manderà la sorte. Faticheremo per gli altri, adesso e in vecchiaia, senza conoscere tregua. E quando verrà la nostra ora, moriremo con rassegnazione e là, oltre la tomba, diremo che abbiamo patito, pianto, sofferto amarezze. E Dio avrà compassione di noi, e noi due, zio, zio caro, vedremo una vita limpida, bella, armoniosa, ci rallegheremo e ci volgeremo a guardare commossi, con un sorriso, le nostre sventure presenti. E riposeremo...».

Nel quarto atto del dramma, a parte la rivolta di zio Vanja che sfocia nelle assurde pistolettate contro il professore, c'è un unico, anche se minimo e niente affatto risolutore, tentativo, o meglio tentazione, di opposizione, di deviazione dalla norma. È una tentazione suggerita da zio Vanja, che ha preso coscienza della propria, ma anche dell'altrui inutilità: «Accanto a me in questa casa perisce un'altra vita, la sua!», egli dice convinto a Elena Andreevna. E il rimedio è uno solo: sottrarsi, finché è possibile, al dominio del vecchio marito: «Su, mia cara, splendore, sia saggia! Nelle sue vene scorre sangue di rusalca, sia dunque rusalca! Si abbandoni almeno una volta nella vita, si innamori al più presto sino ai capelli di un demone acquatile – e si tuffi a capofitto nel vortice, lasciando sbigottiti Herr Professor e noi tutti!» (Atto III). L'esortazione di zio Vanja si incide nel fondo della coscienza di Elena Andreevna, che la realizza anche, seppure per un brevissimo istante. È il momento della partenza, degli addii. Il momento che precede il ricompattarsi, il richiudersi della parentesi rappresentata nel dramma e nella plumbea vita di provincia dall'arrivo dei coniugi Serebrjakov:

Elena Andreevna: (Prende dal tavolo di Astrov una matita e la nasconde rapidamente)

Prendo questa matita per ricordo.

*Astrov: Che strano... Ci siamo appena conosciuti e d'improvviso senza ragione non ci rivedremo mai più. Tutto così nel mondo... Finché non c'è qui nessuno, prima che entri zio Vanja con un mazzetto, mi consenta... di baciarla... In segno di addio... Me lo consente? (*La bacia sulla guancia*). Oh, meraviglia.*

*Elena Andreevna: Le auguro ogni bene. (Dopo essersi guardata intorno). Qualunque cosa accada, per una volta nella vita! (*Lo abbraccia con impeto, e subito si allontanano rapidamente l'uno dall'altra*). Bisogna partire.*

¹⁵ A.M. RIPELLINO, *Introduzione a: A. ČECHOV, Zio Vanja*, Torino 1981, p. 14.

Una matita, un bacio appassionato, rapidissimo, un lampo che illumina, improvviso e accecante, il grigiore assoluto circostante. Ma un lampo inutile, che riecheggia una frase di zio Vanja nel secondo atto: «Il mio sentimento perisce inutilmente, come un raggio di sole caduto in una fossa», e il monologo velleitario della stessa Elena Andreevna nel terzo: «Io la capisco questa povera ragazza. In mezzo alla noia disperata, quando, invece di uomini, grige macchie ti girano intorno e si sentono solo volgarità, quando non si fa che mangiare, bere, dormire, – talvolta arriva lui; non simile agli altri, bello, interessante, piacevole, così come in mezzo alle tenebre spunta la limpida luna... Cedere al fascino di un simile uomo, stordirsi... anch'io, mi sembra, me ne sono un poco invaghita. Sì, senza di lui mi annoio, e sorrido se penso a lui... Zio Vanja dice che nelle mie vene scorre sangue di rusalca. Si abbandoni almeno una volta nella vita... Chissà? Sarebbe forse necessario... Spiccare il volo come un libero uccello, allontanandosi da tutti voi, dalle vostre fisionomie sonnolente, dalle conversazioni, dimenticare che voi esistete al mondo...». Ma forse che esistono?

Elisabetta Paolozzi

LA TRADUZIONE SPAGNOLA DEL
DE MONTIBUS

Il testo castigliano

Il manoscritto numero 458, oggi conservato nel Fondo Spagnolo della Biblioteca Nazionale di Parigi, contiene l'unico esemplare a noi noto in traduzione castigliana dell'opera latina di Giovanni Boccaccio «De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de diversis nominibus maris liber», che occupa i primi 64 fogli del volume:

Yntroduçion al libro de iohan bocaçio florentin/poeta laureado El qual se intitula de los/montes e rios e selvas

Incipit: Fatigado de trabaio yo me levante e pensava con qual noble/reposo yo podria restaurar e recobrar las fuerças que el/trabaio fiziera lassas

Explicit: e si alguna cosa se falla/re conviniente e conforme a sus escriptos sea atribuydo e escripto a la bondat divinal/e a su doctrina e ensenança/Fyn deo graçias amen

«C'est un petit in-folio, écrit vers le milieu du XV siècle, qui se compose de quinze cahiers de papier encartés de vélin suivant l'usage espagnol; en tout soixante-quatorze feuillets. Le relieur Bichet, qui l'a habillé d'une couverture de maroquin plein au chiffre du Duc d'Osuna, a fait disparaître le feuillet de garde où se trouvait inscrite l'ancienne marque de classement; il n'a conservé qu'une cote moderne: 4-3-13. Le premier feuillet est décoré d'un encadrement de fleurs, où figurent, dans les bandeaux supérieur et inférieur, les armes de Mendoza-Vega (écu parti, en chef et en pointe, de sinople à la bande de gueules bordées d'or; à dextre et à senestre, d'or à la devise de l'Ave Maria) et celles de Figueroa (d'or à cinq feuilles de figuier de sinople). Dans les bandeaux du bas et de droite a été peint un heaume, mais on n'y trouve pas la devise «Dios e vos» qu'avait adoptée le Marquis de Santillana. La grande initiale de ce pre-

mier feuillet est fleuronée et dorée. Ailleurs, aux ff. 28, 50 v°, 53 v°, 65 et 70, des fleurons dans la marge et des initiales ornées»¹.

Scrittura del XV secolo, di una sola mano, a tutta pagina; su ogni facciata sono tracciati in media 38 righe; mm. 287 × 213; non c'è nessuna numerazione; sul margine inferiore destro di ogni foglio sono anticipate le prime parole di quello successivo; il testo è diviso, come l'originale latino, secondo le varie sezioni, le cui voci sono ordinate alfabeticamente; tutte le lettere iniziali di ogni sezione sono finemente miniate, tranne la lettera L della sezione dei monti; la lettera A della stessa sezione, che rappresenta il vero inizio dell'opera dopo l'introduzione, non è stata eseguita, forse perché il copista non aveva lasciato spazio sufficiente per la miniatura.

Alla traduzione del «De montibus» seguono quella di un'omelia di San Basilio (ff. 65-69):

Basilio de la refformaçion de la anima

Incipit: Suelen muy magnifico señor Ynigo lopez de mendoça señor de la vega los omes/escribir unos a otros

Explicit: del qual humor vos otros guardat/agora que lo non padezcays desechando los derechos conseios deo graçias amen

e quella dell'«Axiocus» di Platone (ff. 70-74):

Yntroduccion al libro de platon llamado fedron en/que se tracta de como la muerte non es de temer romançado/por el doctor pero diaz de toledo para el muy generoso e virtuoso señor singlar suyo/Senor Ynigo lopez de mendoça Señor de la vega

Incipit: Segund dize aristotiles en el terçero libro de sus ethicas lo/postrimero de las cosas temerosas e espantables es la muer/te

Explicit: Fenesçe el tractado de la immortalidat de la anima deo graçias/Amen

Il codice faceva parte della ricca biblioteca del Marchese di Santillana² e la raffinata miniatura che adorna il primo foglio, suggerendolo con le armi del Marchese, ne suggerisce la probabile compilazione «su richiesta» dello stesso e il termine *ante quem* dell'esecuzione (1455)³. Appartenne in seguito alla biblioteca del Duca di Osuna, dove figurava con la segnatura P. III lit. num. 16, ma non

¹ A. MOREL FATIO, *Notice de trois manuscrits de la bibliothèque d'Osuna*, in «Romania» XIV, 1885, pp. 94-108.

² M. SCHIFF, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris 1905, p. 340.

³ Esso è stabilito dalle armi di Figueroa che appaiono accanto a quelle di Mendoza-Vega poiché in quell'anno morì Doña Catalina Suárez de Figueroa, che il Marchese aveva sposato nel 1416. È inoltre confermato dal fatto che la seconda e la terza opera del volume sono dirette al Señor Yñigo López de Mendoza, Señor de la Vega, senza che appaia il titolo di Marchese di Santillana che questi ricevette dal re Giovanni II l'8 di agosto del 1445. Cfr. MOREL FATIO, *op. cit.*, pp. 94-108.

passò alla Biblioteca Nazionale di Madrid, come altri suoi volumi⁴; dovette, secondo Morel Fatio, trovarsi in Belgio, da dove arrivò alla Biblioteca Nazionale di Parigi agli inizi del XIX secolo.

Il testo latino e la sua relazione con quello castigliano

Data l'esistenza di un unico testimone castigliano conosciuto, è naturalmente impossibile individuare una tradizione spagnola dell'opera del Boccaccio. Esiste invece una ricca tradizione latina del «*De montibus*», che si presenta però di difficile classificazione, a causa di alcune sue caratteristiche. La sua complessità deriva dall'alto grado di contaminazione, che è pressoché proprio di tutti i 70 codici che la costituiscono. Come ha per primo analizzato V. Branca⁵, è stato il carattere stesso dell'opera a provocare la contaminazione dei testimoni, in quanto essi non sembrano essere opera di copisti di professione, ma di letterati che trascrivevano il testo per loro uso personale, modificandolo con interventi, addizioni, note e rimandi, secondo le loro personali necessità. Inoltre, l'elevatissima quantità di toponimi contenuta nell'opera è stata continuamente oggetto di un'attività di restauro intesa a normalizzarne la lezione secondo la più aggiornata toponomastica storica, impedendo così la ricostruzione di uno stemma secondo i principi lachmanniani. Infatti nel «*De montibus*» la lezione astrattamente migliore può, sì, essere quella originaria, ma può anche, e forse soprattutto, essere stata introdotta per congettura o contaminazione in sostituzione di una lezione originariamente corrotta, giunta al Boccaccio dagli approssimativi manoscritti delle fonti⁶. È come se tradizioni di opere diverse intrecciassero i loro rami, caratterizzandosi vicendevolmente⁷. Anche la versione castigliana del «*De montibus*» dovette quindi derivare da uno di questi testimoni contaminati, la cui identificazione appare oggi un arduo compito, almeno fino alla pubblicazione dell'edizione critica dell'opera. Data la situazione che abbiamo appena delineato nei suoi tratti es-

⁴ V. BRANCA, *Studi sul Boccaccio*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1973.

⁵ V. BRANCA, *Copisti per passione, tradizione caratterizzante, tradizione di memoria*, in «*Studi e problemi di critica testuale*», Bologna 1961, pp. 69-83.

⁶ Fonte quasi esaustiva per la toponomastica è la «*Naturalis Historia*» di Plinio il Vecchio che Petrarca gli prestò per l'occasione nel 1355 e che si presentava in un deplorabile stato di corruzione. V.M. PASTORE STOCCHI, *Tradizione medioevale e gusto umanistico nel De Montibus del Boccaccio*, Padova, Cedam, 1969.

⁷ Branca individua le tappe principali del processo della tradizione latina e le rappresenta graficamente: *Copisti per passione, tradizione caratterizzante, tradizione di memoria*, op. cit.

senziali, non ci è pertanto possibile, allo stato attuale, collocare la versione castigliana all'interno della tradizione latina del «De montibus». Non esistendo nessuna edizione moderna del testo latino in questione, che in effetti non viene ristampato da oltre quattrocento anni, ci è sembrato opportuno usare come testo di collazione l'*editio princeps* del trattato, e cioè l'incunabolo stampato a Venezia nel 1473 da Vindelino da Spira e conservato nella Biblioteca Marciana della stessa città⁸. Nello stesso tempo abbiamo tenuto presente anche la traduzione italiana dell'opera, eseguita intorno al 1520 dal letterato veneziano Nicolò Liburnio, stampata nel 1598 a Firenze da Filippo Giunti, tramite l'edizione moderna di Gian Franco Pasini⁹. Pur ignorando assolutamente in quale rapporto l'incunabolo si trovi con il manoscritto usato per la traduzione¹⁰, dalla collazione non emergono comunque sostanziali differenze di contenuto. Il testo spagnolo presenta diciannove lacune rispetto a quello latino, che interessano alcune voci, sia parzialmente che integralmente, ma non possiamo certo stabilire a quale momento esse risalgano, se cioè fossero già presenti nell'esemplare a disposizione del traduttore, o se si verificarono nel corso della traduzione. Il carattere stesso dell'opera consente del resto addizioni o omissioni senza alcuna conseguenza sul suo aspetto esteriore, dato che non c'è un rigoroso rispetto dell'ordine alfabetico, o sull'unità del contenuto, che è decisamente frammentario. Tra le principali cause di lacuna possiamo individuare la confusione tra voci simili, alcuni casi di omoteleuto e la difficoltà della traduzione, che porta ad una semplificazione del testo; ma probabilmente alcune di tali lacune si debbono far risalire ad un manoscritto latino già mutilo, usato per la traduzione. Più interessanti e certo più utili ad una futura identificazione di quest'ultimo, sono i luoghi del testo castigliano che non incontrano un'esatta corrispondenza nell'edizione latina del 1473. A parte i casi di semplice trasposizione nell'ordine delle voci, ve ne sono alcune che non sono presenti nella

⁸ Mancando in questo volume la pagina 69 secondo la numerazione progressiva, per confrontare questa parte del testo ci siamo serviti di un altro incunabolo e precisamente di quello stampato a Venezia nel 1494 da Boneto Locatello, sempre conservato presso la Biblioteca Marciana.

⁹ G. BOCCACCIO, *Dizionario geografico*, Torino, Fogola, 1978.

¹⁰ Ribadiamo, a scanso di equivoci, che il nostro intento attuale non è un'indagine filologica sul testo, intesa come ricerca e possibile identificazione del manoscritto latino da cui esso deriva, bensì un'analisi del «modus operandi» del traduttore, per la quale avevamo bisogno di un testo latino affidabile – nella misura in cui lo permettono le stampe quattro-cinquecentesche – e l'*editio princeps* dell'opera – unica, tra le dieci edizioni che si susseguirono tra il 1473 e il 1532, ad essere forse concepita come autonoma, cioè non come un'appendice della «Genealogiae deorum» – ci è sembrata possedere questo requisito.

stampa, voci del resto nella maggioranza brevi, che possono essere cadute nell'incunabolo o in un suo ascendente. Anche questi casi di discrepanza sembrano comunque essere frutto non di un intervento del traduttore – che dall'analisi del testo spagnolo non se ne dimostra certo in grado – ma dell'uso di un manoscritto latino che presentava già queste informazioni, come testimonia in alcuni casi il mantenimento della grafia, della terminologia e della costruzione latina nella versione castigliana. Anche i luoghi del testo spagnolo che forniscono un testo più attendibile o la lezione corretta in corrispondenza di un evidente errore dell'incunabolo latino, sono da attribuire al manoscritto base della traduzione. Tutti i casi di omissione e di discrepanza che il testo castigliano presenta rispetto al latino costituiscono quindi tracce preziose per una futura identificazione del ramo della tradizione latina, e possibilmente del testimone su cui fu effettuata la versione spagnola del «De montibus».

Il traduttore, o piuttosto i traduttori

Accantonato per il momento ogni tentativo di identificazione del manoscritto di cui si servì il traduttore, passiamo ad occuparci della sua identità. La versione non può che rimanere anonima, poiché il manoscritto e lo stesso testo dell'opera non offrono nessun elemento utile per l'identificazione dell'autore, che V. Branca invece indica in Pedro Díaz di Toledo, cappellano del Marchese di Santillana¹¹. Dobbiamo ritenere infondata tale attribuzione, poiché si basa solo su elementi esterni all'opera stessa, e cioè sulla presenza nello stesso codice della traduzione dell'«Axiocus» di Platone, effettuata da Pedro Díaz per il suo signore Yñigo López di Mendoza, come lo stesso Díaz dichiara nell'introduzione. Da un attento confronto tra la traduzione de «De montibus» e quella dell'«Axiocus» emergono argomenti che ci portano ad escludere l'ipotesi del Branca, come ad esempio la mancanza nel manoscritto del «De montibus» sia del prologo che della dedicatoria, che nella versione dell'opera di Platone servono a sottolineare la volontà di Pedro Díaz di servire il proprio signore. Data la funzione di «apertura ufficiale» del volume, che la ricchezza dell'ornato e lo stemma della famiglia del commissionario sul primo foglio attribuiscono senza ombra di dubbio alla versione dell'opera boccaccesca, ci sembra molto strano che Pedro Díaz non abbia voluto apporre il proprio nome in qualità di traduttore, o per lo meno quello del suo signore, quale destinatario della sua fatica, ammesso,

¹¹ V. BRANCA, *Studi sul Boccaccio, op. cit.*

come ipotizzeremo più avanti, che si trattasse di un lavoro di *équipe*. Inoltre, la più che mediocre qualità della traduzione del «De montibus», priva di qualsiasi commento o intervento personale di un certo rilievo, smentisce l'attribuzione a Pedro Díaz, che anche nella versione dell'«Axiocus» dimostra di essere un letterato ed un buon traduttore attraverso una buona prosa, chiara, ma allo stesso tempo eloquente, nella quale non sono riscontrabili né fraintendimenti né gravi errori.

La neutralità della versione castigliana del «De montibus», intesa come totale mancanza di tracce della personalità del suo autore, può essere spiegata in maniera plausibile se analizziamo il codice dal punto di vista del contenuto. Le tre opere in esso raccolte, pur lontane fra loro, sono legate da un comune interesse umanistico, che, nel caso del Boccaccio, si esprime nell'amore per la geografia degli antichi «auctores», nell'omelia di San Basilio si presenta come un discorso rivolto ai giovani in favore degli studi classici, ed infine, in Platone, si rispecchia nel disprezzo della morte che impregna il mondo classico. Erano questi anche gli interessi del colto umanista Marchese di Santillana, che probabilmente ordinò personalmente la compilazione del volume. Ecco allora la nostra ipotesi: l'opera di Boccaccio non fu tradotta per l'occasione, ma venne copiata da una mano abile da un antografo spagnolo perduto – o distrutto dopo la copiatura – che non meritava di essere inserito in un codice così «di lusso». Nella biblioteca del Marchese di Santillana non c'è naturalmente traccia di un altro manoscritto castigliano del «De montibus», ma manca del resto anche un manoscritto latino dell'opera che potesse servire per la traduzione¹². Ciò che appare qui determinante è, comunque, non tanto stabilire l'origine della traduzione – se fu o meno eseguita in occasione della compilazione del codice – quanto provare che essa non può essere opera del cappellano del Marchese di Santillana, Pedro Díaz di Toledo. È interessante osservare che questi non è neppure l'autore della seconda traduzione contenuta nel volume, cioè quella di un'omelia di San Basilio, come risulta dal prologo che la precede, in cui il traduttore si configura come amico del marchese, con il quale ha in passato tenuto una corrispondenza, e non come suo collaboratore o dipendente. Egli ha deciso di inviare – e non di offrire – la versione castigliana del libro di Basilio al marchese, designato qui con l'appellativo di «Vuestra nobleza»; Pedro Díaz, nella dedicatoria che precede la sua traduzione di Platone, si rivolge inve-

¹² Tra i settanta codici che costituiscono la tradizione latina dell'opera, solo uno è attualmente conservato in Spagna, e precisamente a Valenza, Biblioteca Universitaria, Va Cod. 232 Membr. sec. XV.

ce al «muy generoso e virtuoso señor singlar *suyo*, Señor Yñigo López di Mendoça, Señor de la Vega».

Se si considera l'opera del Boccaccio nella sua totalità, ciò che colpisce immediatamente il lettore è la visibile mancanza di uniformità nel livello della traduzione: le pagine iniziali sono nettamente caratterizzate da una migliore qualità della prosa. Già in Boccaccio esse si differenziano dal resto dell'opera, costituendo, insieme all'epilogo, l'unico contributo veramente personale dell'autore fiorentino, di fronte al lungo elenco di voci geografiche derivate da scrittori greci e latini classici e della tarda latinità, dei quali si intravede ancora «la mano», dato che il Boccaccio si limita a semplificazioni lessicali e a parafrasi. L'introduzione è invece un esercizio di retorica medioevale: con uno stile apparentemente dimesso, l'autore sminuisce l'importanza della sua opera, riducendola ad uno svago per fuggire l'ozio, dopo la composizione di un lavoro più nobile¹³, e a questo scopo introduce due *exempla* dell'antichità greca e romana, desunti da Valerio Massimo¹⁴. Il traduttore si trova qui davanti a periodi lunghi, non frammentari, di carattere discorsivo più che compilativo; la sintassi è d'altra parte più complessa ed articolata, ricca di proposizioni secondarie. Egli tuttavia non trascrive letteralmente – come accade invece assai spesso nelle parti successive, dove la meccanica riproduzione della costruzione latina è causa di frequenti anacoluti, o addirittura di fraintendimenti – ma effettua una traduzione «libera», a volte semplificata, che conduce però ad una prosa chiara, di gradevole lettura e al tempo stesso di buon livello stilistico, come qui possiamo vedere:

Assi mesmo me ocurriò lo que aquellos nobles capitanes de los Romanos Çipion e Leli acostunbravan fazer, ca como por algun tiempo se retraxiessen de entender en las cosas arduas e cunplideras a la cosa publica, a costunbre de ninos se ocupavan en la ribera del mar en coger conchas e menudas piedras
(Introduz.)

Ac Scipionem Africanum et Lelium insignes Romanorum duces, ab arduis rei publicae opportunitatibus paululum respiscentes, nonnunquam maris in littore teretes calculos eiectasque conculcas consuevisse ritu puerorum colligere

Ciertamente ya yo vy muchos que con buen desseo quisieron entender e estu-

Memini quippe tales et potissime qui tracti desyderio rudes stadium intrans

¹³ È qui che la quasi totalità dei critici ha creduto di individuare un'allusione alla «Genealogia deorum», diffondendo così l'interpretazione del «De montibus» come opera decisamente minore, e subordinata alla «Genealogia». Per una rivalutazione del «De montibus» v. M. PASTORE STOCCHI, *op. cit.*

¹⁴ Per un'esauriente analisi dell'uso della retorica nel «De montibus» v. sempre M. PASTORE STOCCHI, *op. cit.*

diar en las sobredichas cosas aver gran impedimiento en el verdadero seso de lo que leyan, non entendiendo verdaderamente los nonbres de los montes e de las selvas e de las fuentes e de los rios e de los estanques e de las lagunas e de los mares
(Introduz.)

studiorum huiusmodi circa integrum lectionis sensum impediri plurimum, dum nonnunquam montium, sylvarum, fontium, fluviorum, stagnorum seu paludum vel maris occurrunt vocabula aliter intelligendo quam debeat

Yo suplico que Aquel de favor a esta obra que formo los montes de comienzo del mundo e desde lo alto mira las alturas de aquestos e las mide
(Introduz.)

Is tamen ante alia quaeso faveat operi qui illos ab orbis conditione constituit ex excaelo eorum altitudines metitur et conspicit

Non si producono nell'introduzione gli errori grossolani che, verificandosi anche nell'ambito di un periodare assai meno complesso, ci faranno spesso sorridere nell'approccio con il testo «geografico». Queste osservazioni ci conducono a formulare l'ipotesi che le pagine introduttive siano dovute ad un più abile volgarizzatore¹⁵, mentre il testo si direbbe essere stato affidato ad una più «bassa manovalenza». Non ci sembra difatti arrischiato sostenere la tesi di una partecipazione di vari traduttori alla redazione della versione spagnola. È la configurazione stessa dell'opera che favorisce la suddivisione del lavoro, in quanto ogni sezione poteva essere consegnata a singoli traduttori, senza pericolo alcuno per l'unità del contenuto. Una conferma in questo senso è rappresentata dalla differente traduzione di termini, che compaiono varie volte nel corso dell'opera: la parola latina «agon» viene resa abbastanza correttamente nella voce «Aragas», della sezione dei monti, con «para las batallas»; ma, successivamente, alle voci «Archemorus» e «Langia» della sezione delle fonti, la troviamo invariata, probabilmente perché sconosciuta, nella versione castigliana «se celebra e onrra agon». Lo stesso fenomeno avviene, in senso inverso, con la parola «continens», che viene inizialmente omessa:

cerca della non mas que ocho mill passos
(Monti, Alimpus)

a continenti distans non amplius VII milia passuum

aparto
(Monti, Athos)

a continenti disiunxit

¹⁵ Non è da escludere che Pedro Díaz sia il traduttore della breve introduzione al «De Montibus», ipotesi avvalorata dalla buona qualità dello scrivere, ma indebolita al tempo stesso dalla mancanza di un qualsiasi accenno almeno al destinatario, che il cappellano avrebbe difficilmente tralasciato.

La traduzione

La traduzione castigliana del «De montibus» fu portata a termine durante la prima metà del XV secolo, in un periodo molto prolifico di volgarizzamenti di testi latini per tutte le letterature romanze; questi obbediscono ad alcune regole fisse, che nascono dalla concezione stessa dell'azione del tradurre. La versione in una qualunque lingua neolatina serve unicamente a trasmettere il contenuto dell'opera – dato che il latino si sta configurando ormai come lingua «vecchia» e compresa da pochi – e conseguentemente il traduttore non presta quasi attenzione alcuna alla forma. La tecnica migliore è quindi ritenuta la traduzione «ad verbum», che si crede possa assicurare l'identità del contenuto, sebbene la maggior ricchezza e varietà della lingua latina impediscano una perfetta corrispondenza. Il volgarizzamento di un'opera latina si presenta quindi più come una trasposizione o un calco che come una traduzione vera e propria, con latinismi sia sintattici che lessicali. Di questo tipo è anche la versione castigliana del «De montibus», la cui configurazione frammentaria, priva di unità di contenuto, favorisce in misura ancora maggiore l'atteggiamento passivo del traduttore, che si limita a procedere per gruppi di parole, senza la minima attenzione per l'unità semantica. Nel nostro caso la fedeltà al testo latino implica un comportamento del tutto impersonale del traduttore davanti all'opera; manca inoltre qualsiasi contributo originale sotto forma di commento o glossa al testo, persino quando si tratta di luoghi o avvenimenti che si riferiscono alla Spagna: gli unici interventi sono di carattere esplicativo, compaiono cioè in corrispondenza di informazioni considerate incomprensibili per il lettore spagnolo. Chi traduce non sembra rendersi conto che non si tratta di un'opera diretta a un vasto pubblico popolare, bensì di un dizionario geografico per eruditi, ai quali i personaggi e gli avvenimenti del mondo classico erano certamente familiari. Le poche addizioni si riconoscono immediatamente all'interno del discorso generale, costituendo quasi un formulario, dato che alcune si presentano puntualmente in corrispondenza di certi termini latini. È questo il caso, ad esempio, della parola «ninpha», alla quale si accompagna sempre la spiegazione «que es deessa de las aguas», o del nome geografico «Sirtes», seguito dal chiarimento «que son lugares peligrosos en la mar». In più luoghi si trascrive la parola latina e la si «spiega» poi in castigliano: «taverna meritoria, che quiere dezir casa do vendesse pan e vino e viandas», (Fonti, Salmaçes); «linfatus, que quiere dezir loco en una significacçion», (Fonti, Rubrus); «aura, que es movimiento ligero del ayre», (Fiumi Anaurus); «lucro, que quiere dezir ganança», (Laghi, Lucrinus). Vengono an-

che glossati termini castigliani colti: «aqueducto, que se dize açequia», (Fiumi, Sarnus); «teatro, que quiere dezir acatadero o espectáculo», (Lachi, Anius); «limo, que es tierra çenosa», (Fiumi, Orcacia); «tibias, que son piernas o instrumentos musicales», (Fiumi, Marsia). E ancora si chiariscono riferimenti cardinali o astrologici: «boreal, que es de parte del çierco», (Fiumi, Tanys); «solistiçio del estio, que es la estança del sol», (Fiumi Ispasus); «austro, que es abrego», (Fiumi, Sinneus); «cardine de las estrellas, que son la postrimera parte del axis, que es una linea del çielo septentrional», (Monti, Iperborei). Brevi glosse son dedicate a notizie mitologiche: «Veste, que es una deessa de los paganos, conviene saber la tierra que se viste de yervas e de otras cosas», (Fiumi, Numicus); «Çerere, que es la deessa del trigo», «Proserpina, que es la fija de Çerere, conviene saber la luna», (Fiumi, Pantagia). Alcune «spiegazioni» del volgarizzatore, la cui comprensione è quasi sempre limitata alla letteralità della terminologia latina, si risolvono in divertenti equivoci: «Puteolos, que son pozos pequeños», (Fonti, Leucogei: si tratta invece qui della città di Pozzuoli); «Tridentes, que quiere dezir de tres dientes», (Fiumi, Athesis: Boccaccio intende la città di Trento); «Dite, que quiere dezir rico», (Fiumi, Orcon: si parla qui della città infernale); «Caema es monte de los Alpes, los quales apartan a Gallia, que es una provincia vestida, de otra provincia llamada Comata, que es Lombardia, porque crian ende garçetas», (Monti, Caema: il traduttore non conosce evidentemente la distinzione tra Gallia Togata e Comata). Compaiuno poi glosse abbastanza incomprensibili: «haustro quiere dezir la rueda que saca las aguas porque anda alrededor», (Monti, Vessevus); «Cianes ninpha, que es deessa de las aguas, llamada Sicula, que quiere dezir la cuerda con que sacan el agua del pozo e la ferrada en que la sacan», (Fonti, Cianes); «del rio Ren, que es Rodano», (Mari, Germanico); «el Balateum, que quiere dezir bellotas», (Monti, Palatino). Interessanti sono le «spiegazioni» di carattere letterario: «invectivas contra en prosa, que quiere dezir composturas de reprehension e vituperio», (Fonti, Sorgia); «ortographia, que es escriptura derecha de las letras e silabas», «ditongos, que son quando dos vocales se juntan en essa mesma silaba», (Conclusiones). È evidente che apporti di questo tipo non forniscono elementi utili per l'identificazione della personalità dell'autore o della sua cultura.

L'ipotesi di una collaborazione tra vari traduttori nella redazione della versione castigliana del «De montibus» non è contraddetta, ma piuttosto confortata da un unico «modus scribendi», certo involontario: la costruzione latineggiante non è certo condizionata da mode retoriche, dati il mediocre livello di conoscenza della lingua latina e la scarsa cultura dimostrati dal/i traduttore/i, ma è la conseguenza

dell'atteggiamento passivo del traduttore di fronte al testo latino, da cui derivano l'iperbato, l'uso dell'ablativo assoluto e della forma passiva e il mantenimento delle frasi infinitive nella forma latina:

Aricinum es monte e tomo nonbre del castillo llamado Ariçia, al qual es çerca no e çerca los antiguos otro tienpo señalado fue
(Selve, Aricinum)

Aricinum nemus ab Aricia oppido, cui propinquum est, nomen obtinuit et apud priscos olim insigne fuit

Eas es rio llamado por algunos Adusa, el qual algunos dizen moverse del rio llamado Histro e çerca de Apolonia, otro tienpo de los Corinthios colonia, puesta en Epiro, correrse
(Fiumi, Eas)

Eas fluvius a quibusdam Adusa vocatus quem quidam dicunt ab Histro moveri et apud Apolloniam, olim Corinthiorum coloniam, in Epyrrho positam fluere

Licus es rio de Asia el qual de su nacimiento dizese Licus e assi mesmo Marsus, en los dictados fabulosos de los Griegos noble

Lycus Asiae fluvius et qui quidem ab origine sua Lycus non dicitur, quinimo Marsus, fabulosis Graecorum carminibus inclytus

(Fiumi, Licus)

(si è persa la negazione della frase relativa)

Coralius es rio de Frigia e resçebidos los rios llamados Teubrogio e Gallo, en la ribera llamado Bosphorano mezclase a la mar

Coralius fluvius est Phrigiae et susceptis Teubrogio et Gallo fluminibus, in Bosphorano littore ponto miscetur

(Fiumi, Coralius)

Beffegor e Fegor son montes de los Moabitas, en la alteza de los quales Balaam encantador fue traydo por el rey Balaac

Befegor et Fegor montes Moabitarum sunt quorum in sumitate Balaam ariolus a Balaac rege deductus est

(Monti, Beffegor)

Otrossi dizen el enperador Octaviano aver fecho el lugar delectoso e saludable
(Laghi, Avernus)

Tandem aiunt Octavianum Caesarem locum amoenum atque salubrem reddidisse

Ribadiamo che non si tratta di scelte stilistiche del traduttore per conseguire un certo grado di dignità nella prosa, ma di semplici mutazioni del testo tradotto, subite più che volute. L'esigenza di semplificare l'articolata sintassi del testo latino si esprime nella preferenza per le frasi coordinate – che nascono dalla proliferazione di nessi come la congiunzione «e» e la particella esplicativa «ca» – e nello

svolgimento del participio presente latino nel gerundio corrispondente o in una frase personale:

E dicen estos ser abondosos de oro (Monti, Catacrisea)	Hos quidem auro fertiles aiunt
E esta en tanto lança de si aguas amargas (Ponti, Exampheus)	Hic adeo amaras emittit aquas
la qual en muchas cosas es maravillosa, ca ante las otras cosas non engendra cosa alguna (Laghi, Asfaltidis)	qui quidem in multis mirabilis est. Nihil ante alia gignit
e es grave de passar mas que todos los otros rios de Gallia, ca como traiga muy gran fuerça non consiente nao algunas (Fiumi, Druençia)	transitu prae caeteris Galliae fluminibus difficilis, quom maximam aquae vim ve- hat nullas tamen naves patitur
porque desto entendiessemos el lava- miento de regeneraçion e que, remedan- do las pisadas de aquel, fuessemos leva- dos e lavados del pecado original (Fiumi, Iordanus)	ut ex hoc intelligeremus regenerationis lavacrum et eius imitantes vestigia ab originali crimine lavaremur
Eonus es rio de India navegable e corre en el rio Ganges (Fiumi, Eonus)	Eonus fluvius est Indiae navigabilis in Gangem fluens
E despues fazer abondar los canpos de Smirne que trahen arenas de oro (Fiumi, Erinus)	Demum campos Smyrnae aureas trahen- tem harenas foecundare

(il traduttore ha falsato il senso della frase, riferendo il participio presente ai campi e non al fiume)

Per quanto riguarda l'analisi lessicale della traduzione castigliana, il fenomeno più rimarchevole, e del resto comune a tutti i volgarizzamenti spagnoli del XV secolo di opere latine, è il frequente uso della dittologia sinonimica, che nasce da un'esigenza di chiarificazione: accanto al termine colto, che è il calco di quello latino, ne compare un altro di uso comune, con evidente funzione esplicativa. Spesso il concetto espresso dal termine latino non ha un corrispondente semantico esatto in volgare e sono quindi necessarie due o più parole per puntualizzare correttamente il senso. Questo procedimento, che diviene una vera e propria tecnica di traduzione, interessa soprattutto sostantivi, verbi ed aggettivi e riflette la necessità della lingua volgare di svolgere il carico semantico dell'unico termine latino. Data l'altis-

sima frequenza di coppie sinonimiche diamo qui solo alcuni dei numerosi esempi:

carminibus	por metros o dezires	(Monti, Elicon)
vati	propheta o sacerdote	(Monti, Malea)
plasmatu	plasmado e fecho	(Monti, Manbre)
violari	ser cortado o violado	(Monti, Sacro)
taciturnitatem	por la taçiturnidat e callar	(Monti, Sigeum)
absorta est	fue assorbida e tragada	(Monti, Sipilus)
raptu	tomamiento e rapto	(Monti, Subar)
adiacentia	todas las cosas adiaçentes e a el allegadas	(Monti, Vessevus)
frequentetur	sea frequentada nin usada	(Monti, Çiph)
domicilia	domiçilios e moradas	(Introduz. Selve)
expedito	espedido e syn embargo	(Selve, Eriçina)
robusti	robustos e rezios	(Selve, Eriçina)
potionis	de la poçion o beber	(Fonti, Caminon)

Alcune coppie di sinonimi ricorrono puntualmente in corrispondenza di certi termini, acquisendo un carattere meccanico che le priva di qualsiasi peso semantico:

victoria	victoria e vençimiento
dux	duque e caudillo
insignis	señalada e noble
celebris	sollemne e onrrada
constituit	establesçio e fizo
ostium	puerta o entrada

Più interessanti ci sembrano i rari casi di coppie in cui i termini appaiati non sono né sinonimi né complementari, ma di significato completamente diverso tra loro; il fenomeno è sintomo dell'incertezza del traduttore e della sua scarsa padronanza del lessico latino: di fronte ad un vocabolo del quale non ha un'esatta percezione, usa due termini di differente significato, lasciando così aperte due o più letture possibili:

discerni	apartarse o disçernerse	(Monti, Emus)
obducere	encerrar o alumbrar	(Laghi, Velinus)
fulminatam	resplandesçido o ferido por relanpago	(Fiumi, Amphrisus)

Quando, non conoscendo il significato di un termine latino, stenta a trovare l'equivalente castigliano, il traduttore risolve il problema o ricorrendo a circonlocuzioni o scomponendo letteralmente la parola, senza peraltro riuscire a comunicare sempre l'esatto significato, come appare dai seguenti esempi:

bipennes	los cuchillos de dos fazes	(Monti, Garganus)
tridente	con instrumentos de tres dientes	(Fonti, Lerneus)
conterminus est	es de consuno termino	(Monti, Bargilus)
alternis	a las incursiones e contrarios acometimientos dellos de la una	
incursionibus	parte a la otra e de la otra a la otra contra sy	(Selve, Bacenis)
concives	çibdadanos consigo	(Fonti, Salmaçes)
bellum inauditum	batalla non oyda	(Fiumi, Ganges)

Ricordiamo poi che chi traduce si accontenta quasi sempre dei significati più ovvi dei vocaboli latini, dandone a volte un'interpretazione approssimativa, come accade ad esempio con il termine «nemus», sempre tradotto con «montaña», che perde così il senso di «bosco sacro»; con il verbo «petere», di cui il traduttore sembra conoscere solo il significato più comune «domandare», ignorando che in frasi come «petere Romam» ha il senso ben preciso di «dirigersi». Nel caso della traduzione del verbo «tollere» nell'esempio che segue, il traduttore sceglie invece tra i vari significati quello meno appropriato al contesto:

de los montes dicho Emodis se quita en	ab Emodis montibus in mare oceanum
el mar oceano	se tollens
	(Monti, Imabus)
(dove «se tollere» ha il significato di «innalzarsi»)	

Un'altra conseguenza dell'insufficiente familiarità con la lingua latina è rappresentata dalla tendenza, che diventa quasi una regola fissa, a lasciare invariati i nomi propri. Il traduttore, che certo non è un buon conoscitore della topografia medioevale, non osa intervenire, fino a rinunciare a conferire per lo meno un aspetto castigliano al lessico geografico. La maggior parte delle voci che costituiscono il «dizionario» mantengono infatti la forma latina, come ad esempio Antelibanus, Apeninus, Arentinus, Arpendus, Artemius nella sezione dei monti, Grineum, Idalium, Nassamanum in quella delle selve ecc... ecc... Compagno persino gli altri casi della declinazione latina, anche all'interno del discorso generale: gli accusativi Licum, Sperchium, Santernum, Senogalliam, Venetum, Abilam e i genitivi Cibellis, Arni, Mitridatis, Chersonensi, Thaletis, Reni sono solo alcuni dei numerosissimi esempi di questo tipo. Ancora, i cosiddetti «pluralia tantum» costituiscono una difficoltà quasi insormontabile per il traduttore, che, dimostrando di non conoscere neppure i più comuni, li trasforma sempre nei nomi degli abitanti:

Thebis	a los de Theba	(Fiumi, Ismeneus)
Athenarum	de los de Athenas	(Fiumi, Melas)

inter Syracusas	entre los Siracusas	(Fiumi, Melas)
Tarvisium	de los Tarvisios	(Fiumi, Siler)

Abbiamo già avuto modo di osservare che il traduttore procede a volte con la tecnica del copista¹⁶, cioè memorizzando la serie di parole che intende tradurre, senza attenzione né per il modello, né per il risultato ottenuto. Di conseguenza non tiene assolutamente conto del genere delle parole, e, quando questo non coincide nelle due lingue, non corregge le concordanze, creando così molta confusione nel discorso. Questo avviene regolarmente con i termini «fons» e «ostium», maschili in latino, ma femminili in castigliano.

Dobbiamo ribadire che le caratteristiche della traduzione che abbia segnalato, sia rispetto alla sintassi che al lessico, non si presentano in maniera uniforme nel corso dell'opera, nella quale si alternano parti inficiate da gravi errori, ad altre che si leggono in modo scorrevole. È pertanto impossibile esprimere una valutazione unitaria sulla qualità della versione castigliana del «De montibus», ma allo stesso tempo non è possibile formulare un giudizio negativo sulla stessa, in quanto non si può prescindere da alcuni fattori: il carattere dell'opera, priva di un'unità di narrazione che possa facilitarne il volgarizzamento, ma che presenta anzi un alto grado di frammentazione e una particolare difficoltà per la sua conformazione di dizionario geografico, con nomi propri peregrini, che sono causa di numerosi errori. Inoltre, per comprendere e giudicare i risultati ottenuti dal traduttore – , o secondo la nostra ipotesi, dai vari collaboratori – bisogna tenere presente il contesto culturale dell'epoca in cui è effettuato il volgarizzamento, quando questo si concepiva e si praticava in una maniera completamente diversa, quasi opposta a quella moderna, ma comune a tutto il mondo delle lingue neolatine.

Gli errori

Ci restano ora da analizzare i passi del testo nella cui traduzione si sono verificati fraintendimenti ed errori; questi si presentano in quantità consistente, ma dovremmo innanzitutto cercare di risalire alla loro origine, ossia distinguere per prima cosa tra errori in cui è incorso il traduttore e sviste dovute al copista. Quanto a queste ultime, è necessario ricordare che la stessa scrittura del «De montibus» è responsabile di un gran numero di errori: trattandosi, come annun-

¹⁶ G. PASQUALI, *Storia della traduzione e critica del testo*, Firenze 1952, pp. 113-118.

cia l'esauriente titolo, di una «enciclopedia geografica», costituita in gran parte da nomi propri di luoghi, popoli, personaggi, mitologici e storici, la maggior parte di essi – visto che coprono un vasto spazio geografico, dall'Oriente all'Occidente, compresa la parte dell'Africa allora nota – appare estranea e sconosciuta al lettore. Già lo stesso Boccaccio si era limitato a trascrivere la lezione delle sue fonti, pur sapendo trattarsi in molti casi di testimonianze corrotte:

«E por ende es de parar mientes, sy aquel rio o monte o lago, o otro qualquier de los otros, sea puesto muchas vezes so diversos nonbres o en diversas partes, non fecha mençion alguna desto, o sea obra de los actores perezos, o pudo aver contesçido por simpleza e non saver de los escrivanos, que son mas dichos pintores» (Conclusiones)

«Otrossi, si algunas vezes se fallen puestos fuente por rio, o rio por lago, e lago por estanco o, por el contrario, estos por otros, afirmo esto ser fecho non por mi auctoritat» (Conclusiones)

Abbiamo già osservato che la ricostruzione filologica difficilmente potrebbe emendare la toponomastica del «*De montibus*», che solo un complesso lavoro di ricerca a carattere geografico, storico e mitologico potrebbe forse fornirci: ma quest'operazione costituirebbe solo un'intromissione nell'opera boccacciana, filologicamente poco proficua. Il volgarizzatore, di fronte alla moltitudine di termini geografici e nomi propri a lui ignoti che gli si presentava nella copia latina impiegata per il suo lavoro, adottò lo stesso atteggiamento passivo del Boccaccio, portandolo, come si è detto, fino alle estreme conseguenze e rinunciando addirittura a conferire ai nomi una parvenza fonetica castigliana. Non è possibile per noi ora distinguere le corrottele prodottesi all'interno della tradizione latina del «*De montibus*» e trasmesse dal manoscritto che servì di base alla traduzione, da quelle avvenute al momento della redazione della versione castigliana o della sua trasmissione manoscritta. La deformazione dei nomi «stranieri» o mitologici è comunque un fenomeno comune nella storia dei volgarizzamenti e della tradizione manoscritta nel Medio Evo, e anche nel nostro caso non rappresenta un fatto eccezionale.

Non ci occuperemo perciò, in quanto poco significative, delle corrottele riguardanti i nomi propri, siano essi geografici, storici o mitologici, a meno che la loro mancata comprensione non abbia inquinato il testo, ma degli errori e fraintendimenti che hanno causato nel volgarizzamento guasti più profondi. Per una proficua analisi di questi ultimi si è tentato di classificarli secondo la loro probabile origine: in primo luogo gli errori che si possono ipoteticamente far risalire a guasti del manoscritto latino fonte della traduzione:

Fatigado de trabaio yo me levante e Surrexeram equidem a labore quoddam
pensava con qual noble riposo yo po- egregio et aliquali ocio vires restaurare
dria restaurar e recobrar las fuerças cupiens¹⁷
(Introduz.)

(nel manoscritto latino doveva essere caduta la congiunzione «et», cosicché il traduttore è portato ad attribuire l'aggettivo «egregio» ad «ocio» piuttosto che a «labore»)

Scarabrum son los toros de Paphlagonia Scarabrum promontorium Paphlago-
que acata las alturas del monte niae, Tauri iuga prospectans
(Monte, Scarabrum)

(il manoscritto latino doveva omettere «promontorium» se il volgarizzatore ha fornito questo assurdo testo, dove «iuga» corrisponde a «las alturas del monte», come è confermato da altri luoghi)

Rehteum es monte alto de Aiaçis por el Rehteum est promontorium Troianum
sepulcro de Thelamonio acatable Aiakis Thelamonii sepulcro nobilis
(Monti, Rehteum)

(caduto probabilmente «Troianum», il traduttore ha fatto di Aiakis un genitivo di luogo)

Ma più che errori veri e propri, il testo latino doveva presentare agli occhi del volgarizzatore una grafia di difficile lettura per consentire fraintendimenti dovuti anche in parte alla sua mediocre conoscenza del latino e alla sua scarsa cultura:

en la qual la çibdat de Penestre es sa- in quo Praeneste civitas est sita
bida
(Monti, Arentinus)

(ossia «scita» per «sita»)

çerca el barrio Thanam apud Vicantanam
(Monti, Caas)

(ovvero «apud vicum Thanam»)

peleo contra este con cosas enpeçibles hunc purgavit noxiis
(Monti, Chimera)

(la lettura «pugnavit» per «purgavit» ha sconvolto il senso della frase)

lançados dende los malos arboles e pulsis idem Aboriginibus
yervas
(Monti, Palatinus)

(il termine «Aboriginibus» è stato letto «arboribus» e «malos» viene introdotto per dare un qualche senso alla frase)

¹⁷ Ricordiamo che tutte le citazioni latine provengono sempre dall'*editio princeps*, Biblioteca Marciana, Incun. Ven. 173.2.

dios demandar a mayo Postihonem e un ave muy fuerte meterse en aquel
 (Laghi, Curcius)
 (ossia «civem» letto «avem») deum Manio Postilionem postulare et
 civem fortissimum eodem mitti

Numerosi poi gli errori di segmentazione delle parole, fenomeno comune nei volgarizzamenti:

de la çibdat de Apetilia	a Petilia civitate	(Monti, Laçinium)
de la isla Amaleo	a Maleo insula	(Monti, Lepteterea)
llamado Anarsete	a Narsete vocatus	(Monti, Regis)

e por la muerte de Ycaro rey de Arastis muerto Icari regis a rusticis occisi morte
 (Monti, Marathon)

(il complemento d'agente «a rusticis» è diventato il genitivo «Arasticis», inteso come una mitica città!)

Thermophile es monte muy luengo de Alecade que comienza en occidente	Termophilae mons est longissimus a Leucade in occidente incipiens
(Monti, Thermophile)	

(l'incorretta segmentazione ha come conseguenza il fraintendimento del senso dell'intera frase)

Anche la tendenza a seguire nella traduzione l'ordine latino delle parole, frutto in parte della scarsa padronanza della sintassi latina, è causa di fraintendimenti di interi periodi:

de los quales los Florentinos por aventura acaesca en el campo son nonbrados çiegos	Florentini quorum forsam in agro contigit caeci appellantur
(Fiumi, Arnus)	

(nel latino «Florentini» è il soggetto della frase principale)

Aegos es rio en Chersonenso naufragio, que es quebramiento de la nao señalado por la flota de Atica	Aegos flumen est in Chersonenso naufragio Atticae classi insignis
(Fiumi, Aegos)	

(si direbbe che il traduttore non prestasse alcuna attenzione al senso della frase)

Obrinia es rio de Tiboroni muy çercano a la çibdat Sçithiam en las rayzes del monte de Segnie	Obrinia flumen est Tyboroni civitati sitae in radicibus Signiae montis proximus
(Fiumi, Obrinia)	

(«Tyboroni» è considerato un genitivo, «proximus» viene riferito a «civitati»; inoltre

«sitae» è deformato in «Scithiam», ma forse il manoscritto latino leggeva «sitam»)

Colophon Mopsi obra del fijo de Mant- Colophon Mopsi Manthonis filii opus
hiois

(Mari, Yonium)

(il nome proprio di persona «Mopsus», evidentemente ignoto al traduttore, diviene parte del nome della città)

Quando il volgarizzatore incontra termini che gli sono sconosciuti, incorre in errori grossolani e a volte ridicoli:

onrrarse e adorarse Jupiter e Mars dios Iovem matremque deum coli
(Monti, Açan)

(non conoscendo il genitivo plurale «deum», «matrem deum» – e forse la metatesi matrem-martem era nel manoscritto base – è letto come accusativo)

Çibelles madre ----- Cybeles mater deum
(Monti, Bereçinthius)

(qui il genitivo plurale «deum», sconosciuto, viene addirittura omesso)

en el qual los Galos saçerdotes Çibeles e in quo Galos sacerdotes Cybeles et sacra
de la santa madre dicha Deum acostun- matris deum celebrare et se abscondere
braron çelebrar e asconder consueverant
(Monti, Dindimus)

(il traduttore non solo non ha individuato il genitivo irregolare «Cybeles», ma ha frainteso l'accusativo «sacra» = i sacrifici, come «matris deum», apposizione di «Cybeles»; ha letto inoltre «se abdere» per «se abscondere», forse abbreviato nel manoscritto latino)

del padre libero e Menado por compa- sacris Liberi patris et Moenadam coeti-
nas sagradas fue sollempne bus celebris fuit
(Monti, Emus)

(come nell'esempio precedente, il traduttore non riconosce l'ablativo «sacris», «Lider» = Bacco, «Moenadis» = Baccante, poiché sono termini a lui ignoti. Errori assai simili si verificano nelle voci *Orbelon* e *Rodope* della stessa sezione)

atestiguandolo las caydas de Semesis ruinis semesis testantibus
(Monti, Fesule)

(l'aggettivo «semesus» = mezzo consumato, sconosciuto al traduttore, diventa qui un nome proprio)

por los quales fiziera e fablicara a Ecun- quibus equum durium apud lilionem fa-
durium bricaverant
(Monti, Garganus)

(l'ignoranza del termine «durius» = di legno, probabilmente già nel manoscritto latino graficamente non separato da «equum», dà come risultato la misteriosa città di Ecundurium)

a los dioses por las manos diis Manibus
(Monti, Vessevus)

(si tratta naturalmente degli dei Mani)

e assi quito e furto el fijo a Rubori et sic filium rubori surripuit
(Selve, Ideum)

(«rubor» = vergogna, diviene qui un nome proprio)

Caranbuçis es rio so Arthoo Carambucis flumen est sub Arctoo
(Fiumi, Carambuçis)

(il volgarizzatore non conosce il termine «Artos» = nord, che lo intrigherà durante tutta la traduzione)

en el cabo Subierta al Libano in ora subiecta Libano
(Fiumi, Liçeos)

(«subiecta» = vicina, è trasformato in un altro nome proprio – ma non è da escludere che «subierta» sia una cattiva lettura del manoscritto latino)

Ma gli errori più significativi sono causati dalla mediocre conoscenza della grammatica e della sintassi latine:

e non es muy lexos de Arno e esta sobresalido en la mar, en la altura qual fue muerto Balac, fijo de Utor, el qual traxo a Balam el adevino et haud procul ab Aenone mari supere-
minet Mortuo, in cuius summitate Bal-
lach filius Beor deduxit Balaam divinum
(Monti, Agrispecula)

(non prestando alcuna attenzione alle concordanze il traduttore segmenta scorrettamente il periodo: il risultato sarà lo stravolgimento completo della frase);

la qual a semejança de Ulixes los anti- quem a similitudine Ulixis navem fuisse
guos dixieran aver seydo nao dixere vetusti
(Monti, Falarium)

(anche qui il traduttore non è riuscito ad individuare le esatte concordanze: il genitivo «Ulixis» è naturalmente riferito a «navem»);

sobre el qual de uno llamado Rudindun- super quo Rudumbria oppidum SESCO-
bra fue fecho el castillo de Sesconia niae conditum est
(Monti, Paledur)

(«Rudunbria», che è il nome della città, è diventato qui un nome proprio di persona);

la çibdat fizo fazer torre a David civitatis arcem construi fecit David
(Monti, Sion)

(il traduttore non ha riconosciuto il soggetto «David» e sembra ignorare che in latino il genitivo precede il nome);

del qual dizen la fija de Cadmi averse ex quo aiunt se precipitem dedisse una
dexado caer de consuno con Mecliarte, cum Melicerta filio Inonem, Cadmi fi-
fijo de Ynoeni e quieren Athamanti- liam et Athamantis coniugem. Volunt...
scongu...

(Monti, Temesson)

(il periodo viene totalmente deformato in quanto il traduttore non ha individuato il soggetto della frase infinitiva «Inonem» con le sue apposizioni. Il manoscritto latino doveva comunque essere già guasto per dar luogo all'assurdo «Athamantiscongu!»);

para mostrar a fuyr el sueño de Ecuba ad ostentum sonii Hecubae effugiendum
(Selve, Ida)

(la frase finale «ad effugiendum ostentum» non viene riconosciuta perché «ostentum» = presagio, è stato letto come voce del verbo «ostendere»);

e çercado alderredor del senado con- et ex senatu consulto circumseptum
sulto
(Laghi, Curçius)

(«ex senatu consulto» significa «per decisione del senato», ma il traduttore lo ignora);

en el qual los acostunbrados fallan pie- in quo soliti reperiri lapides
dras
(Fiumi, Acates)

(«soliti» viene letto come soggetto, mentre si tratta di un verbo e il soggetto è invece «lapides»).

Segnaliamo infine un fenomeno piuttosto interessante: si presentano nel manoscritto degli spazi bianchi, forse lasciati tali dal volgarizzatore che intendeva tradurre in un secondo tempo dei luoghi che si suppone gli procurassero qualche difficoltà, o a causa di una disagiata lettura della grafia del manoscritto latino, o, il più delle volte, a causa della difficile comprensione di un termine o di una intera frase:

sobre ----- super Miniandam (Monti, Berjs)
----- ex Percoatra (Monti, Caucasus)

onde mas parece ay ----- ubi amplius ibi Mendetione
(Monti, Mallene)

el santo ----- Xantus Simeonti iunctus immittit
(Monti, Sigeum)

(il traduttore sembra non aver compreso che si tratta di un fiume e perciò non ha proseguito nella traduzione);

Tinolus al qual otros Tinolus ----- Tinolus quem alii Timolus, ex i et n tam
----- solamente escriven facientes m, scribunt
(Monti, Tinolus)

(il volgarizzatore ha ommesso di tradurre la frase subordinata, della quale non comprendeva il significato);

aunque non sepamos que los lagos ----- esto ignoremus quo nam recondat plu-
----- luvias vias et torrentes
(Introd. Laghi)

(errore dovuto a una incorretta divisione del periodo e forse ad una difficile lettura);

los quales fazen agora figura ----- nunc triquestram facientes figuram,
----- , agora redonda nunc rotundam
(Laghi, Tarquiniensis)

(«triquestram» è un termine abbastanza raro, che significa «triangolare»);

onde moran los Velabros ----- ubi Velabri habitat et Luceni
la luz
(Fiumi, Iene)

(la lettura «lucem» per «Luceni» è causa dell'incertezza del traduttore);

trayendo consigo muy muchas ----- ulvas et purgamenta plurima secum tra-
e purgamentos hens
(Fiumi, Tigris)

(si tratta di certe erbe delle lagune)

pero annadida ----- addita v, palus et civitas Velia dicta est
Velia es dicha laguna la cibdat
(Lagune, Velia)

(anche qui non è stato capito il significato della frase subordinata, lasciata perciò in sospenso).

Il copista, trascrivendo il più fedelmente possibile un «borrador» redatto dal traduttore, riproduce gli spazi bianchi che di tanto in tanto incontrava.

Il dato più interessante che caratterizza, anche se in senso negativo, la versione castigliana del «De montibus» viene ad essere costituito dalla scarsa conoscenza della lingua latina dimostrata dal tra-

duttore e dal suo atteggiamento passivo nei confronti del testo: fenomeni entrambi abbastanza poco usuali nell'ambito dei volgarizzamenti tardo-medioevali.

Appendice

Diamo come esempio alcuni brani del testo spagnolo con a fronte quello latino, e precisamente l'intero prologo, una breve parte di ogni sezione geografica e tutta la conclusione. Le sviste circa la terminologia geografica e storica attribuibili al copista sono state corrette direttamente nel testo; gli errori dovuti al traduttore sono invece segnalati nelle note con la possibile causa dell'errore. Per quanto riguarda la trascrizione del testo, lo abbiamo riprodotto il più fedelmente possibile, rispettando l'ortografia del manoscritto, con le oscillazioni tra f/h, l/l all'inizio di parola, m/n, sc/c, c/s, t/d, b/v all'interno di questa; abbiamo differenziato solo l'uso di u/v, i/j in posizione vocalica. Abbiamo trascritto con «e» la nota tironiana, risolto le abbreviature, apposto le maiuscole, gli accenti e la punteggiatura secondo l'uso moderno. Ci siamo serviti dei seguenti segni: [] soppressione di una o più lettere o parole, () addizione di una o più lettere o parole; < > lacune; } { addizioni del traduttore.

Yntrodución al libro de Iohan Bocaçio florentín, poeta laureado, el qual se intitula «De los montes e ríos e selvas».

Fatigado de trabaio, yo me levanté e pensava con qual noble reposo yo podría restaurar e recobrar las fuerças, } que el trabaio fiziera lassas{. E ocurrió a mi memoria lo que otro tienpo Sócrates, el qual fue en la tierra claridat e resplandor de la lumbre divina, acostunbrava fazer, ca, como se levantava fatigado de estudiar e de pensar en las cosas altas e çelestiales, cavallero en çima de una caña¹ se ponía a jugar con sus fijos. Assí mesmo me ocurrió lo que aquellos, nobles capitanes de los Romanos Çipión {...} e Lelio acostunbravan fazer, ca, como por algùn poco tienpo se retraxiessen de entender en las cosas

Ioannis Boccacii de Certaldo de montibus, sylvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus de nominibus maris liber incipit feliciter

Surrexeram equidem fessus a labore quoddam egregio et aliquali ocio vires restaurare cupiens venit in mentem Socratem olim divini luminis iubar in terris solitum cum a meditatione caelestium surgeret, supposita cruribus harundine cum parvulis filiis ludere.

Ac Scipionem Africanum et Lelium insignes Romanorum duces ab arduis rei publicae opportunitatibus paululum respiscentes nonnunquam maris in littore teretes calculos eiectasque conculas consuevisse ritu puerorum colligere ne dum tempus ad recreandam virtutem praestaretur tacite nil agentes subintraret inertia. Quod tanquam inclytum laudabilium

¹ È una traduzione letterale della frase latina, anche se il traduttore avrebbe potuto usare un'espressione più popolare.

arduas e cunplideras a la cosa pública, a costumbre de niños se ocupavan en la ribera del mar en coger conchas e menudas piedras².

Lo qual fazían a este fin, porque en el tiempo que tomavan para recrear su virtud, non faziendo cosa e estando oçiosos, oviesse parte en ellos alguna oçiosidad e pereza³. A los quales yo queriendo semejar, assí como a espejo⁴ noble de loables exerciçios, porque non se me passe el tiempo del todo oçioso, enprendí en lugar de gasaioso e alegre trabajo, querer, si pudiesse, aprovechar a los que estudian los libros de los ilustres poetas o se rebuelven en saber las istorias de los antiguos⁵. Çiertamente ya yo vy muchos, que con buen desseo quisieron entender e estudiar en las sobredichas cosas, aver gran inpedimento en el verdadero seso de lo que leýan, non entendiendo verdaderamente los nonbres de los montes e de las selvas e de las fuentes e de los ríos e de los estanques e de las lagunas e de los mares, ca poniendo nonbre del monte por el rio e creyendo que el nombre de la laguna que signiffica monte e el de la selva que signiffica provincia, de ligero el sexto istorial se corronpe. E dado que los nonbres se tomen propiamente, muchas vezes los entendidos e sabios se engañan, pensando que el monte que está en la parte occidental creen que está situado a la parte oriental. Para evitar e escusar los sobredichos errores, pensé de poner e nonbrar los más famosos montes que los actores escrivieron, en espeçial los gentiles, e las más famosas selvas e lagos e fuentes e ríos e estanques e lagunas e mares, e de baxo de qual parte del çielo estén. E porque los que aquesto quisieren saber non ayan de rebolver mucho, escribiré cada cosa destas por la orden del a.b.c.⁶ E porque vemos que de los

exercitiorum specimen imitaturus ne omnino tempus inerti ocio elabatur assumpsi loco iocosi laboris studentibus poetarum illustrium libros aut antiquorum historias revolventibus in aliquo levi opere si possem velle prodesse. Memini quippe tales et potissime qui tracti desyderio rudes stadium intrant studiorum huiuscemodi circa integrum lectionis sensum impediri plurimum dum nonnunquam ut puta dum montis nomen pro flumine, dum paludis pro monte seu silvae civitatis vel provinciae loco sumitur facile sensus historialis confonditur. Et esto aliquando proprie assumatur existimatione etiam eruditi persaepe falluntur dum montem seu fluvium qui in occiduo est arbitrantur sub oriente sole consistere.

Ad evitacionem quorum et indebitae existimationis amovendos errores celebres inter auctores quoscumque et potissimamente montes sylvas fontes lacus fluvios stagna seu paludes et maria et quo sub caelo effluant et consistant ut comperi mens est. Et ne multum talia scrutantibus evolvere necesse sit per ordinem litterarum alphabeti describam singula. Sane quoniam e montibus excrecere sylvas, emanare fontes et flumina, a quibus lacus paludes et stagna cernimus exoriri de montibus primum scribendum non incongrue ratus sum. Sunt igitur ut liquido patet montes terrarum eminentiae quaedam in caelum non tamen aequae surgentes et ex his aliqui saxei nonnulli terrei sunt. Qui in sublime magis efferuntur saxei omnes, qui vero humiliores persaepe comperiuntur fere semper terrei. Ex his colles quos ut plurimum montium sumitates in longum protensas dicimus et promontoria quae sese in maria propellentia cernimus oriuntur. De quibus indistincte cum montibus mentio fiet. Is tamen ante alia

² Il traduttore ha semplificato la frase latina, tralasciando «teretes» = rotondi e «eiectas» = gettate sulla spiaggia, entrambi termini colti.

³ Si è persa la negazione della frase finale.

⁴ Il volgarizzatore ha letto «speculum», lezione che poteva già trovarsi nella copia latina.

⁵ Il traduttore ha reso riflessivo il verbo «revolvere».

⁶ È una semplificazione della lezione latina.

montes cresçen las selvas e sallen e manan los ríos e las fuentes, de los quales se fazen los lagos e las lagunas e los estanques, non a synrazón pensé de escrevir primeramente de los montes. Como claramente pareçe, los montes son [en] unas alturas de las tierras que se levantan al çielo (...). E de aquestos algunos son todos de piedra, otros todos de tierra; los que son más altos son todos de piedra, los que non son tan altos son todos de tierra.

E de aquestos salen los collados, que sus alturas quieren estender en luengo, e las rocas, que paresçen que se van a caer sobre la mar, de las quales faremos mençión (...) con los montes.

Yo supplico que Aquel de favor a esta obra que formó los montes de comienço del mundo e desde lo alto mira las alturas de aquestos e las mide.

De los montes

(A) LAC es un monte, el nonbre del qual algunos lo interpretan)que quiere dezir(el monte departidor. Otros)dizen que quiere dezir(monte lezne, es a saber linpio o deleznable, el qual se muestra e es en tierra de Siria.

ABARIN es un monte muy alto, el qual parte entre tierra de Amón e de Euffrates e tierra de promission⁷, contra Gérico tiende sus rayzes fasta el río del Iordán, el qual se muestra a los que suben de Liria de Çino en Esbón⁸. Este monte es muy noble por la muerte del esclareçido Moysén, duque de los Ebreos, que ende fue sepultado⁹.

De las selvas e montes e lucos

ALBUNEA fue selva muy famosa de los Etruscos, en la qual, aunque estodiese fuente de olor çenoso e malo, non enbargó que a ella toda la muchedunbre de Ytalia, engañada por error antiguo,

quaeso faveat operi qui illos ab orbis conditione constituit ex excaelso eorum altitudines metitur et conspict.

ALAC mons est cuius nomen alii dividemem montem interpretantur Alii vero levem id est limpidum seu lubricum et in Syria constitutus eminent.

ABARIM mons est excaelsus dividens terram Amon et Euftratis a terra promissionis contra Ierico Iordanem usque fluvium radices protendens ostenditur quippe ascendentibus in Eston insignis autem morte Moysis inclyti atque primi Hebraeorum ducis.

ALBUNEA Hetruscorum fuit famosissima sylva in qua etsi tetri odoris fons esset non obstitit quin ad eam omnis Italiae multitudo vetusto errore decepta pro responsis concurreret.

⁷ Il volgarizzatore non ha individuato le esatte concordanze.

⁸ La lezione «de Liria de Cino», che compare solo nella versione castigliana, potrebbe essere una deformazione di «de Siria de Ciro», crediamo comunque derivata dal manoscritto latino.

⁹ Come nell'esempio precedente, il traduttore deve aver derivato dalla copia latina la lezione «que ende fue sepultado», caduta probabilmente nell'incunabolo o in un suo ascendente.

non concurrisses por las respuestas que ende se davan.

Ciertamente estava o en la fuente o en el tronco del árbol algún espíritu suzio, el qual dava respuestas dudosas a los que ende oravan engañados.

ANGITIA es monte noble de Marsis. ARDUENNA es selva de Gallia mucho sollemne por su grandeza. E ésta por los medios fines de los Treviros, en los arpes¹⁰ del río Ren e del comienzo de los Remios pertenesçe fasta los Nervios; e ocupa más de mill e quinientos¹¹ passos.

De las fuentes

AÇIDADALIS es fuente en Orcomeno, çibdat de Boecia, el qual fue sagrado a Venus e aun del es nonbrada algunas vezes Venus Açidalia. E en éste dixieron los poetas las Graçias ser tres, las fijas de Jupiter, las quales son servientes e obedientes a Venus, acostunbradas lavarse, queriendo mostrar so enfingimiento qual sea la propiedat desta fuente, como aun el nombre lo faga manifestio.

Ca *acida* en griego suena en latín cura, por la qual muy mucho son infestados e conquistados los que aman e en la qual devemos lavar las graçias, conviene saber sagudirlas, de las cosas suzias, porque [o] non las otorguemos a los indignos o las demos con corazón limpio a los merescientes.

AÇIDALUS es fuente del campo Venefrano en Canpania, acostunbrado melezinar a los ojos enfermos.

De los lagos

ACHEROS o ACHERON algunos quieren ser lago e ser tráido a los infiernos e fazer ay el río llamado Acherón.

ACRONIUS es lago en los Alpes, al qual faze el río llamado Renus, que desçiende de la fuente.

Erat perfecto seu in fonte seu arboris in trunco spiritus aliquis immundus qui deceptis orantibus responsa daret ambigua.

ANGITIA nemus Marsis inclytum.

ARDUENNA silva Galliae est magnitudine sua celebris valde haec per medios fines Treverorum a ripis Rheni fluminis et Remorum initium ad Nervios usque pertinet et milia passuum amplius occupans.

ACIDALIS fons est in Orchomeno civitate Boetiae qui quidem Veneri sacer fuit et ab eo Venus aliquando Acidalia nominata est. In hoc autem dixere poetae Gratias tres Iovis filias quae Veneri obsequentes sunt lavari consuetas volentes ostendere sub figmento qualis sit fontis huius proprietas cum nomen etiam fatiat manifestum. Acida quidem graece latine cura sonat quam plurimum infestantur amantes et in qua lavare id est sordibus excutere debemus gratias ut non concedemus indignis aut illas syncero animo meritis largiamur.

ACIDALUS agri Venefrani in Canpania fons est aegris oculis mederi consuetus.

ACHEROS vel ACHERON volunt quidam lacum esse et ad inferos deferri et ibi Acherontem fluvium facere.

ACRONIUS in Alpibus lacus est quem descendens a fonte Rhenus facit.

AETICUS Apolloniae lacus est.

¹⁰ Nel manoscritto latino doveva apparire una lezione corrotta simile ad «arpis», affinché il volgarizzatore desse questa traduzione.

¹¹ I numeri differiscono spesso in tutta la versione.

AECITUS es lago de Apolonia.
AFFIO es lago la agua del qual ha de quitar vitiligines,)que quiere dezir una cosa con la qual la vid se ata¹².
ALBANUS es lago en el monte Albano, non lueñe de la cibdat, del qual fue un adivinamiento o proffecia: los Romanos nunca ser cautivos a Venus¹³, salvo si primeramente del lago Albano fuesse fuera sacada agua.

De los ríos

ARNUS es río de Tusçia e, corriente de Apenino, métesse en Tirrenum, el deleznamiento del qual más largamente será demostrado. Pues éste del lado derecho de Appenino, de aquel lugar al qual vulgarmente se dize Falterona saliendo e roniendo, e entre los lugares fragosos de los valles demandando a occidente, tráhesse de comienço por pocas ondas. Dende, ayudado de otros mayorçillo fecho, a la parte esquierda dexando la cibdat llamada Aretium, noble por anti-guedat, después que entró en el campo florentino, deléznase fasta allí que passe a Anchisa, assentamiento muy antigo de los mayores de Francisco Petrarca, noble claridad, poeta acatable.
Dende a Florençia, singular onrra e fermosura de toda Ytalia, por pequeño curso alcança e corriendo por medio della demanda a los Alpheos, la cibdat muy antigua de los quales (Pisas) después que la partió en dos partes, non lueñe della, assí como diximos, derrámasse en Tirrenum.

De las lagunas e estancos

ACHERUSIA es laguna de Campania, cercana a los canpos Flegreos e a las Cumbres Euboicas, la qual yo pienso de la abundancia del rio de (Acerra) tomar comienço e, acresçentada con luvias, co-

AFIO lacus est cuius aqua habet vitiligines tollere.

ALBANUS lacus est in Albano monte haud longe ab urbe, ex quo vaticinium fuit nunquam Romanos Veium capturos ni primo ex Albano lacu emitteretur aqua.

ARNUS Tusciae fluvius est ex Apenino effluens mergitur in Tyrrhenum cuius lapsus paulo propensius ostendus est. Is igitur ex dextero Apennini latere eo ex loco cui vulgo dicitur Falterona prorumpens inter confragosa vallium occiduum petens ab initio paucis fertur undis. Inde adiutus ab aliis grandiusculus a sinistris Aretium vetustate nobilem civitatem linquens postquam florentinum intravit agrum eo usque labitur ut Anchisam praeterfluat maiorum eximii iubaris Francisci Petrachae poetae conspiciui vetustissimam sedem.

Inde Florentiam totius Italiae singulare decus parvo curso contigit et eius per medium currens petit Alpeos quorum antiquissimam urbem Pisas postquam in partes dividit duas haud longe ab ea ut diximus effunditur in Tyrrhenum.

ACHERUSIA Campaniae palus est Phlegeis campis Cumisque Euboicis propinqua quam ego puto ab exundatione fluminis Acerrarum initium sumere et imbribus aucta cum undae effluent, non

¹² Al posto del termine «vitiligines» che significa «herpes», il traduttore ha letto «vitiligines», intendendolo come relazionato alla vite: «vitigineus» significa infatti «della vite».

¹³ La mancata traduzione del participio futuro «capturos», letto come passivo, e la lettura «Venus» per «Veium» hanno stravolto il senso della frase.

mo las ondas corran, non assí entre la çibdades Capua e Aversam, por logares manifestos e llanos derramarse fasta çerca la cumbre e ende es más nonbrado Aterrusia que Acherusia¹⁴. Però en el estío se seca, como en el ynvierno sea muy abondosa de aguas.

E son algunos que dizen por fablilla ésta derramarse en las lagunas Stigias e del río llamado Acheronte llamarse Acherusia.

AMBRACHIA es laguna de Achaya, según algunos dizen.

De los mares e senos dellas

El mar ACHAYCO es aquel que está çerca de Achaya, provinçia de los Griegos e, según algunos dizen, es parte del Mar Yonio, porque Achays alcançe a aquel en aquellas partes e acata al mediodía e a occidente¹⁵.

La puerta llamada ACHEOUM es seno de la mar assaz señalado assí por gloria de los Griegos, como por el destruyimiento del Ylión.

Ca éste çerca de Troya tiene en las riberras corvadas a Ylión, que paresçe en cima de sy, assí nonbrado porque ay toda la flota de los Acheos, permanesçiente la batalla, sea ospedada. Otrossí en aquel es el castillo llamado Sigeum, puesto en el monte alto llamado Sigeo, [la] estación de los Acheos, e Simoys ríos, que vienen de Yda, cahen en aquel.

El mar ADRIATICO es seno muy luenço e de la parte diestra a los que entran muy lleno de puertos, e de la siniestra parte non así.

Passados ya los montes, selvas e montañas declaradas e las fuentes e lagos e ríos, en uno con los estancos e lagunas sacados e traýdos en los senos de la mar e en el oceano, assí como lo ovimos ser dicho por los antiguos, e designados e señalados brevemente assí mesmo aquellos resçpectaculos, venimos en el fyn del

sic inter Capuam et Aversam civitates per patentia plana usque prope Cumas diffundi et inde Acherusa nominata. Aestate tamen arescit cum hyeme abundantissima sit aquarum. Hanc sunt qui fabulose dicant in Stygias paludes diffundi et ab Acheronte fluvio Acherusiam noncupari.

AMBRATIA palus est Achaiae ut aiunt aliqui.

ACHAICUM mare id est quod Achaiae Graecorum provinciae adiacet pars quidem secundum quosdam Ionii maris est eo quod illud contingat eis in partibus quibus Achaia meridiem et occiduum spectat.

ACHEOUM limen sinus est maris tam Graecorum gloria quam Iliionis excidio satis insignis. Hic enim apud Troadem incurvans littora sibi super imminentem habet Iliionem sic nominata eo quod ibi omnis Acheorum classis bello permanente hospitata sit. Praeterea in eo Sigeum oppidum Sigeo promontorio inpositum Acheorum statio et Scamander atque Simois ab Ida venientia flumina in eum cadunt.

ADRIATICUM mare longissimus sinus est et a dextris intransibus portuosus plurimum a sinistris autem non sic.

Iam peragratis montibus silvis nemoribusque illustratis et fontibus lacubus atque fluminibus una cum stagnis et paludibus in sinus maris oceanumque prout a veteribus traditum accepimus deductisque eis etiam receptaculis perfunctione designatis in finem laboris assumpti eo concedente qui rerum omnium princi-

¹⁴ Lezione divergente dal manoscritto castigliano, certamente derivata dalla copia latina.

¹⁵ Manca la traduzione di «quibus», indispensabile per il senso della frase, e forse mancava già nella copia latina, di modo che il traduttore ha costruito un'altra proposizione principale.

trabajo tomado, otorgándolo Aquel el qual es comienço e fyn de todas las cosas. E non dubdo que error muchas vezes non aya intervenido e parezcan, espresamente cosas de reprender. Ca quién es tanto que, seyendo imperfecto, pueda conponer obra perfecta e acabada? Aunque (como) de comienço dixé, por causa de folgança non tomé trabajo cuydoso e fuerte, mas de juego. Del qual, porque non me fatiguasse contra mi entención, qualquier cosa que vino en la memoria, non fecha nin acabada indagación nin pesquisa alguna más sabia, otorgué a la peñola. Pero algunos deffectos e menguas los quales por ventura algunas vezes podran acaesçer e ser más agenos que por mi culpa, en alguna manera non aver purgado non sería otra cosa salvo aver fecho aquello que es ageno mi culpa o pecado.

E por ende es de parar mientes, sy aquel río o monte o lago, o otro qualquier de los otros, sea puesto muchas vezes so diversos nonbres, o en diversas partes, non fecha mençión alguna, desto, o es obra de los actores perezosos¹⁶, o pudo aver contesçido por simpleza e non saver de los escrivanos, que son mas dichos pintores.

Los actores, como non puedan aver visto todas las cosas, fue cosa convenible creer a las cosas relatadas, las quales, aunque ayan buscado con gran cuydado, pero algunas vezes pudieron las cosas verdaderas ser engañadas por las falsas, e por ende por mi júyzio deven ser escusados.

Pero los escrivanos non assí, ca ya otro tienpo acostunbraron ser tomados solamente a officio tan honrrado ombres, de apurado ingenio e entendientes, assí como assaz los atestiguan los antiguos libros, si algunos son. Después, porque non quedasse cosa alguna (non) corrupta en las tierras, fue permitido e consentido a qualesquier que quisiessen.

Por la qual cosa venimos a tanto que aquellos que non ayan sabido traher la forma de la letra o de la señal della con-

pium est et finis devenimus. Nec dubitem quin persaepe intervenerit error et reprehendenda crebro compareant. Quis tanti est ut imperfectus perfectum possit opus componere? Esto (ut ab initio testatus sum) quietis causa non anxium aeremque sed iocosum laborem assumpsi a quo ne adversus intentionem meam defatigaret quicquid in memoriam venit nulla indagine solertiori peracta concessi calamo. Verum defectus quosdam qui forsitan aliena magis quam mea culpa occurrisset nonnunquam potuerunt non aliquid purgasse nil esset aliud quam quod alienum est meum fecisse crimen. Et ideo advertendum si saepius idem fluvius aut mons seu lacus vel quemavis ex aliis sub diversis in partibus nulla ex hoc facta mentione ponatur aut dissidentium auctorum opus est aut scriptorum immo pictorum ignavia contigisse potuit. Auctores cum omnia vidisset nequiverint relatis credere oportunum fuit quae etsi summa cura exquisiverint vera a falsis tamen aliquando decipi potuerunt et ideo meo iudicio veniunt excusandi; scriptores autem non sic. Consuevere iam dudum celebri officio solum homines exquisiti ingenii et intelligentes assumi ut satis antiqua (si qua sunt) testantur volumina postea ne quid incurruptum superesset in terris quibuscumque volentibus permissum est. Quamobrem eo devenimus ut qui litterae seu characteris formam apte calamo deducere novissent illosque congrue invicem iungere temerario ausu nil aliud intelligentes se scriptores audent profiteri et apposito precio scribere quorumcumque volumina. Quod etiam turpius relictis collo textrinisque persaepe ausae sunt et audent mulieres et sic dum potius visa quam intellecta designant quandoque vacillante memoria et nonnunquam dum ex non intellectis multa superflua arbitrantur et auferunt aut casu aut eorum permutant iudicio.

Eo ante alia itum est ut si orthographia deiecta diptongi aut sublatae aut debitis privatae notulis punctatio omnis

¹⁶ Il traduttore ha letto «desidiosus» per «dissidens».

veniblemente a la peñola e juntar aquellas unas a otras como conviene, (...) ¹⁷ non entendiendo otra cosa alguna, osan locamente dezirse escrivanos e, puesto precio, escrivir volumes e libros de qualesquier cosas. Lo qual, que es cosa más torpe, las mugeres osaros e osan, dexadas las obras del texer, fazer. E assí, quando señalan e muestran más cosas vistas que las entendidas, algunas vezes la memoria vacilante e desvariante, quando de las cosas non entendidas piensan muchas cosas superfluas e quitan e mudan [e] por caso o acaesçimiento o por su juyzio. Ante todas cosas vienesse a aquello que, menospreciada assí la orthographía,)que es escriptura derecha de las letras e sílabas(, e los ditongos,)que son quando dos vocales se juntan en essa mesma sílaba(son quitados o privados de sus devidas nótuas e señales, e dexado todo mudamiento e permutación ¹⁸, e las señales perdidas, por la obra de los quales las variaciones de las fablas se acostunbraron entender. E otrossí por obra de los tales amenguadas o añadidas o permutadas las letras e las dicçiones, cosa neccesaria es que en otra manera oy se lea lo que los actores antiguos esclareçidos escrivieron. E lo que es mucho más peor, aunque estos tales escrivanos ellos aver pintado non por razón, nin destruyan el error, parezcan aver echado manzilla a su obra, de grado anteponen los libros fermosos a los corregidos ¹⁹. Los quales errores, aunque algunas vezes, amonestante la gramática, sean traýdos cerca las construcciones en derecha fabla, los propios nombres de los ombres e lugares e ríos e destos semejantes, e mayormente los peregrinos, non se pueden emendar, salvo si sea puesta a los ombres divinidad, como la cosa dubdosa lançe cosas falsas a

omissa et signa perdita quorum opere locutionum variationes percipi consuevere ac insuper opere talium diminuitis aut additis aut permutatis indictionibus litteris aliter hodie legantur quam veteres illustresque scripserint auctores necesse est. Et quod longe perniciosus esto huiusmodi scriptores advertant se minus recte pinxisse ne delentes errorem maculam operi suo iniecisse videantur ultro praetereunt correctis pulchros proponentes codices. Quos quidem errores etsi nonnunquam admonente grammatica circa constructiones reducantur in rectum propria aut hominum aut locorum fluviorum seu huiusmodi nomina et potissime peregrina nisi divinitas sit in hominibus insita emendari non possunt cum dubium falsa veris iniecerint.

Ex quibus satis adverti potest de necessitate contingere ut dum quam vis rem minus omnibus cognitam iuxta scriptorum errores varie nominatam legimus ex una plurimas arbitremur et deducti per devia deliremus. Quod quom praesens opusculum totum fere ex nominibus propriis barbaris ex peregrinis constet contigisse non erit mirabile si ex uno fecerim plures seu aliquando de uno in alterum locum transtulerim.

Nec ego aliquando coniecturis advertens desistere volui quin potius duo vel tria nomina superflua ponere quam in uno deficerem et de una re duas vel plures facere malui quam falso inadvertente nomine unam in nullam quamdoque convertere. Quod si correctioribus libris quam quos viderim usi lectores advertant sint quaeso ad intelligentiam faciles et emendent.

Praetera si aliquando fons pro flumines fluvius pro lacu pro stagno lacus vel versavice hi pro aliis positi comperiantur non mea auctoritate factum affirmo.

¹⁷ Il significato dell'espressione latina «temerario ausu» viene reso tramite l'avverbio «locamente» che compare più avanti.

¹⁸ Al posto del termine latino «punctatio» il volgarizzatore ha inteso «permutatio», che ha tradotto tramite una coppia sinonimica.

¹⁹ Manca la traduzione del verbo «advertant», che può essere una omissione del copista; il traduttore non ha individuato la proposizione finale negativa, in quanto può aver letto «nec» per «ne». La traduzione del gerundio latino «delentes» è inesatta e manca anche il corrispondente del verbo principale «praetereunt», sostituito dalla traduzione di «proponent».

las verdaderas²⁰. De las quales cosas asaz se puede parar mientes acaesquer de neccesidad que, quando leemos alguna cosa menos conosçida, por nonbres nonbrada variamente según los errores de los escrivanos, pensemos de una mucha, e assí traydos por cosas livianas²¹ desvariemos. E como la presente obrezilla sea toda casi de nonbres propios bárbaros e peregrinos, non será cosa maravillosa aver contesçido si de uno fiziere muchos o algunas vezes trapassare de uno en otro lugar. Nin yo, algunas vezes parando mientes a coniecturas, quise desistir, que non pudiesse mas dos o tres nonbres superfluos que desfalleçer en uno, e de una cosa quise mas fazer dos o tres que non parando mientes por falso nonbre converter e tornar a las vezes una en ninguna. E si los libros más corregidos los quales yo aya visto los leedores usados paren mientes²², ruego que sean ligeros para indulgencia e perdón²³ e emienden.

Otrosí, si algunas vezes se fallen puestos fuente por ríos, o río por lago, e lago por estanco o, por el contrario, estos por otros, afirmo esto ser fecho non por mi auctoridad.

Remedando los amonestamientos²⁴ de los mayores e mayormente de los nobles poetas, çerca de los quales yo fasta aquí mucho usé e a los quales es mucho de licencia. Çerca el mudamiento de las tales cosas quasi todas las cosas son escriptas e dixé quasi, porque por mi alvidrio puse algunas pocas cosas vistas, o oydas de dignos de fee, allende de las cosas escriptas que aya fallado. E non lo negaré, vy algunas cosas averse en otra manera que muestren las razones de los antiguos, a los quales en tanto fuy indulgente e dante lugar²⁵, que mas querría

Maiores imitatus monumenta et potissime poetarum illustrium circa quos plurimum hactenus versatus sum et quibus licentiae multum est. Circa immutationem fere talium scripta sunt omnia fere dixi quod arbitrio meo pauca quaedam visa aut a fide dignis audita ultra quam scripta compererim apposui nec inficiabor vidi quaedam se aliter habere quam veterum rationes ostendant quibus tantum indulgens fuit ut mallem potius eorum auctoritati quam oculis credere meis. Et hoc dictum velim ne quis putet eo quod dixerim quaedam visa me ob visa antiquitati in aliquo derogasse. Insuper si aequo non incedo passu nunc pingui et amplissimo stillo procedens nunc tenui atque macilento antiquis auctoribus ascribatur quod ampliora de his quae exangui scribantur calamo non linquere. Abundantiora vero advertens scripsi quom certissimum habeam eruditos his non indigere rudibus donec in ampliorem venerint facultatem nulla tam longa demonstratio est quae non videatur esse brevissima. Sed erit forte qui dicat si adeo rudes tibi erant animo cum hodie fere locorum nomina permutata sint omnia ne aliquid constet antiquum cur usus non es ubi opportunitas exegisset nominibus hodiernis? His facile respondetur non enim est qui hanc doctrinam tradiderit aut memoriale reliquerit nisi pauca sit esto per coniecturas aliqua plura deprehendi possint utputa quem Perusinum Hodie lacum dicimus Transimenum fuisse coniecturamos eo quod Flamineum consulem Hanibalem apud Aretium expectasse legimus et e vestigio secus Transimenum lacum conservisse. Et quia lacus alter praeter Perusinum Aretio propinquus non est satis illum percepimus Transimenum et sic de ali-

²⁰ Non sono stati individuati esattamente i casi: «falsa» è il soggetto e «dubium» l'oggetto della frase secondaria.

²¹ Ossia «levia» per «devia».

²² La traduzione meccanica non permette di individuare il soggetto della frase «lectores», a cui si riferisce «usi correctioribus libris». «Quod» è inoltre l'oggetto del verbo principale «advertant».

²³ La coppia sinonimica nasce dall'errata lettura «indulgentiam» per «intelligentiam».

²⁴ Il traduttore ignora che «imitatus» rappresenta il preterito del verbo deponente «imitari» e legge inoltre «monita» per «monumenta» a causa delle abbreviazioni.

²⁵ Il significato dell'aggettivo «indulgens» qui appropriato è «obbediente».

creer a la auctoritat de aquellos que a los mis ojos. E esto dicho quiero, porque alguno non piense que, porque aya dicho algunas cosas vistas, yo aver derogado por las cosas vistas a la antiguedad en cosa alguna.

Otrossý, si non ando por equal passo, conviene saber agora procediendo por estilo grueso e muy ancho, agora por delgado e magro, a los auctores antiguos se inponga, non parescer más anchas de aquellas cosas que son escriptas por peñola flaca²⁶. E parando mientes, las cosas más abandosas escrevilas, come tenga por cosa muy cierta los enseñados non aver menester estas cosas. E a los rudos, fasta que vengan en facultad más ancha, ninguna demostración no es tan luenga, que non paresca ser muy breve. Mas sera por ventura alguno que diga: si en tanto los rudos a ti eran por coraçon²⁷, como todos los nonbres de los lugares sean çerca oy mudados, nin esté cosa alguna antigua, porque non usaste, como la oportunitat lo demandasse, de los nonbres de agora? A estas cosas se responde ligeramente, ca non es alguno el qual aya dado esta doctrina, o aya dexado memorial, si non sean pocas cosas, aunque por coniecturas muchas cosas puedan aprehnderse, asý como el lago que oy dezimos Perusino, coniecturamos aver seydo Transimeno, porque leemos Flamineo consul aver esperado a Hånibal çerca de Areçium e luego averlo cometido çerca el lago Transimeno. E porque otro lago salvo Perusino çercano a Aretio non es, assaz entendemos aquel ser Trasimeno. E assí fuera cosa posible aver fecho de algunos. En los otros era cosa más necesaria aver adevinado, que poder remedar pisada o señal de alguno, lo qual yo non aprendí. E si lo oviesse sabido, todos los libros de los antiguos que usan de tales vocablos e para el entendimiento de los quales esta obrezilla fue fecha, eran de mudar.

quibus fecisse fuerat possibile. In reliquis potius divinasse necesse erat quam alicuius posse imitari vestigium quod quidem ego non didici. Et si novissem libri veterum qui talibus utuntur vocabulis ad quorum intelligentiam opusculum hoc elaboratum est omnes erant etiam inmutandi quia labor erat indifi-ciens nec est meum nec etiam honeste alterius esse potest. Poteras dicet alter et nova et vetera posuisse. Iam ultro confessus sum me omnia non novisse quae etiam si novissem satius forte fuerat scripsisse ut factum est ut aliqualis labor studentium relinqueretur ingeniis, ad hoc ut dum talia perquerendo fatigabuntur et memoriam firment et materiam aliquando comperiantur inserta ad auferendum continuae lectionis fastidium factum est. Sane dum raptim coeptum stadium ad metam cupiens devenire percurrerem ecce et laureae delectabilis odor oculos meos alteram traxit in partem et vidi insignem atque venerabilem virum Franciscum Petrarcham inclytum praeceptorem meum honesta facie et laurea virenti conspicuum per idmet stadium lento tamen incedentem gradu non aequidem labore attritum sed altioribus cogitationibus pressum et celebri atque comendabili gravitate deductum. Obstupui aspectu primo miratus quid circa tam infimum limen deduceretur homo sublimis. Idem memor Maronem solitum nonnunquam gregem per imas valles deducere et aliquando Eneam suum etiam super astra transferre rubore suffusus plurimo constiti et fortunam ante alia damnavi meam quod eo me in discrimen deduxisset ut auditor ex minimis cum praeceptore luctaret. Pendensque multa e vestigio animo circumvolui aut irem et incoeptum iter perficerem ut starem seu potius omnino redirem et pressa humo vestigia exturbarem. Occurrebant autem mihi plurima suadentia reditum et ante alia clarissimi

²⁶ Non compare la traduzione dell'indispensabile nesso causale «quo», né l'esatto significato di «linquere».

²⁷ «Rudes» significa qui «sconosciuti», ed è riferito a nomi, mentre «animo» è un dativo e non un ablativo.

El qual trabajo era syn fyn, nin es mi poder, ser onestamente nin aun de otro²⁸.

Dirá otro: pudieras aver puesto las cosas nuevas e antiguas. Yo de grado confieso yo non aver conoscido todas las cosas, las quales, aun si las oviesse conoscido, por ventura cosa mas santa²⁹ fuera averlas escripto asý, como fue fecho, porque fuesse dexado algúnd trabajo a los ingenios de los estudiantes para esto, como buscando tales cosas serán fatigados e enojados, e firmen la memoria e ensalçen aquello a mayores cosas, e se delecten más de la cosa fallada. E aunque³⁰ algunas cosas sean falladas algunas vezes enxeridas fuera de la materia, fue fecho para quitar el fastidio e enojo de la lección continuada. Çiertamente como corriesse el estudio començado, rebatadamente, codiçiendo venir à término, ahe el olor delectable del laurel traxo los mis ojos en otra parte, e vy el varón señalado e venerable Françisco Petrarca, noble mandador mio, con honesta cara e resplandesçiente por laurel verdeçido, que andava por esse mesmo estudio por grado sosegado, non quebrantado por trabajo, mas apremiado por pensamientos más altos, e, traydo por graves ahonrra e comendable³¹. Maravilleme por lo tomado primeramente maravillado, que cosa fuesse trayda çerca tan baxo quicial onbre tan alto³². Dende rememberingo Marón acostunbrado traher algunas vezes la grey por los valles baxos e algunas vezes traspasar assí mesmo a Enea el suyo sobre las estrellas, cobierto de mucha vergüenza estove, e ante las otras cosas dañe mi fortuna, porque me avía traydo en peligro que luchasse yo, oydor de cosas muy pequeñas, con el mandador. E colgado, luego

praeceptoris mei sublimitas stili ornatu redimita mirabili et sententiarum ponderositate plurima stabilis et insuper lepiditate verborum delectabilis nimium quantumcunque extranea videatur materia. Praeterea notitia rerum cuius plurimum indiget labor iste quam adeo sibi familiarem noveram ut vidisse omnia et tenaci servasse memoria videretur. Et cum his ruditas mea stilus exoticus historiarum penuria ingenium hebes et fluxa memoria veniebant a quibus persuasus cum iam essem semiflexus in reditum et ecce proverbium vetus venit in mentem quo aiunt contraria iuxta se posita magis elucescunt. Et ex eo arbitratu fulgoris sui radios quantumcumque de se clarissimos opacitatis meae tenebras penetraturos posse videri intuitibus clariores mutavi consilium et ad eius reverentiám non pugil sed obsequiosus servulus et itineris strator in finem usque deductus sum volens iubensque si quod meritum mihi laboris huius expectandum est cautos esse lectores ut si quid in hoc opere operi viri inçlyti comperiantur adversum damnetur ilico et sua sequatur tamquam vera stansque sententia. Scripsi quidem quod in buccam venit.

Ipse autem si mores novi suos omnia multiplici trutinazione digesta omnia ponderoso librata iudicio scripsit scribetque. Si quid vero congruum suis conforme scriptis comperiat divinae bonitati doctrinae ascribantur suae.

²⁸ Il verbo principale «potest» è stato letto come «potestas», dando luogo ad una frase di significato approssimativo.

²⁹ Lettura «sanctius» per «satius».

³⁰ L'errore di segmentazione «etsi» ha falsato il senso della frase.

³¹ Il volgarizzatore ha operato la metatesi «celebri gravitate» – «grave celebritate», forse già presente nella copia latina. Il plurale «graves» può essere una svista del copista per il singolare.

³² Come ha già precedentemente dimostrato (v. nota 9 della Conclusione), il traduttore non ha alcuna familiarità con i verbi deponenti latini: qui infatti «miratus» è un gerundio. Inoltre ha inteso «acceptu» per «aspectu» e la mancata interpretazione del nesso causale «quid» ha impedito l'identificazione del soggetto «homo sublimis».

bolví de cada parte muchas cosas en el coracón, conviene saber si yría e acabaría el camino començado, o estaría o que mas tornasse en el coracón e turbasse las pisadas apremiadas con la tierra³³. E ocurriame muchas cosas que amonestavan la tornada e ante las otras cosas la alteza de mi mandador muy esclarecido, conpuesta por ornato maravilloso de estilo e estable por mucha poderosidad de sentencias, e otrossí por cortesia de palabras delectable, quantoquier que mucha la materia sea vista o parezca extraña destas cosas. Otrossí la notiçia de las cosas la qual muy mucho este trabajo ha menester, la qual avía conosciendo en tanto a si familiar que pareciesse aver visto todas las cosas e averlas guardado con memoria teniente. E con estas cosas la mi rudeza, e el estilo exótico, e la mengua de las estorias, e el ingenio rudo e boto, e la memoria deleznable venían en miente, de las quales amonestado, como ya fuesse medio inclinado para la tornada, e hac el proverbio antiquo vino en la voluntad, en el qual dizen los contrarios puestos cerca de sí más claramente reluzen. E después que pensé los rayos de su resplandor, quantoquier de si muy clares, por estas (tiniebras) traspasaderos a mi oscuridad poder ser vistos e parezcan más claros a los que los acatan, mudé el consejo. E a reverencia de aquel, non peleador, mas siervo obediente e aparejador del camino, soy traydo fasta en fyn, queriendo e mandando, si algún gualardón desta obra es a mi de esperar, los lectores ser cautos e sabios, que si alguna cosa en esta obra fuere fallada contraria a la obra del varón noble, luego sea dañada e seguida la suya, assí como sentençia verdadera e estante. Çiertamente yo escreví aquello que vino en la boca. E aquel, si yo conosçí sus costumbres, [e] todas las cosas ordenadas e esplicadas por peso e pensamiento de muchas maneras escrivíó e escrivirá,

³³ La lettura «animo» per «omnino» ha originato la traduzione «en el coracon» – che compare anche nella nota 12 della Conclusionne. Inoltre non è stato individuato l'ablativo assoluto e la somiglianza tra le due lingue è responsabile dell'errata traduzione del verbo «exturbare», che significa invece «distruggere».

todas las cosas pesadas (e) equaladas
por juyzio ponderoso e de peso. E si al-
guna cosa fallare conviniente e conforme
a sus escriptos, sea atribuydo e escripto
a la bondat divinal e a su doctrina e en-
senança.
Fyn Deo graçias amen.

NOTE

Giuliana Giusti

THE PRAGMATIC INTERPRETATION OF THE GERMAN MAIN CLAUSE STRUCTURE

0. Introduction

In this paper I will examine some well-known issues of German grammar related to the so-called *Besetzung des Vorfeldes* (occupation of the prefield) (s. Olsen, (1982) and Reis, (1985)) and show how this particular construction can be assigned the interpretation of unmarked main clause despite the fact that there are many reasons to believe that it is, in fact, a topicalised structure.

The concept of “prefield” is borrowed from a particular kind of descriptive grammar of German that divides the German sentence structure into “fields”. The prefield is what comes at the beginning of the sentence in front of the verb in second position (V/2); it is mainly constituted by one single constituent (but s. Beneš (1971) for a list of exceptions and Lenerz (1984), Van de Velde (1978) for their treatment in the framework of generative grammar). The middle field lies between the V/2 and the rest of the verbal chunk (if there is any); and the post-field (*Nachfeld*) contains extraposed elements adjoined to the right side of the clause.

The aim of this paper is to take the case of German topicalisation as a sample case in determining the relationship between syntax and pragmatics, while keeping the two components as separate from each other and as internally articulate as possible. None of the syntactic theories I am familiar with has ever tried to develop a consistent approach to the relation between sentence structure and sentence usage. The approach I will propose here is still in a preliminary stage of development and, as such, it needs further research and empirical support. Suggestions concerning some of the ideas developed here were found in Calabrese (1984), Guéron (1982), who reports some suggestion of Safir’s (1982), and Akmajian (1984).

0.1 The approach to syntax that will be assumed here is that developed in recent studies of generative grammar of German¹, but I do not think that the choice of a specific theory of syntax is crucial here, since every theory of syntax has to differentiate itself from and at the same time be accessible to pragmatic interpretation.

Nevertheless a theory that takes SVO as the underlying word order for German would require a set of rules totally different from those proposed here.

How is it possible to correlate the output structures of a syntactic component to some rule of pragmatic interpretation? What parts of a structure must be accessible to this rule, assuming that pragmatic interpretation takes place at surface structure, more precisely after PF, since pragmatic interpretation must have access to phonological representations at least at the level of intonation assignment?²

In answering these questions, I will focus on the illocutionary act of stating in declarative clauses in German and show that the rule of pragmatic interpretation that correlates a surface structure to the illocutionary act of stating is and must be different from the corresponding rule for English. This can lead us to conclude that, even if some illocutionary acts such as stating, ordering and questioning seem to be very widespread in very different languages and should perhaps be considered universal³, the rules of pragmatic interpretation that correlate them to a certain output structure of the syntax are language-specific.

0.2 The relationship and the interaction between the rules of pragmatic interpretation and the syntactic structures given by the output of the left side of the syntactic component can be characterized as follows: the rules of pragmatic interpretation have their *raison d'être* in the existence of a given syntactic structure; at the same time the pragmatic rules give to a certain syntactic structure the status of unmarked form for a particular illocutionary act.

From this point of view, the theory of markedness becomes crucial to the study of the set of rules of pragmatic interpretation. A marked structure will be a structure deviating from the requirements imposed by a certain illocutionary rule on the output of the syntax. For example, let us suppose that the interpretive rule for questioning in English has the form (1). A sentence like (2) will satisfy the rule and will be correctly correlated to the illocutionary act of questioning, but a sentence like (3) will deviate from the required structure and will not be given the same interpretation:

- (1) QUESTIONING: [_{COMP} AUX]
- (2) [_{CP} why [did] [_{IP} you study for so many years]]
- (3) [why] [study for so many years]

Only (2) can be correlated to the direct illocutionary act of questioning, but the fact that (2) and (3) can both represent the same indirect illocutionary act, shows that unmarked forms can convey an indirect illocutionary meaning too. Consequently the rule assigning an indirect illocutionary act interpretation will have to be able to assign the same interpretation to more than one structure, as Akmajian (1984)

claims. The present discussion will conclude that, on the other hand, the rules assigning direct illocutionary act interpretation like (1) state a one-to-one relationship between a syntactic structure paired with a certain intonational pattern and the illocutionary act performed by uttering this syntactic-intonational pair.

1. The main clause structure in German

The syntactic phenomenon of V/2 in German gives to this language a great freedom in word order. In fact the prefield can contain all kinds of constituents under very few restrictions.

Let us now consider the account given by generative grammar to the V/2 phenomenon.

1.1. Thiersch (1978) reviews many arguments for the assumption of an underlying SOV word order in German and proposes to derive the V/2 phenomenon with the application of two independent fronting rules: R_1 (V-fronting) and R_2 (X-fronting).

The application of R_1 alone generates yes/no-questions, imperatives and conditional sentences:

- (4) *hast* du Hans gesehen $\overline{\hspace{10em}}$?
 have you H. seen?
- (5) *machen* Sie bitte das Fenster zu $\overline{\hspace{10em}}$
 close you please the window
- (6) *wäre* er gekommen $\overline{\hspace{10em}}$, *hätten* wir mit dem Auto gehen können $\overline{\hspace{10em}}$
 had he come, we could have gone by car

Main clauses and questions are generated by the application of R_1 and R_2 :

- (7) *ich habe* $\overline{\hspace{10em}}$ Hans gesehen $\overline{\hspace{10em}}$
 I have Hans seen
- (8) *Hans habe* ich $\overline{\hspace{10em}}$ gesehen $\overline{\hspace{10em}}$
 Hans have I seen
- (9) *wen hast* du $\overline{\hspace{10em}}$ gesehen? $\overline{\hspace{10em}}$
 whom have you seen?

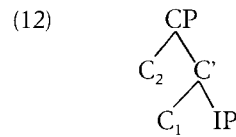
The application of R2 alone generates relative clauses and indirect questions:

- (10)a. der Mann, *den* ich gesehen habe, heißt Johann
 the man whom I seen have is-named J.
 (10)b. ich weiß nicht *wen* du gesehen hast
 I don't know whom you seen have

Assuming that these two rules are instances of movement to COMP the doubly-filled COMP Filter rules out the possible overgenerations in embedded clauses:

- (11)a.* der Mann, den habe ich gesehen, heißt Johann
 b.* ich weiß nicht, wer hast du gesehen

Recent work in GB theory⁴ assumes that COMP structure consists of two positions. Let us call C₁ the head of CP and C₂ its determiner. CP will correspond to S' and IP to S:



This structure corresponds to that assumed by Thiersch (1978) for German, in which C₁ is the landing site for elements moved by R₁ and C₂ the landing site for elements moved by R₂.

But the elements that can be moved by R₂ are quite heterogeneous and if it seems reasonable that R₂ moves wh-elements into C₂ (where operators are supposed to land in other languages as well), the assumption that R₂ is always an instance of movement into COMP does not seem to be consistent with the theory of empty categories. NP-movement, in fact, cannot land into COMP for various reasons, but mainly because an NP-trace has different characteristics from a wh-trace, e.g. it does not get Case in its D-Structure position and its antecedent is in an argument position.

Some consequences of Thiersch's approach then would be either that we consider NP-fronting in German as wh-movement, but this would lead us to the loss of the notion of "wh-element", i.e. an element that functions as an operator in Logic Form, subsumes interrogative and relative pronouns and must be moved to CP in the unmarked case; or to revise our theory of empty categories, generalising between NP-traces and wh-traces. Either move would obviously have incalculable and undesirable consequences for the entire theoretical framework.

1.2. Koster (1978) notices that in some cases it is possible in Dutch (and correspondingly in German) to have a d-pronoun between the NP and the fronted V as in (13):

- (13) a. *Johann*, den liebe ich (German)
 John I love
 b. *Maria*, die haat ik (Dutch)
 Maria I hate

These are cases of left dislocation and could easily be treated as having the left dislocated element outside the structure and the resumptive pronoun taking the place of the fronted NP, wherever it was in the corresponding structure without left dislocation:

- (14) a. [_{CP}[Johann] [_C:[liebe] [_{IP}[ich ...]]]
 b. [_{CP}[den] [_C:[liebe] [_{IP}[ich ...]]]

The left dislocation phenomenon does not yet provide enough evidence, in the case of (14a), for the placement of the fronted NP “somewhere else” outside the structure, in the unmarked form.

A more striking piece of evidence is provided by another fact, also discussed in Koster (1978) in relation to Dutch. The Dutch and German analogues of English topicalised sentences have different word order from their English counterpart and have the same word orders as unmarked main clauses:

- (15) a. John I LIKE
 b. Johann LIEBE ich

This fact leads one to believe that the structure of unmarked main clauses is the same as that for the English topicalised sentences, a point that Cardinaletti (1984) develops in her thesis.

I think that there are two more facts that support this assumption. It is not possible for a weak pronoun with a non-nominative Case to appear in the prefield, either in German or in Dutch. Dutch is more clear about this than German, since in Dutch several personal pronouns have both a strong and a weak form. In German only *es*, the 3rd person sg. nt., is weak; however (16) shows a clear parallelism between German and Dutch in this respect. In both languages a non-nominative pronoun must be “strong enough” to be able to appear in the prefield. This can be explained only if the prefield is considered to be a prominent position in some sense of “prominence” that includes both theme and rheme:

- (16) a. zij/ze hebben ons gezien
 die/sie haben uns gesehen
 they have us seen
 b. hun/*ze hebben we gezien
 die/*sie haben wir gesehen
 them have we seen

A second piece of evidence for assuming that the prefield is a topic position and not a COMP position is the need for a “place holder” *es/da* in the prefield when no other element is a topic:

- (17) a. da/es kommt ein Sturm
 there comes a storm
 b. es hungert mich
 it hungers me
 c. da/es wurde getantzt
 it was danced
 (18) a. da/es erschien ein neuer Gast
 there appeared a new guest
 b. da haben wir Glück
 there have we luck

The argument that will be developed here is theory-internal. If *es* in (17) or *da* in (18) were in COMP, they would have to be moved from a position inside the sentence, but there is no such position; in fact, if (17)-(18) are embedded we obtain a structure without prefield and *es/da* will not appear, showing that they are not present in the D-Structure of (17)-(18):

- (19) a. weil (da) ein Sturm kommt
 b. weil mich hungert
 c. weil (da) getantzt wurde
 (20) a. weil (da) ein neuer Gast erschien
 b. weil (da) wir Glück haben

Only an analysis in terms of base generation in TOP can explain how *es/da* can appear in the prefield and not in subject position. There is still a difficulty. How can these elements be assigned Case? An element base-generated in TOP, in fact, is analysed by Cardinaletti as receiving Case through a chain that contains the element itself, an empty operator in COMP coindexed with it, which binds a trace in an Argument position, thus receiving Case, as in (21):

- (21) a. $[[_{\text{TOP}}\text{NP}] [[_{\text{C2}} \emptyset] [_{\text{IP}} \dots t_i]]$
 b. $[_{\text{NP}}_i, \emptyset_i, t_i]$

The chain (21b) has only one lexical element, one \mathfrak{S} -role and one Case (borne by t_i) and the empty operator serves as linking element

between NP_i and t_i . Otherwise the chain would be impossible and \mathfrak{S} -theory and Case theory violated.

In (17)-(18) such a chain does not exist, since we have assumed that there is no D-Structure position that licences NP_i , unlike (21a). Notice that assuming *es/da* to be in CP would not eliminate the problem, since for an element to be in COMP there must be a trace of its movement. Notice also that only *es* is a problem for Case theory, since *da* exists as an adverb and does not need to have Case.

The chain in (21b) permits NP_i to receive any Case assigned to t_i . The operator \emptyset_i does not have to be empty, as examples (13) showed. The chain corresponding to (13a) would be (22):

- (22) a. $[[_{TOP}NP] [[_{C,d-} [_{IP} \dots t]]]$
 b. $[Johann_i, \text{den}_i, t_i]$

In these cases, when the operator is lexical, the NP can receive Case from the chain but does not have to. In fact, if it does not then it is not analysed as part of the chain (cf. Cardinaletti (1984)).

Substituting *Johann* with a common noun in (13), (22), we obtain two equally acceptable sentences:

- (23) a. den Mann, den liebe ich
 the man (Acc.), that (Acc.) love I
 b. der Mann, den liebe ich
 the man (Nom.) that (Acc.) love I

The chains are different in (23a-b): in (23b) there are in fact two different chains:

- (24) a. $[den\ Mann_i, \text{den}_i, t_i]$
 b. $[der\ Mann_i] [den_i, t_i]$

der Mann in (24b) does not receive Case through any chain and can bear only nominative Case:

- (25) a. *den Mann, dem habe ich vertraut
 the man [Acc.] that [Dat.] have I trusted
 b. der/dem Mann, dem habe ich vertraut
 the man [Nom.]/[Dat.] that [Dat.] have I trusted

Now we have one Case, nominative, that can be assigned to the place holder without its being part of a chain, thus without being coindexed with an empty category.

Even if there is no way to test if *es* in (17) is actually a nominative, we have already seen that weak pronouns can appear in TOP only

when they bear nominative Case. There is then no contradiction in my proposal. We can then conclude that *es* is in TOP position and not in COMP.

2. An analysis of the prefield from a “communicative” point of view

If we assume, as now seems reasonable, on the grounds of indirect empirical evidence and for theory-internal reasons, that the main clause word order in German is generated by application of a verb movement rule and a topicalisation rule, how can we justify the fact that a simple sentence like (26) must be analysed in this theory as having such a complex apparatus of structure and movement rules behind it?

(26) *ich komme*
“I come”

As pointed out in the introduction, every theory of syntax that aims to empirical adequacy must be accessible to pragmatic interpretation. Therefore there must be more than purely syntactic reasons to assume that a sentence like (26) has an output structure like (27):

(27) $[[_{\text{TOP}} \text{ich}_i] [\text{CP}_{[\text{C}_2 \emptyset_i]} [[_{\text{C}_1} \text{komme}_j] [_{\text{IP}} \text{t}_i \text{t}_j]]]]$

The autonomy of syntax as a component should not encourage the syntactician to ignore the fact that language is an instrument of communication and not an abstract system unrelated to language use.

In 2.1 I will review some empirical facts about the occupation of the prefield discussed by Benes (1971) from a communicative perspective. These facts will turn out to support an analysis of the prefield in terms of topic position, that is to say that the prefield has in most cases the discourse function of topic. There is a wide range of variation in the communicative values of the prefield, from non-referential (*es*), to known, given, etc. It will be a task of pragmatics to analyse and distinguish between them. What is pertinent to syntax is the fact that pragmatic interpretation corresponds to the structural analysis given in 1., for independent reasons, to the German declarative clause word order.

In 2.2 I will discuss the possibility of extending the syntactic analysis with the base generation of the prefield in TOP to those main clauses with a focused element in the prefield. If this is correct, it will

turn out to be evidence for the autonomy of syntax.

2.1 Beneš (1971) defines the unmarked form for German declaratives as theme-rheme word order. This means that in (28a) the speaker informs the hearer about the fact that somebody, who happens to be a man, comes into a restaurant; while in (28b) he or she says about the fact that a man (and not a woman, or a boy, etc.) comes into some restaurant. The same with (29):

- (28) a. ein Mann kommt in ein Gasthaus
 "a man comes into a restaurant"
 b. in ein Gasthaus kommt ein Mann
 "in a restaurant comes a man"
 (29) a. Herr Meier wartet draußen
 "Mr. M. is-waiting outside"
 b. Draußen wartet Herr Meier
 "outside is-waiting Mr. M."

Other context-free environments are answers to questions like "was gibt es Neues?" ("what's new?") as (30), definitions as (31), laws as (32), or proverbs as (33):

- (30) a. Fräulein Müller hat sich verlobt
 "Miss M. got engaged"
 b. Morgen habe ich Geburtstag
 "tomorrow is my birthday"
 c. Im Stadttheater wird heute der "Fidelio" gegeben
 "in the city-theater is today the "Fidelio" performed"
 (31) In einem abgeschlossenen System bleibt die Summe der
 Bewegungsgröße erhalten
 "In a closed system the sum of the energy is maintained"
 (32) Alle Bürger sind vor dem Gesetz gleichberechtigt
 "all citizens are equal before the law"
 (33) Durch Schaden wird man klug
 "through damage one becomes clever"

In these kinds of context-free sentences the function of a theme (or topic) in the prefield is to create "tension, expectation" for some more information about it.

In context-bound sentences the prefield is always a way to connect the new sentence with the preceding ones. In these cases the prefield can have a wide range of communicative value, from "very small" (the referent is the same as the previous sentence, only expressed with different words, as in (34)) to "some more" communicative value (it adds some more information about the already given referent, as (35)). It may have no communicative value at all (in the case of a place holder, as in (36)) or can contain a "high communicative value" when it contains a rheme, as in (37):

- (34) ... der Parthenon. *Dieser Tempel* war der Göttin Athene geweiht. *Der gewaltige Bau* bestand aus weißen Marmor.
 "... the Parthenon. *This temple* was dedicated to the goddess Athena. *The powerful structure* consisted of white marble".
- (35) Diese Reformbewegung griff bald auf die anderen Länder über. *In Deutschland* schlossen sich die Äbte und Mönche von etwa 15 Kloster der Reform an.
 "This reform movement soon spread into other lands. *In Germany* abbots and monks of about 150 monasteries embraced the Reform".
- (36) Ja, es sind viele gestorben, im Krieg ... (Böll)
 "Yes, there were many killed in the war ..."
- (37) einsam auf dem kleinen Bahnhof im Moor blieb der lächelnde Junge zurück. (Böll)
 "lonely in the small train station in the moor the smiling young man remained behind".

The communicative value of sentences with a resumptive pronoun in the prefield can also vary. It is very common in the spoken language and it is used in literary prose to recall every-day speech (38); it may be used to put in relief the theme (39); or to put in relief the rheme when this is in the prefield (40):

- (38) 'n junges Mädchen, die darf nicht drei Tage 'rumlaufen mit 'm großen Loch im Ärmel. (Hauptmann)
 "a young lady, she should not go around for three days with a hole in her sleeve".
- (39) Esel, die die Schule schwänzen, deren gibt es eine Menge in Irland ... (Böll)
 "asses that play hooky, of them there is a great number in Ireland".
- (40) die rührenden Augen, die hat sie.
 "the touching eyes, those she has".

2.2 From the last examples we may deduce that the d-pronoun is in C₂ not only because it is an operator, but because it is focused.

Lambrecht (personal communication) claims, in fact, that in French the topical element is outside the sentence structure, in our terms in TOP, while focus movement is into COMP, in our terms in C₂. Empirical evidence for this is that topicalised structures are not incompatible with wh-movement, while focus structures are:

- (41) a.

cette pomme "this apple"	}	à qui l'as-tu donnée?
		"to whom did you give it"
		où est-ce qu'elle est?
		"where is it"
		qui veut l'avoir?
		"who wants to have it"

- b. SOIF il a.
 “thirst he has”
 * SOIF pourquoi il a?
 “thirst why does he have”
- } (faim non)
 “hunger, not”

Sentences like (42) may suggest that this happens in German too:

- (42) a. den Hans, wer hat ihn gesehen?
 b. *den HANS, wer hat (ihn) gesehen

However, an analysis of this kind is not compatible with the recent developments of GB theory assumed here, for the same reasons that Thiersch’s analysis is not.

One can view the examples in (41)-(42) from a different point of view, considering that focus interpretation (and intonation) can be assigned in C_2 in German. Sadock and Zwicky (1985) suggest, for example, that interrogative elements (like *who*, *where* etc.) bear some focus features too. Calabrese (1984) also shows that a close relationship holds between focus assignment and the position of wh-elements, so that in Italian, in which only one focus is assigned to a sentence, in a parallel fashion only one wh-element is possible in each sentence:

- (43) a. *chi ha scritto che cosa?
 “who wrote what?”
 b. *MARIO ha scritto una LETTERA, CARLO una CARTOLINA e
 MARIA un REPORTAGE
 “Mario wrote a letter, Carlo a postcard, and Maria a reportage”

It seems possible that in German focus is assigned into C_2 and successively “spread” to the element with the focused operator in C_2 . This hypothesis is supported by the fact that the operator in C_2 may be focused when the element in TOP is not but not the other way around, as (44) shows;

- (44) a. der HANS, DEN habe ich gesehen
 b. der Hans, DEN habe ich gesehen
 c. *der/den HANS, den habe ich gesehen
 d. den HANS habe ich gesehen

As for (44d), there are two analyses possible under our minimal hypothesis: (a) *der HANS* is in C_2 or (b) a null operator is in C_2 which is assigned focused features that must be “spread” onto TOP since focus features need to be phonetically realized.

Issues of focus interpretation assignment go beyond our purposes. I will leave this topic for further research. I will assume that focus is assigned in C_2 and that C_2 can be filled only by operators.

3. Some theoretical proposals

In this section I discuss some theoretical issues that are at stake if we accept the hypothesis of the existence of pragmatic rules of interpretation.

3.1. In the introduction I have tried to sketch an approach to the relationship between the output of the syntax and its pragmatic interpretation; I also said that I would limit myself to the analysis of rules that interpret direct illocutionary acts, and that these presumably correlate only one output structure of the syntactic component to only one direct illocutionary act. This is not in contrast with Akmajian's claim that "one-to-one form-function fit (in natural language) seems to be the rare case". It seems quite reasonable, in fact, to assume that in normal speech direct illocutionary acts do not constitute the major number of possible structures.

Sadock and Zwicky (1985) suggest that German declaratives differentiate themselves from declaratives in other languages in that they do not resemble subordinate structures in the same language.

It is perhaps misleading to define a declarative clause as "marked" or "unmarked", as Sadock and Zwicky do, since its declarative status makes such a sentence automatically one of the most frequent and therefore unmarked structures in a language, (under a certain conception of "unmarked"). In what sense, then, are German declaratives "marked"?

In section 1. and 2. I gave some theory-internal reasons and empirical evidence that declarative clause word order in German is generated in the syntax through a movement rule of the verb and a topicalisation rule in the prefield.

If this is true, the pragmatic rule of interpretation for declarative sentences in German must have access to the "marked" characteristics of this construction.

I proposed that pragmatic interpretation rules need to check only part of the syntactic structures. It seems reasonable to assume that they have access to the two positions of CP. For declaratives they will check that C_2 be filled by a *d*- or a \emptyset pronoun; for wh-questions that C_2 be filled with a *w*-pronoun; for yes/no-questions that C_1 be filled by the inflected part of the verb and C_2 be empty; finally for imperatives that C_2 be empty and that C_1 be filled by a verb morphologically marked as imperative:

- (45) a. DECLARATIVE $[_{C_2} d-/ \emptyset] [_{C_2} V]$
b. WH-INTERROGATIVE $[_{C_2} w-] [_{C_1} \bar{V}]$

- c. YES/NO-INTERROGATIVE $[C_2] [C_1 V] .$
 d. IMPERATIVE $[C_2] [C_1 V [imp]]$

One may wonder if it is reasonable to assume that a non-overt element like \emptyset in (42a) must contrast crucially with an empty position as in (42b-c) after the PF component, which is assumed here to be the input of pragmatic interpretation. This is a substantial problem that will remain unsolved here. Notice, however, that giving access to TOP to the rule, while solving our conceptual problem, would cause the rules to lose their descriptive power, since a TOP position is always permitted (but not obligatory) in (45b-d), as (46b-d) show:

- (46) a. Hans, (den) habe ich gesehen
 b. (Hans), wer hat ihn gesehen?
 who has seen him?
 c. (Hans), hast du den gesehen?
 have you seen him?
 d. (Hans), ruf den sofort mal an!
 call him immediately

The examples in (46) show clearly that the element in C_2 plays a crucial role in determining the interpretation of the structures representing the (most common) direct illocutionary acts in German.

Sadock and Zwicky (1985) in their typological study of the relationship between grammatical form and illocutionary acts also note that *wh*-questions apparently resemble more declaratives than *yes/no*-questions, in that they have the verb in second position, while *yes/no*-questions, like imperatives, have the verb in first position. This would be very surprising if grammar were determined by pragmatic functions and not vice versa. Since we are assuming that pragmatic interpretation of certain grammatical structures arises after the existence of the given structure in the grammar of the language, the present theory can account for this fact. Furthermore, since C_2 is the position into which (focused and non-focused) operators must move, it must be filled by the *w*-operator in *wh*-question, making the position of the verb appear as second in the sentence, while the verb is actually situated in the same position in all cases for grammatical reasons⁵.

3.2 Another issue that I will only mention here is the role of intonation in determining pragmatic interpretation. Recent developments of phonological theory have opened new avenues of research concerning the relationship between syntax and phonology, highlighting more complex connections between the internal modules of the phonological component and its interaction with the syntactic one.

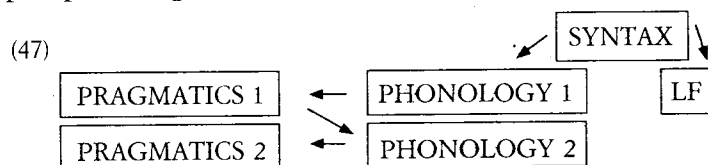
For example, Paul Kiparsky has proposed in several articles a (pre-syntactic) lexical phonological component which provides a phonological analysis at the word level; and a postlexical component in which rules apply at a level broader than the word boundary.

Another proposal to correlate phonology to syntax has been made by Elisabeth Selkirk, who postulates in several recent studies a component of postlexical phonological rules that reanalyses syntactic structures in order to make them accessible to phonological rules, erasing syntactic information. In harmony with this proposal Vogel and Nespor (1982) analyse the influence that syntactic structure has on the application of Raddoppiamento Sintattico, an Italian external sandhi rule, as being evidence for a set of rules that decode syntactic structures and make them relevant to phonological analysis, since only syntactic structures would not be able to account for the possible variation in grouping phrases belonging to the same syntactic structure.

The lowest common denominator to these proposals is the assumption that the syntactic component, while retaining its autonomy, loses its predominance in linguistic analysis. Since the intonation pattern plays a crucial role in the interpretation of any kind of speech act to the point that the same syntactic structure can express different speech acts,⁶ at least that part of phonology that concerns intonation assignment must be accessible to our rules of pragmatic interpretation.

There are several ways of implementing this intuition. One would be to assume that a form-intonation pair is assigned a certain illocutionary meaning. This is somewhat difficult to formalise since the intonation pattern pervades the whole sentence while we assumed that the relevant syntactic information is in the first maximal category of the sentence structure, namely CP.

A different way could be to build the pragmatic component in the modular fashion which has proven to be adequate for discussion of morpho-phonological interaction:



The complexity of the interaction between different components the functioning of which is far from being understood makes figure (47) appealing as well as very problematic to defend.

The discussion of a full theory of pragmatic interpretation of syntactic-phonological pairing goes far beyond the purposes of this pa-

per. Figure (47) shows, however, the urgency of future study of this necessary side of formal grammar.

3.3. Let us now turn to another problem mentioned above, namely the markedness issue. According to the strategy operative in Grice's cooperative principle, the more "marked" (in the sense of unusual) the syntactic-phonological pairing is, the more "indirect" the illocutionary act will be. The notion of markedness appears therefore to be projected from one component of the grammar to the other.

3.3.1. Synchronically, structures different from the unmarked ones are possible, as long as they do not violate principles of the grammar. Marked structures can convey an indirect speech act or not:

- (48) *ich weiß nicht, wen einzuladen ich dir empfehlen würde*
 I don't know whom to invite I to-you recommend would
 (49) *ich weiß nicht, warum so lange studieren*
 I don't know why so long study

Both (48) and (49) are marked structures in German; they are, in other words, compatible with the rules of the grammar of German, as opposed to (50), which is ruled out by a general principle that prevents the CP of a German infinitival to be filled:

- (50) **ich weiß nicht, warum so lange zu studieren*
 I don't know why so long to study

But they are not generated by the core grammar of German. In (45) the infinitival clause is pied-piped into the CP of the finite, immediately higher clause, while in (46) *zu* is deleted, neutralizing the prohibition of CP insertion, as shown in Giusti (1986).

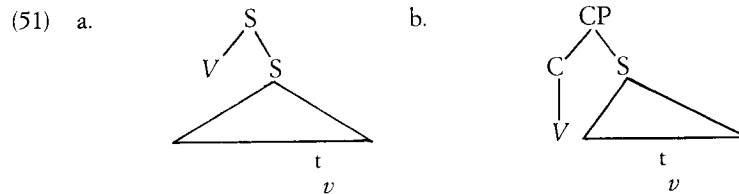
The syntax is unable to distinguish between pragmatically marked structures and syntactically marked (non-core) structures. The notion of markedness must therefore be mapped in the appropriate way from one component to the other. Furthermore we have noticed above that much pragmatic markedness is conveyed by a deviating pairing of syntactic structure and phonological pattern.

We must again leave the question open in order to keep our discussion within reasonable limits.

3.3.2. The fact that the rules of pragmatic interpretation recognize a structure as the unmarked one to convey a given illocutionary act, has desirable consequences in the diachronic study of a language as well. By means of these rules it is possible to explain some linguistic change avoiding inconsistency in the syntax.

According to Lenerz (1984) and other work mentioned there, Indo-European had a SOV word order without a V/2 rule. It is not clear when and why the V/2 phenomenon appeared in the Germanic languages, but it seems to have taken place in all languages at the same time.

Lenerz proposes to analyse the V/2 as initially moved by a stylistic rule of adjunction to S. The subsequent generation would have interpreted the rule not as stylistic but as part of core grammar, creating a new piece of structure. (51a-b) show the reanalysis process:



If we assume an extended version of X'-theory as in Chomsky (1986) which assigns a two-bar projection to every constituent, including CP, we do not need to assume the creation of a new piece of structure in CP; on the contrary, it would be a problem to stipulate that some languages have a one-bar projection of CP.

In terms of a theory of syntax accessible to pragmatic interpretation, like the one proposed here, the V/2 phenomenon can simply be explained with the assumption that at a certain point in the history of the language the frequent usage of V-movement to the head of CP made the structure with V/2 the unmarked form to convey the illocutionary act of stating, changing the pragmatic rule for stating into the one we have proposed in (44a).

3.3.3. The assumption that syntax is autonomous from these rules but not the other way around, namely that rules of pragmatic interpretation are directly dependent on syntactic structures, predicts that the acquisition of the pragmatic rules must follow the acquisition of the corresponding syntactic structure.

Clahsen's (1982) study of acquisition of the German sentence structure makes the following observations:

- (52) i. At the beginning (until the 29th month) verbal elements appear in second and first position but the end position is preferred. Composite verbal elements are not separated.
 ii. Thereafter, all the composite verbal elements appear at the end of the sentence. From the 29th month on, they cannot appear in the second position of the sentence any longer. Simple verbs, on the other hand, appear in this phase in the second position as before.

- iii. Finally, after the 37th month all the verbs appear regularly in the second position of the sentence, and composite verbal elements are separated. At this point the children master the correct position of the verb in the German main clause. (my translation)

In phase (i) and (ii) the children seem to be busy in learning various possible positions for the verb in German regardless of the illocutionary acts performed. In the third phase, when they master the syntax of verb placement, they can derive through their every-day experience the illocutionary force of their utterances.

4. Summary

I have proposed in this paper an approach to syntax that takes into account the pragmatic interpretation of certain basic syntactic structures that have been supposed to correspond to basic illocutionary acts. This approach to syntax takes syntax as autonomous from other components of the grammar, but accessible to pragmatic interpretation.

The declarative clause structure for German, corresponding to the illocutionary act of stating, has been analysed as a topicalised structure, in contrast to the declarative clause structure for other well-studied languages as English. This leads to the conclusion that the pragmatic rules of interpretation are language specific.

The assumption of rules of pragmatic interpretation is not a redundancy in the grammar since they are responsible for syntactic-phonological pairing and for the different interpretation of various kinds of markedness, namely markedness in the syntactic-phonological pairing, syntactic markedness to be analysed as pragmatic markedness and syntactic markedness that is immune from illocutionary interpretation.

Some advantages of this approach have been considered in section 3.3. In the synchronic study of language (3.3.1.) certain syntactically marked structures can be assigned indirect illocutionary force. From the diachronic point of view (3.3.2.) the syntax need not be complicated by the assumption of structure changing rules to explain some instances of change in word order. From the point of view of language acquisition (3.3.3.) this approach seems to predict correctly that the acquisition of pragmatic rules follows the acquisition of the corresponding structures.

Further research is needed to develop the configuration of the component of the pragmatic interpretation that has been assumed here in a modular fashion.

Footnotes

1. Cf. Abraham (ed.) and Toman (ed.)
2. Cf. Akmajian (1984).
3. Cf. Sadock and Zwicky (1985)
4. Cf. Chomsky (1986). Notice that the existence of a two-position CP is independent from V-fronting if we assume that C_1 is the position of complementizers and C_2 the position of operators.
5. Cf. Giusti (1986).
6. For example, indirect vs. direct speech acts; cf. the observation made above that (2) can receive both a direct and an indirect illocutionary act according to which intonation it is associated with.

References

- ABRAHAM, W. (ed.) (1985), *Erklärende Syntax des Deutschen*, Tübingen.
- AKMAJIAN, A. (1984) "Sentence types and the form-function fit", in *Natural Language and Linguistic Theory* 2.1, pp. 1-23.
- BENES, E. (1971), "Die Besetzung der ersten Position im deutschen Aussagesatz", in *Sprache der Gegenwart* 17, pp. 160-182.
- CALABRESE, A. (1984), "Multiple questions and focus in Italian", in de Geest-Putseys (eds.).
- CARDINALETTI, A. (1984), *Die Syntax der linken Peripherie des deutschen Satzes*, Tesi di Laurea, Univ. of Venice.
- CHOMSKY, N. (1981), *Lectures on Government and Binding*, Dordrecht.
- CHOMSKY, N. (1986), *Barriers*, Linguistic Inquiry Monograph, Cambridge (Mass.)
- CLAHSEN, H. (1981), *Spracherwerb in der Kindheit*, Tübingen.
- GEEST, W. de and Y. Putseys (eds.) (1984), *Sentential Complementation*, Dordrecht.
- GIUSTI, G. (1986), "On the lack of wh-infinitivals with *zu* and the projection of COMP in German", in press in *Groninger Arbeiten zur Germanistischen Linguistik*.
- GUÉRON, J. (1982), "Logical operators, complete constituents, and extraction transformations", in R. May and J. Koster (eds.), *Levels of Syntactic Representation*, pp. 65-142.
- KOSTER, J. (1978), *Locality Principles in Syntax*, Dordrecht.
- LENERZ, J. (1984), *Syntaktischer Wandel und Grammatiktheorie*, Tübingen.
- OLSEN, S. (1982), "On syntactic description of grammar", in W. Welte (ed.), *Sprachtheorie und angewandte Linguistik*, Tübingen.
- REIS, M. (1985), "Satzeinleitende Strukturen im Deutschen: über COMP, Haupt- und Nebensätze, w-Bewegung und die REST", in W. Abraham (ed.), pp. 271-312.
- SADOCK, J. and A. Zwicky (1985), "Speech act distinctions in syntax", in T. Shopen (ed.), *Language Typology and Linguistic Description*, pp. 155-196.
- SAFIR, K. (1980), "Inflection, inversion and government", draft of a paper presented at the GLOW conference of 1980.
- THIERSCH, C. (1978), *Topics in German Syntax*, Ph. D. Diss., MIT.
- THIERSCH, C. (1985), "VP and scrambling in the German Mittelfeld", ms., Univ. of Cologne and Univ. of Connecticut.
- TOMAN, J. (1985), *Studies in German Grammar*, Dordrecht.
- VELDE, M. van de (1978), "Zur mehrfachen Vorfeldbesetzung im Deutschen", in Conte, Ramat, Ramat (eds.), *Wortstellung und Bedeutung. Akten des 12. Linguistischen*

THE PRAGMATIC INTERPRETATION

Kolloquiums, Pavia 1977. vol. I, pp. 131-142, Tübingen.
VOGEL, I. and M. Nespó (1982), "Prosodic domains of external sandhi rules" in
Hulst, H. van der and N. Smith (eds.) (1982), *The Structure of Phonologic Representations*, pp. 225-226, Dordrecht.

Michela Calderaro

SYLVIA PLATH
IL LUSSO DELLA MORTE E LA
SPIRALE DELLA VITA

Obiettivo di una critica moderna è l'analisi del testo che astragga, per quanto possibile, dalla biografia dell'autore. Compito non sempre facile questo, specialmente nel caso di Sylvia Plath che, dopo aver analizzato il problema della morte da ogni prospettiva, dopo aver pianto ed ironizzato sulla morte, dopo averla dissacrata e derisa, si è suicidata. Non si fosse uccisa, la sua produzione poetica sarebbe forse stata letta come manifesto letterario, affermazione filosofica, proposta teoretica. L'ironia deriva dal fatto che la sua morte non è stata un tragico gesto di grandezza, o di rifiuto poetico, nè tanto meno l'affermazione dell'impossibilità, per il poeta, di scrivere e vivere. I motivi della sua morte appartengono alla sfera più intima della sua vita di donna, e, se è vero che la sua poetica non può venire totalmente separata dalla sua vita, è altrettanto vero però che può essere separata dalla sua morte.

Prima di passare alla lettura delle poesie scelte per questa breve analisi, è bene chiarire la posizione del lavoro di Sylvia Plath nel panorama letterario di questo secolo.

La sua opera è stata interpretata, assieme alla produzione di Lowell e Sexton, come "genuinely confessional"¹. Le sue poesie sono state definite come "true examples" del modo confessionale perché sembrano "[to] present the author in the midst of what proved to be her final, and finally successful, suicidal attempt"²; è persino stato sostenuto che Plath "sees herself as a skilled suicide-artist"³. Compito dell'analisi che segue non è scoprire se "the long, escalating drive towards suicide and the period of extraordinary creativity ... actually coincided"⁴, quanto dimostrare che la sua poesia non è principalmente confessionale, e che, al contrario, è parte di un sistema ben articolato che "integrates all aspects of her work, and into which autobiographical or confessional details are shaped and absorbed"⁵.

Inoltre, pur ammirando sia Lowell che Sexton, e pur riconoscendo l'influenza che entrambi ebbero sul suo lavoro, "her poetic strategies, the poetic she draws out of her experience of disintegration and renewal, the radiant, visionary light in which she encounters ... the realities of her daily life, are quite different ... from anything one finds in Robert Lowell's poetry, or Anne Sexton's. Their work is truly autobiographical and personal ... the autobiographical details in Sylvia Plath's poetry work differently. She sets them out like masks, which

are then lifted up by dramatic personae of nearly supernatural qualities⁶.

Il manifesto poetico di Plath ha le sue basi in una filosofia che si sviluppa in un movimento circolare: vita-morte-sacrificio-vita. Le immagini ricorrenti di morte e orrore sono entrambe parte sia della sua immaginazione che della sensibilità dell'epoca, di un periodo di ricerca filosofica e di cambiamenti. Plath appartiene all'epoca che riscoprì, nella poesia di Blake, e negli scritti di Nietzsche, la consapevolezza che il poeta si trova nel mezzo tra dannazione e salvezza, nichilismo e accettazione.

L'opera di Sylvia Plath può essere letta come illustrazione di una teoria di composizione poetica che cerca nel riferimento alla morte — imminente e talvolta minacciosa — una chiave per sentire la vita in maniera più profonda. Attraverso questa lettura appare chiaro un legame con le teorie del Movimento Surrealista. Tutto ci porta a credere, come afferma Breton, che esista un certo punto dello spirito in cui la vita e la morte, il reale e l'immaginario, il passato e il futuro, il comunicabile e l'incomunicabile, cessano di essere percepiti come contraddittori⁷.

In questa coincidenza di opposizioni, la morte non è più opposta all'ordine naturale, non è una violenza: la morte è una condizione della vita, la base dell'essere. È quindi solo morendo che “senza possibile fuga, percepisco i limiti che costituiscono la mia natura e in cui io trascendo ciò che esiste. Mentre vivo, io sono contento di un compromesso ... Prendo parte a ciò che, come necessità, esiste, a ciò che non può essere ritrattato. L'io-che-muore rompe questo contratto: percepisce ciò che lo circonda come un vuoto, e se stesso come sfida a quel vuoto ... Seduzione, potere, sovranità, sono necessari all'io-che-muore: devo essere un dio per poter morire⁸. Solo in quanto dio, infatti, il poeta può risorgere e far sì che il miracolo avvenga di nuovo, all'infinito:

I have done it again
One year in every ten
I manage it ____
A sort of walking miracle

* * *

The nose, the eye pits, the full set of teeth?
The sour breath
Will vanish in a day
Soon, soon the flesh
The grave cave ate will be
At home with me
/Lady Lazarus⁹/

Lady Lazarus deve morire ogni dieci anni per poter risorgere, vivere ancora, ed essere la stessa donna, rinnovata, che “eat[s] men like air”. La sua vera arte è “the great terrifying gift of being reborn”¹⁰. Ella è sia Dio, “Herr God”, “Herr Lucifer”, “Herr Enemy”, che il figlio di Dio, risorto dopo la morte:

Gentlemen, ladies
These are my hands
My knees.
I may be skin and bone,
Nevertheless, I am the same, identical woman.

Qui la morte è una condizione della vita che, forse paradossalmente, è necessaria per la continuazione della vita stessa, e che permette al poeta di affermare la propria supremazia.

Dying
Is an art, like everything else
I do it exceptionally well
I do it so it feels like hell
I do it so it feels real
I guess you could say I've a call
/Lady Lazarus/

Lady Lazarus è di ritorno dalla tomba, sporca di terra fresca, il respiro maleodorante, le ossa spolpate, ripugnante. La sua pelle lucente percorsa da vermi, nutriti e generati dal suo stesso corpo, è terrificante e nel contempo esercita uno strano fascino. La morte è, per Plath, un'entità da sfidare, da trasformare in esaltazione finale di vita.

La morte, come in “Fever 103”, è a volte fuoco che brucia e distrugge, a volte fiamma purificatrice,

Pure? What does it mean?
The tongues of hell
Are dull, dull as the triple

Tongues of dull, fat Cerberus
Who wheezes at the gate. Incapable
Of licking clean

The aguey tendon, the sin, the sin.
The tinder cries.
The indelible smell

* * *

Greasing the bodies of adulteres
Like Hiroshima ash and eating in.
The sin. The sin.

* * *

Does not my heat astound you. And my light.
All by myself I am a huge camelia
Glowing and coming and going, flush on flush.

I think I am going up,
I think I may rise _____
The beads of hot metal fly, and I, love, I

Am a pure acetylene
Virgin
Attended by roses,

La morte è sempre presente, fin dall'inizio.

What the poem does is to work away at the idea of a heavy, mundane death until it is purified of all extraneous matters and only the essential bodilessness remains. At the same time this movement is also that of a personal catharsis. She is clarifying not only an abstract death, but also her feelings about it, from the cluttered and insufferable to the pure and acceptable. Her method is [here] to let image breed image until, in some curious way, they also breed statement, conclusions¹¹.

La doppia natura della morte, l'attrazione/repulsione che esercita sull'immaginazione di Sylvia Plath, traspare non solo nelle poesie della maturità, ma anche nei lavori giovanili. "Danse Macabre" ne è un esempio,

Down among strict roots and rocks
eclipsed beneath blind lid of land
goes the grass-embroidered box.

Arranged in sheets of ice, the fond
skeleton still craves to have
fever from the world behind.

Hands reach back to relics of
nippled moons, extinct and cold,
frozen in designs of love.

At twelve, each skull is aureoled
with recollection's ticking thorns
winding up the raveled mold.

Needles nag like unicorns,
assault a sleeping virgin's shroud
till her stubborn body burns.

Lured by brigands in the blood,
shanks of bone now resurrect,
inveigled to forsake the sod.

Eloping from their slabs, abstract
couples court by milk of moon:
sheer silver blurs their phantom act.

Luminous, the town of stone
anticipates the warning sound
of cockcrow crying up the dawn.

With kiss of cinders, ghosts descend,
compelled to deadlock underground.

Questa poesia non è certo la presentazione dell'autore "in the midst of what proved to be her final, and finally successful, suicide attempt". Plath non è la "skilled suicide-artist"¹², ma una poetessa che si nutriva delle sensazioni dell'epoca, che accettava la spinta sensuale verso la negazione, che percepì e accettò una visione della letteratura legata all'idea della trasgressione.

È chiaro che l'uso di certe immagini non le deriva da una sensibilità turbata, né dalla "terribile vulnerability of all dependent creatures"¹³, dal momento che queste immagini facevano parte di un certo ambiente culturale. Purtroppo non sempre è possibile risalire a tutte le influenze subite da un autore, e ciò è particolarmente vero per Sylvia Plath, la cui biografia svia l'interpretazione dell'opera.

La Morte ha con la Vita la stessa relazione che il Caos ha con l'Ordine, e la Trasgressione con la Legge. Nella poesia di Plath, la Morte, legata com'è all'idea del Sacrificio, assume il carattere di Trasgressione, di sovvertimento di ogni regola. In questo sistema il paradigma Vita/Ordine deve essere mantenuto come tale per poter permettere al paradigma Morte/Trasgressione di diventare Crimine/Sacrificio. Un limite, in quanto tale, può esistere solo se invalicabile, e la relazione della Trasgressione con il suo Limite/Legge non è "as black to white, the prohibited to the lawful, the outside to the inside...", ma la loro relazione è simile invece ad una spirale che non può essere interrotta da una semplice infrazione, e il cui ruolo è "to measure the excessive distance that cause that limit to raise"¹⁴.

Nella nostra cultura l'infrazione più grande, impensabile, è l'uccisione sacrificale di Dio.

Daddy, I have had to kill you.
You died before I had time _____
Marble-heavy, a bag full of God,
Ghastly statue with one gray toe
Big as a Frisco seal

* * *

I used to pray to recover you.
Achu, du.

* * *

At twenty I tried to die
And get back, back, back to you.
I thought even the bones would do.
/Daddy/

Ma uccidere Dio è anche liberazione, ritorno alla spirale dell'esistenza,

... to kill the God/the Father [is] to liberate life from this existence that limits it, [and] also to bring it back to those limits that are annulled by this limitless existence — as a sacrifice; to kill God [is] to return to this nothingness he is and to manifest his existence at the center of a light that blazes like a presence — for the ecstasy; to kill God ... [is] to lose language in a deafening night and ... make Him bleed.¹⁵

Di conseguenza Sylvia Plath perde la propria voce.

I never could talk to you
The tongue stuck in my jaw

It stuck in a barb of wire snare
Ich, ich, ich, ich
I could hardly speak
I thought every German was you
And the language obscene

ed il sangue sgorga dal cuore di 'Dio'.

There's a stake in your fat black heart
... Daddy, daddy, you bastard, I'm through.
/Daddy/

L'esperienza personale viene fusa in un contesto più ampio con eventi della storia contemporanea. In un'intervista preparata per la B.B.C. alla fine dell'ottobre 1962, Sylvia Plath affermava che "[the] personal experience ... should be relevant, and relevant to the larger things; the bigger things such as Hiroshima and Dachau"¹⁶, e che "Daddy" esprimeva i sentimenti di una ragazza con il complesso di Elettra, il cui padre "died while she thought he was God. Her case is complicated by the fact that her father was also a Nazi and her mother very possibly part Jewish. In the daughter the two main strains marry and paralyze each other — she has to act out the awful little

allegory once over before she is free of it"¹⁷. Ne deriva che, con perfetto controllo delle distanze, l'eco biografica, estremamente superficiale, viene estesa e trasformata fino a comprendere un tema universale.

Il rituale del sacrificio prende l'aspetto di un desiderio irrefrenabile, che può essere soddisfatto solo attraverso lo spreco, la consumazione. Come il sacrificio era essenziale per i rituali degli Atzechi o degli Indiani del Nord America, così lo è per l'elaborazione poetica di Sylvia Plath. Uccidere e/o nutrirsi dell'oggetto sacrificale è sia mezzo per esorcizzarlo e assimilarlo /Daddy/ che mezzo di redenzione /Totem/. È un esorcismo ed un'appropriazione della carne e del sangue consacrato,

Let us eat it like Plato's afterbirth
Let us eat it like Christ.
/Totem/

Cannibalismo e sacrificio sono intesi come atti espiatori, come sacra professione di fede. Solo uccidendo l'agnello domenicale può aver luogo la transustanziazione¹⁸.

The Sunday lamb cracks in its fat
The fat
Sacrifices its opacity

* * *

It is a heart,
This holocaust I walk in
Oh, golden child the world will kill and eat.
/Mary's Song/

Il problema del significato della vita è analizzato "in the face of death ... Everything is death to something else, and everything in the end gets eaten by death"¹⁹. In "Mary's Song", come in "Daddy", le esperienze individuali divengono universali: Cristo è solo una delle molte vittime. Un ulteriore legame viene a stabilirsi tra "the individual sacrifice of Christ and the institution of the church which leads to hatred and persecution of the Jews"²⁰.

A window, a holy gold
The fire makes it precious,
The same fire

Melting the tallow heretics,
Ousting the Jews.
Their thick palls float

Over the cicatrix of Polland, burnt-out
Germany

/Mary's Song/

Nella poesia di Sylvia Plath traspare il presentimento della continuità della vita terrena, dell'eterna traslazione e metamorfosi, piuttosto che l'idea della morte come fine di ogni sofferenza terrena, o come vita eterna al di là del tempo e dello spazio. La Morte è inserita nella spirale assieme alla resurrezione: vita-morte-resurrezione/vita, reminiscente dei riti totemici, come a suggerire l'ineluttabilità della vita piuttosto che della morte. "Totem" può essere letta come esemplificazione di questa spirale. L'idea della morte e della resurrezione, che è alla base della fede totemica — secondo cui l'oggetto sacrificale, (animale/persona), rivive nell'uomo che lo divora — è presente nella poesia attraverso immagini raggruppate senza ordine apparente; ordine che diviene tuttavia chiaro ad un'analisi accurata. Si passa dall'uccisione brutale della lepre,

There is no mercy in the glitter of cleavers,
The butcher's guillotine that whispers: "How's this, how's this?"

In the bowl the hare is aborted,
Its baby head out of the way, embalmed in spice,

Flayed of fur and humanity

all'evocazione dell'eucaristia, "Let us eat it like Christ". L'immagine che segue, del serpente che eternamente rinasce dalla propria pelle, avverte dell'implacabile continuità dell'esistenza, della mozione ciclica della vita.

These are the people that were important —

Their round eyes, their teeth, their grimaces
On a stick that rattles and clicks, a counterfeit snake.

Shall the hood of the cobra appal me —
The loneliness of its eye, the eye of the mountains

Through which the sky eternally threads itself?

Le stanze successive rimandano all'immagine iniziale del treno, ("The engine is killing the track, the track is silver. / It stretches into the distance. It will be eaten nevertheless"), alla sua corsa, tanto inutile quanto lo è il ronzio delle mosche che, prima o poi, verranno mangiate,

Notions and tickets, short *circuits* and *folding* mirrors.
I am mad, calls the spider, waving its many arms.

And in truth it is terrible,
Multiplied in the eyes of the flies.

They buzz like blue children
In nets of the infinite,

Roped in at the end by the one
Death with its many sticks.

Le immagini di circuiti, viluppi, sono ricorrenti negli scritti di Sylvia Plath. In “Edge”, che appartiene alla fase finale del suo lavoro²¹, l'immagine della donna morta assieme ai due figlioletti ripiegati come bianchi serpenti, si trasforma, dopo alcuni versi, in un'altra spira,

The woman is perfected.
Her dead

Body wears the smile of accomplishment,
The illusion of a Greek necessity

Flows in the scrolls of her toga,
Her bare

Feet seem to be saying
We have come so far, it is over.

Each dead child *coiled*, a white serpent,
One at each little

Pitcher of milk, now empty.
She has *folded*

Them *back into her body* as petals
Of a *rose close* when the garden

Stiffens and odors bleed
From the sweet, deep throats of the night flowers.

L'idea della metamorfosi eterna viene enfatizzata sia dall'immagine del serpente, simbolo di rinascita continua, che dall'immagine della luna, simbolo della perpetua esistenza.

The *Moon* has nothing to be sad about
Staring from her *hood* of bone.

She is used to this sort of thing.

L'uso di parole come "coiled", "circuits", e "folded" evoca l'immagine inclusiva della madre, della rotondità del seno femminile e di gesti protettivi quali l'abbracciare e l'avvolgere. Immagini di calore e nutrimento, che, sebbene associate alla morte, rimandano ancora una volta all'immagine della luna. E la luna rappresenta sia la vita che la morte, regina delle tenebre e sovrana del ciclo femminile e della riproduzione.

La luna è un simbolo chiave nel sistema poetico di Sylvia Plath. È una luna che attraverso la propria rinascita miracolosa — nel corso di poche notti è tagliata a pezzi, divorata dalle tenebre e quindi rinasce totalmente — è diventata simbolo di immortalità. È una luna che appartiene inoltre al mito greco di Artemide-Persefone-Ecate, perfettamente inserita nella spirale vita-morte-resurrezione. Questa luna diviene la musa di Sylvia Plath; è una strana musa, "bald, white and wild, in her 'hood of bone', floating over a landscape like that of Primitive Painters, a burningly luminous vision of Paradise. A Paradise which is at the same time eerily frightening, an unalterably spotlight vision of Death"²².

La luna, che assieme al colore bianco è, in alcune civiltà, simbolo del lutto e della morte, appartiene al ciclico rincorrersi di vita-morte-resurrezione. Questa luna è una sorta di strega,

... she is muse, prophetess, and hag, portending death or doom. The witch or hag is a single aspect of a more inclusive traditional moon-goddess whose full symbolism includes the cycle of birth, death, and rebirth; and the female functions of menstruation, and fertility or barrenness. And she is the symbol of the origin of poetic inspiration.²³.

L'immagine della luna, "bald-wild-white-muse-goddess-myth", nasce da due fonti importanti²⁴: i dipinti e i saggi, in particolare "The Feeling of Prehistory", di de Chirico²⁵, e The White Goddess di Robert Graves²⁶. Il saggio di de Chirico è essenziale nella costruzione del Mito-Luna di Sylvia Plath. Nella poesia "The Disquieting Muses", scritta nel 1957, si appropria non solo del titolo ma anche dell'atmosfera e della descrizione delle Muse, che si ergono "[at] the left side of [the] crib", "[their] heads like darning-eggs".

... those three ladies
Nodding by night around my bed,
Mouthless, eyeless, with stiched bald head.

* * *

Day now, night now, at head, side, feet,
They stand this vigil in gowns of stone,

Faces blank as the day I was born,
Their shadows long in the setting sun
That never brightens or goes down.

Ancora, in “On the Decline of Oracles” (1957), ritroviamo l’uso del titolo²⁷ e la descrizione degli oracoli del pittore. La versione della poesia pubblicata in *Collected Poems*, curata da Ted Hughes, non è, tuttavia, quella apparsa nel 1959 quando la Plath era ancora in vita²⁸. I due testi hanno in comune solo le prime due stanze e l’ultima. Nella edizione del 1959 vi sono tre stanze in più dopo le prime due, e in quella che ora è la terza ritroviamo solo due versi che nell’edizione originale facevano parte della quinta stanza.

La sezione che segue è la terza stanza del testo del 1959, ora omessa, che contiene la descrizione degli oracoli e del paesaggio di de Chirico,

And never need see what I see.
In the Temple of Broken Stones, above
A worn curtain, rears the white head
Of a god or madman. Nobody knows
Which, or dares ask. From him I have
Tomorrow’s gossip and doldrums. So much
Is vision good for: like a persistent stitch
In the side, it nags, is tedious.

La Plath usò inoltre una citazione dal saggio “The Feeling of Prehistory” come epigrafe, anch’essa omessa, per la poesia,

Inside a ruined temple the broken statue
of a god spoke a mysterious language²⁹.

Lo scenario metafisico di de Chirico, e i suoi manichini dalle bianche teste luminose, divengono “the presiding spirits of the drama”³⁰ della propria immaginazione, e Sylvia Plath può quindi, attraverso le immagini del pittore, “envision autobiography as a drama enacted on a timeless stage dominated by a ‘muse’ who is the ‘genius loci’ of that drama”³¹. Ancora una volta la nota autobiografica viene allargata ad esperienza universale. Da de Chirico le derivano sia il paesaggio, la visione, la luce e le tenebre, sia l’idea stessa della funzione delle Muse. E se nelle poesie più tarde non si trovano diretti riferimenti alle muse e al paesaggio di de Chirico, ciò sta ad indicare che sono stati così ben assimilati da diventare parte integrante della poetica di Sylvia Plath, principio base di tanti suoi versi.

Touch it: it won’t shrink like an eyeball
This egg-shaped bailiwick, clear as a tear.

* * *

A woman is dragging her shadow in a circle
 About a bald, hospital saucer.
 It resembles the moon, or a sheet of blank paper.
 /A Life/

Le immagini di de Chirico sono ancora presenti, ma non sono più permeanti come in "On the Decline of Oracles", o in "The Disquieting Muses"; hanno acquistato una nuova dimensione, una loro indipendenza: sono diventati patrimonio assoluto di Sylvia Plath.

Come si è appropriata delle immagini di de Chirico, incorporandole nel proprio sistema, così si appropria del mito della "White Goddess" di Robert Graves, della musa di tutti i poeti che comprende e abbraccia ogni cosa.

Sebbene sia stato sostenuto che "Plath's view of death and rebirth do not possess the simplicity and consistency of Graves' mythological system"³², appare evidente il ruolo della "White Goddess" nella formazione di un sistema poetico personale. Ciò non sta a significare che l'intera produzione poetica di Sylvia Plath sia stata ispirata dalle immagini di Graves, ma che questi miti siano stati traslati, assieme ai propri e a quelli di de Chirico, in un mondo nuovo e diverso. L'identificazione che Graves fa, della musa con una strega, è già presente in "The Disquieting Muses", sebbene non sia ancora pienamente sviluppata,

Mother, whose witches always, always
 Got baked into gingerbread

Successivamente, come in "Edge", la Luna-Musa diviene tutt'uno con la madre morta; la luna ha abbracciato sia la madre che i fanciulli nella 'perfezione' della morte, e vengono tutti uniti da una speciale relazione di maternità. La madre morta ha raccolto i figli all'interno del proprio corpo, e la luna, madre di tutte le donne, ha racchiuso la propria figlia all'interno del proprio ciclo³³. "Edge" non è il rituale "setting for a suicidal drama"³⁴, e, ben lontano dal riflettere il presunto stato d'animo della Plath negli ultimi mesi della sua vita, descritto erroneamente come "a mood of despondency ... hopelessness ... and weariness"³⁵, — al contrario stava vagliando nuove interessanti prospettive³⁶ — suggerisce al lettore un'immagine della morte come perfezione, "as composure, a work done well"³⁷. Suggerisce anche l'immagine della spirale vita-morte-rinascita inscritta nel cerchio della Luna che genera la madre e i fanciulli, e il tono non è di "inertness and passivity"³⁸ quanto piuttosto di compiacimento. La morte non è annientamento: è solo un momento nella spirale eterna della vita.

L'opera di Sylvia Plath, così come l'abbiamo letta, è l'espressione di un sistema ben articolato, dove le immagini sono organizzate e ricorrono secondo un ordine preciso. Non sono l'espressione della poesia confessionale, nè, assieme al suicidio, un segno di "romantic fallacy"³⁹, ma, piuttosto, parte di un mondo ben strutturato, "one of emblematic visionary events, mathematical symmetries, clairvoyance, metamorphoses"⁴⁰. Le sue voci, i personaggi, le immagini, e il modo particolare di organizzarli insieme, usando allusioni ed eventi che appartengono alla sua vita, sia come singolo individuo che come parte dell'umanità intera, partecipano nella costruzione di un sistema perfettamente bilanciato dove ogni cosa ha una collocazione: la morte come la vita.

1. M.L. ROSENTHAL, "Sylvia Plath and Confessional Poetry", *The Art of Sylvia Plath, A Symposium*, ed. Charles Newman (London: Faber and Faber 1970) 69.
2. ROSENTHAL, 69.
3. ROSENTHAL, 69.
4. ROSENTHAL, 71.
5. JUDITH KROLL, *Chapters in Mythology: The Poetry of Sylvia Plath* (New York, Hagerstown, San Francisco, London: Harper & Row Publishers 1976) 2.
6. TED HIGHERS, "Notes on the Chronological Order of Sylvia Plath", *Tri-Quarterly* 7 (Fall 1966), 81.
7. ANDRÉ BRETON, *Les Manifestes du Surrealisme*, 1930.
8. GEORGES BATAILLE, *Oeuvres Completes IX vols.* (Paris: Gallimard 1970) V, 85-86.
9. SYLVIA PLATH, *The Collected Poems*, ed. Ted Hughes, (New York: Harper & Row 1981). Tutte le citazioni delle poesie sono tratte da questa edizione.
10. KROLL, 154.
11. A. ALVAREZ, "Sylvia Plath", *The Art of Sylvia Plath*, 62-63. Sebbene la lettura di Alvarez costituisca un'interessante analisi dell'opera di Sylvia Plath, le sue affermazioni che "the very source of her creative energy was ... self-destruction" e che "death was an unavoidable risk" (p. 68), restringono e limitano la pregnanza e il valore del lavoro della poetessa.
12. ROSENTHAL, 69.
13. ELIZABETH SIGMUND, "Sylvia in Devon: 1962", *Sylvia Plath, The Woman and the Work*, ed. Edward Butcher (New York: Dodd, Mead & Co. 1977), 104.
14. MICHEL FOUCAULT, *Language, Counter-Memory, Practice*, ed Donald F. Bouchard (Ithaca, New York: Cornell University Press 1977), 35.
15. FOUCAULT, 32.
16. PETER ORR (ed.), *The Poet Speaks, Interview with Contemporary Poets*, (London: Routledge 1955), 170.
17. ALVAREZ, 65.
18. *Lady Lazarus* stessa "eat(s) men like air" in una tragica transustanziazione.
19. KROLL, 187.
20. LAWRENCE R. RIES, *Wolf Masks, Violence in Contemporary Poets*, (Port Washin

- gton, NY: Kennikat Press National University Publication 1977), 43.
21. TED HUGHES "Introduction", *The Collected Poems, Sylvia Plath*, (New York: Harper & Row Publishers 1981), 17.
 22. TED HUGHES "Sylvia Plath" *Poetry Book Society Bulletin*, 44 (February 1965).
 23. KROLL, 39.
 24. Per un'ampia trattazione del mito della luna e delle fonti cfr. Kroll.
 25. GIORGIO DE CHIRICO, "The Feeling of Prehistory", *de Chirico*, ed. James Thrall Soby, (New York: Museum of Modern Art 1955).
 26. ROBERT GRAVES, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*, Amended and enlarged ed., (New York: Farrar Strauss and Giroux 1966).
 27. DE CHIRICO, "The Enigma of the Oracles", *de Chirico*.
 28. *Poetry* (Sept. 1959), 368.
 29. *Poetry* (Sept. 1959), 368.
 30. KROLL, 25.
 31. KROLL, 29.
 32. JON ROSENBLATT, *Sylvia Plath, The Poetry of Initiation*, (Chapel Hill: University of North Carolina Press 1979), xi.
 33. KROLL, 32.
 34. ROSENBLATT, 137.
 35. ROSENBLATT, 136-137.
 36. "Her last letter to me was all plans, dated February 7, 1963. She was coming back to Devon ("Thank God you are there"), was to appear on *The Critics* (a BBC radio arts program), and was to complete a poetry reading. *Punch* had also asked for some articles, and she had got Frieda into a small baby school for a while ... She then wrote, 'I long to see my home, and will be back soon'", Elizabeth Sigmund, 106.
 37. IRVING HOWE, "The Plath Celebration", *Sylvia Plath, The Woman and the Work*, 234.
 38. ROSENBLATT, 45.
 39. ROSENBLATT, 71.
 40. TED HUGHES, "Notes", 81.

Costantino Di Paola

BLOK E IL FOLCLORE

Una lettera di Tat'jana Nikolaevna Gippius ad Aleksandr Blok

Disegnatrice e pittrice di talento, Tat'jana Nikolaevna Gippius, sorella della poetessa Zinaida, nacque il 14 dicembre 1877¹. Nel 1901 entrò all'Istituto artistico superiore dell'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo dove ebbe come maestri Il'ja Efimovič Repin e Frants Alekseevič Rubo. Specializzatasi in disegno, pittura e grafica ottenne, al termine degli studi, il diploma di «libera artista». Oltre alla libera professione svolse anche, con successo, una intensa attività editoriale illustrando una serie di libri per ragazzi², quindi, dal 1910, fu insegnante in una scuola privata.

Tat'jana Gippius e Aleksandr Blok si conobbero nei primi mesi del 1903 quando il poeta cominciò a frequentare la casa di Dmitrij Sergeevič Merežkovskij e di Zinaida Gippius³ e anche se il loro rapporto d'amicizia durò molti anni esso ebbe il suo momento più felice tra il 1905 e il 1907⁴.

¹ ZINAIDA NIKOLAEVNA GIPPIUS ebbe tre sorelle – Anna, Natal'ja e Tat'jana. Anna N. Gippius (1872-1942) studiò medicina ed esercitò la professione prima nel Caucaso, poi a Pietroburgo. Dopo la rivoluzione d'Ottobre emigrò in Francia e si stabilì a Parigi. Con lo pseudonimo di Anna Giz pubblicò nel 1927 il libro *Svjatoj Tichon Zadonskij*.

Natal'ja Nikolaevna Gippius (1880-1963) studiò e si diplomò all'Accademia di Belle Arti in scultura e visse sempre con la sorella Tat'jana, prima a Pietroburgo, poi a Novgorod. Quando Novgorod cadde in mano alle truppe naziste le due sorelle Gippius furono deportate in un campo di concentramento a quaranta chilometri da Stettino. Tornate a Novgorod a guerra ultimata lavorarono entrambe come restauratrici nel museo della città. Tat'jana Nikolaevna Gippius morì a Novgorod il 23 marzo 1957.

² SOLOV'eva P., *Elka*, S. Peterburg 1907; IVANOV E.P., *V lesu i doma. Rasskazy*, M. 1915; *Kolokol'čiki, Sbornik stiškov dlja malen'kich*, Praga 1918; TOLMAČeva M.L., *Vasja i babuški*, L. 1925; FAUSEK Ju.I., *Kak žili Nataša i Kolja*, L. 1928.

Tra le altre opere di Tat'jana Gippius, oltre al famoso ritratto di Blok, si ricordano i disegni raffiguranti l'esecuzione civica di Nikolaj G. Černyševskij, pubblicati in: TVERITINON A., *Ob ob'javlenii prigovora N.G. Černyševskomu, o rasprostranении ego sočinenij na frantsuzskom jazyke v zapadnoj Evrope i o mnogom drugom. S risunkami chudožnitsy T. Gippius*, S. Peterburg 1906.

³ Nel marzo del 1903 Blok e Tat'jana Gippius erano già amici. E.P. Ivanov, amico di Blok e vicino all'ambiente dei simbolisti, ricorda che durante un ricevimento offerto dalla rivista «Novyj put'» (6 marzo 1903) Tat'jana Gippius mostrò al poeta un proprio album di disegni mantenendo così una promessa fatta in precedenza. (Cfr.: *Blokovskij sbornik*, Tartu 1964).

⁴ Nel gennaio del 1906 Tat'jana Gippius eseguì il ritratto di Blok, l'opera più conosciuta dell'artista e considerata anche la sua migliore. Di questo ritratto esiste una interessante testimonianza della zia materna di Blok, M.A. Beketova: «È fatto a matita; per quanto riguarda la somiglianza e il carattere del modello – il ritratto è un'opera di indubbio valore. Esso è di

In occasione di uno degli incontri in casa Merežkovskij Tat'jana Gippius mostrò a Blok il suo album di disegni *Kindisch*⁵ raffigurante un mondo popolato da figure fantastiche di diavoli, di pretini palustri, di gnomi e di altre figure mostruose. I disegni della Gippius colpirono profondamente la fantasia e la sensibilità del poeta che, affascinato da quell'inquietante, magico e demoniaco mondo, quello stesso giorno, il 19 febbraio 1905, scrisse la poesia *Tvari vesennie (Iz al'boma «Kindisch» T.N. Gippius)*⁶, una composizione chiave nell'itinerario creativo del poeta in quanto segna il passaggio dal romanticismo convenzionale del ciclo *Stichi o Prekrasnoj dame* al mondo misterioso e magico della raccolta *Puzyri zemli*.

L'interesse per il folclore, la mitologia e le credenze popolari nacque molto presto in Blok. Nel diario giovanile del poeta troviamo infatti, relativa al 12 gennaio 1902, una annotazione presa direttamente dal folclore e riferita ad una antica credenza popolare: *24 ijulja 1901-go goda. V Boblove pover'e «ona» «mčitsja» po rži* (24 luglio 1904. Nella leggenda di Boblovo «lei» «corre» nella segala)⁷, che per il suo evocare l'immagine della morte

grandi dimensioni; il vestito – una blusa nera con il colletto bianco, liscio, non di pizzo come ha scritto qualcuno. Dopo averlo finito Tat'jana Nikolaevna regalò il ritratto alla madre del poeta. Ancora oggi si trova nella sua stanza». (Cfr.: BEKETOVA M.A., *A. Blok. Biografičeskij očerok*, Pb., 1922. Cit. in: *A.A. Blok. Pis'ma k T.N. Gippius*, Publikatsija S.S. Grečišnika i A.V. Lavrova, in: *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo doma*, M. 1978). Il ritratto è oggi conservato nel Museo dell'Istituto di Letteratura russa (IRLL).

In una lettera ad Andrej Belyj dell'8 gennaio 1906 Blok scriveva: «Oggi è stata da noi Tata (*Tat'jana N. Gippius*). È stato bello e semplice. Verrà per farmi il ritratto poi, forse, farà anche quello di Ljuba». (Cfr.: *A.A. Blok – Andrej Belyj. Perepiska*, «Wilhelm Fink Verlag», München 1969).

⁵ «Eravamo seduti io, Tata e Ivanov e abbiamo guardato l'album *Kindisch*, con il risultato di aver io mandato un messaggio alle creature infernali disegnate da Tata». (Lettera di Blok a Belyj del 19 febbraio 1905, in: *A.A. Blok – Andrej Belyj. Perepiska*, cit.).

⁶ *Tvari vesennie* fu pubblicata nel 1906 sulla rivista «Vesy» (n. 5). La poesia fu trascritta da Ljubov' Dmitrevna Blok con il titolo *Poslanie k lesnym tvarjam iz al'boma «Kindisch» T.N. Gippius*. Successivamente Blok cambiò il titolo in *Lesnye tvari*. (Cfr.: IVANOV-RAZUMNIK R., *Istorija stichotvorenij Aleksandra Bloka*, TsGALI, f. 1782, op. 1, n. 2, 1.74 ob. Cit. in: *A.A. Blok. Pis'ma k T.N. Gippius*, cit.).

Ad altri disegni dell'album *Kindisch (Blagodetel' nitse, Topajuščaja nogoj, Pesnja toj, kotoraja nevinno mučit, Prostaja i večernjaja, Večernie, Pesnja večernich, Zakatnye pesni)* si ispirò Blok per alcune sue poesie della raccolta *Puzyri zemli (Bolotnye čertenjatki, Bolotnyi popik, Na vesennem puti v teremok)*.

⁷ Cfr. *Literaturnoe nasledstvo*, t. 27-28, M. 1937. Boblovo era una tenuta dei Mendeleev, non lontano da Šachmatovo, in precedenza appartenuta ai principi Dadiani. Il vecchio nome era Babalovo, da *lovlja bab* (cfr. A. BLOK, *Zapisnye knižki (1901-1920)*, M. 1965).

Riguardo all'antica credenza di Boblovo scrive E.V. Pomerantseva: «Blok collega questa credenza alla morte del nonno (*il nonno del poeta, Andrej Nikolaevič Beketov, morì a Šachmatovo il 1° luglio 1902*) e in una lettera a Zinaida Gippius stabilisce un parallelo tra la credenza di Boblovo e la leggenda della città invisibile di Kitež. (Cfr.: POMERANTSEVA E.V., *Aleksandr Blok i fol'klor*, in: *Russkij fol'klor. Materialy i issledovanija*, III, M.L. 1958).

Per quanto riguarda l'accostamento della credenza di Boblovo alla morte del nonno del poeta la Pomerantseva si riferisce alla già ricordata annotazione del diario giovanile di Blok (26 giugno 1902) nella quale, subito dopo l'accenno alla credenza di Boblovo, seguono queste parole: «Didja sta molto male. Credo che la sua fine sia vicina. Oggi in particolare «lo sento». (*Literaturnoe nasledstvo*, cit.). Nella lettera a Zinaida Gippius cui fa riferimento sempre la Pomerantseva Blok scriveva: «Qui, in un villaggio vicino, esiste una strana credenza (e affatto inspiegabile storicamente): «lei corre nella segala» (letteralmente – e niente altro). Sembra che

produsse in Blok un profondo senso d'angoscia. Alcuni mesi dopo, questa antica leggenda tornò a turbare l'animo del poeta che annotò nel suo diario (26 giugno 1902): «Un'altra volta ancora, e sempre di sera, mentre prendevo il tè, sono stato colto da quel senso di angoscia profonda – mi era tornata in mente l'antica credenza di Boblovo»⁸.

Negli anni universitari le conoscenze di Blok nel campo del folclore si arricchirono e si approfondirono grazie alle lezioni tenute da alcuni tra i più eminenti filologi e studiosi di letteratura e di folclore del tempo, lezioni che Blok frequentò con assiduità e impegno⁹. La corrispondenza con i genitori è particolarmente ricca di annotazioni che testimoniano il grande interesse con cui il poeta seguì le lezioni di storia della letteratura russa di I.A. Šljapkin, il corso di storia delle letterature e del folclore slavi di P.A. Lavrov e le lezioni di filologia slava di K. Borozdin¹⁰.

Quanto alla competenza e alla sensibilità che Blok acquisì, e in brevissimo tempo, in queste discipline è sufficiente ricordare l'invito che al poeta rivolse E.V. Aničkov affinché collaborasse alla *Istorija russkoj literatury* di cui lo studioso era redattore insieme a D. Ovsjaniko-Kulikovskij¹¹.

Nell'ottobre del 1905 Tat'jana Nikolaevna Gippius, che da tempo si interessava alla mitologia slava soprattutto ai generi di magia, si rivolse a Blok per avere le indicazioni bibliografiche necessarie alle sue ricerche in questo campo.

La lettera di Blok a Tat'jana Gippius del 24 ottobre 1905, che qui riportiamo, è la risposta del poeta alla richiesta dell'amica disegnatrice. Le fonti menzionate nella lettera, più di cinquanta tra raccolte di testi del folclore slavo, saggi critici e studi, non sono soltanto la testimonianza di quanto

questa «lei» sia scomparsa prima del tempo. Qui c'è una coincidenza /.../ con la vostra «invisibile città di Kitež». (*Literaturnoe nasledstvo*, cit.).

Blok allude al viaggio che Zinaida Gippius e Dmitrij Merežkovskij fecero nella città di Kerženets e al lago Svetlojar in fondo al quale, secondo la leggenda, si trova l'«invisibile città di Kitež» (Cfr.: GIPPIUS Z., *Svetloe ozero. Dnevnik*, «Novyj put'», 1904, 1, 2). Secondo la leggenda (*Kitežskaja legenda*), la città di Kitež sprofondò nel lago Svetlojar per sfuggire alle devastazioni dei tartari. Nelle giornate serene, quando l'acqua del lago è calma e limpida, si può scorgere sul fondo la città sommersa e si può anche sentire il suono delle campane di Kitež.

⁸ *Literaturnoe nasledstvo*, cit.

⁹ Ricorda a questo riguardo il poeta Sergej Gorodetskij: «Blok non mancava mai alle sue lezioni (di P.A. Lavrov) e annotava tutto con estrema scrupolosità» (Cfr.: GORODETSKIJ S., *Vospominanija ob A. Bloke*, «Pečat' i revoljutsija», 1922, 1).

¹⁰ ŠLJAPKIN I.A., *Lektsii po istorii russkoj slovesnosti*, Praga 1915. L'edizione comprende le lezioni universitarie di I.A. Šljapkin relative al corso *Lektsii po istorii russkoj literatury s načala pismennosti do XVI veka*, così suddiviso per la parte relativa al folclore: *Teoria protischoždenija mifov*; *Vysšaja russkaja mifologija*; *Sovremennaja nizkaja mifologija na Rusi*; *Russkie narodnye obrjady i obyčaji (Koljada, Kupala)*; *Svadebnye obrjady*; *Istorija sem'i*; *Russkaja svad'ba*; *Russkie narodnye pogrebal'nye obrjady i pesni*; *Dolja. Sud'ba*; *Koldostvo. Zagovory*. Una copia etnografica del suddetto corso è conservata nella biblioteca «Saltykov-Ščedrin» di Leningrado. BOROZDIN K., *Russkaja slovesnost'. Lektsii čitannye studentam II-go kursa*, Praga 1902. SOBOLEVSKIJ A.I., *Lektsii po istorii russkogo jazyka*, M. 1888; *Materialy i issledovanija v oblasti slavjanskoj filologii i archeologii*, M. 1910.

¹¹ ANIČKOV E.V., OSVJANIKO-KULIKOVSKIJ D., *Istorija russkoj literatury. Narodnaja slovesnost'*, t. 1, M. 1908. Di Blok è il saggio *Poezija zagovorov i zaklinanij*.

ricco e vasto fosse il patrimonio scientifico e culturale di Blok relativo ai generi folcloristici ma aiutano anche ad individuare alcune tra le fonti cui il poeta attinse nella pratica creativa di quel periodo ed anche degli anni successivi, fino alla composizione del poema *Dvenadtsat'*, e permettono infine di entrare in quel ricco e complesso universo che era il laboratorio poetico di Aleksandr Blok.

Mnogouvažajemaja Tat'jana Nikolaevna!

Vot čto ja mogu soobščit' Vam po povodu slavjanskoj mifologii: v grude sočinenij možno soveršenno poterjat'sja. Samye raznoobraznye točki zrenija v izučenii vsech mifologij načali raspirat' istorikov s XVIII v. (osobenno, so vremeni provozglašenija romantičeskogo lozunga «narodnosti»). Udivitel'no, čto togda že i v Rossii oščup'ju i bez vsjakogo metoda stali sobirat' materialy (naprimer, Čulkov – narodnye pesni). Na Zapade k voprosam «narodnoj poezii» i mifologii srazu že tak ili inače imejut otnošenje samye krupnye imena Lessing, Vol'f, Šlegel', Šelling, i t.d., i t.d. – romantičeskaja plejada). K XIX veku mifologičeskoe izučenie polučaet metodologičeskie ustoi. Vsego šire (i kačestvenno i količestvenno) razvilis' dve osnovnyh teorii (XIX v.): 1) tak nazyvaemaja «mifologičeskaja» škola, kotoraja svjazivala osnovu narodnoj poezii s religioznym mifom i 2) smenivšaja ee, gospodstvujuščaja do sich por, škola «sравnitel'nogo izučenija», pol'zujuščajasja dannymi sравnitel'noj filologii, antropologii, – očen' ljubjaščaja razvenčivat' prežnich «mifologov», a vmeste s tem perenosit' tseñtr izučenija s zemli na knigi. Ee osnovnaja ideja – mnogoe mifologičeskoe okazyvaetsja prosto pozdnim christiansko-knižnym «nasloeniem».

Obe eti školy očen' privilis' i v Rossii. Rodonačal'nikami pervoj na Zapade byli Grimm («dogmatičeskaja mifologija»), Kun i Švarts («Meteoristy» – kul't buri i grozy). Maks Mjuller («soljarnaja» teorija – kul't Solntsa, teorija «ošibok jazyka»). Glavnoe sočinenie M. Mjullera prevedeno na russkij i frantsuzskij jaziki:

Maks Mjuller, Sравnitel'naja mifologija, perevod s anglijskogo I.M. Živogo, – «Letopis' russkoj literatury i drevnostej», t. V. 1863.

Max Muller, Essai de mytologie comparée, tr. de l'anglais par Ern. Renan, 1859.

Glavnye posledovateli Grimma i M. Mjullera u nas – Buslaev i Afanas'ev. U etich massa očen' zanimatel'nogo materiala (i, mne kažetsja, dlja Vas samogo interesnogo), ne osveščennogo kritičeskim metodom. Vot, naprimer, zaglavija nekotorych ich sočinenij:

Afanas'ev: 1) Russkie narodnye legendy, M. 1860 (sobranie legend – bylo iz'jato iz prodaži). 2) Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu, 3 toma, M., 1866-69. 3) Russkie narodnye skazki (u Vas est'). Ego že – Melkie stat'i: Deduška Domovoj («Archiv istoriko-juridičeskich svedenij Kalačeva», t. I (Vedun i ved'ma, M., 1851), Jazyčeskie predanija ob ostrove Bujane («Vremennik Obščestva Istorii i Drevnostej rossijskich», IX, 1858), Zomorfičeskie božestva i slavjane («Otečestvennye zapiski», 1852, n. 1-3). Poe-

tičeskie predanija o svetilach nebesnych («Biblioteka dlja čtenija», 1864), «O raduge», «Skazka i mif» («Filologičeskie zapiski», 1865).

O Afanas'eve možno najti v I tome slovarja Vengerova – s bibliografiej – naverno est' u Dmitrija Sergeeviča (°).

Buslaev (Posledovatel' Grimma).

1) «Istoričeskie očerki russkoj narodnoj slovesnosti i iskusstva», 2 toma, Spb. 1861.

2) «Narodnaja poezija», Spb., 1887 (prodolženie očerkov).

3) «Moi dosugi», 2 toma, 1886 (sborniki žurnal'nych statej, literatury i iskusstva).

Iz do-Grimmovskich russkich učenyh očen' vydajuščijsja – Snegirev, posledovatel' Šlegelja. Osobenno ego kniga – «Russkie prostonarodnye prazdniki i suevernye obrjady», M., 1837-39 (4 toma).

Sovremennaja škola, «sравnitel'naja», smenivšaja mifologičeskiju, predstavlena teper', kažetsja, lučše vsego našim akademikom Veselovskim. Ego sočinenija besčislenny, skol'ko ja znaju, ne lišeny stilja (nezavisimo ot učeno-sti), no truno čitaemy. Izvestny ego stat'i: «Sравnitel'naja mifologija i ee metod» («Vestnik Evropy», 1873, oktjabr'), issledovanija o koljadskih obrjadach i mnogoe drugoe (est' otdel'nyj ukazatel' ego sočinenij takže u Vengerova, Efrona i pročich).

Vsju etu skuku ja pišu Vam prosto dlja dokazatel'stva neisčerpamosti issledovanija. Mogu ešče pribavit' malo utešitel'noe, čto dlja nastojaščego izučenija «filosofii» i «istorii» mifologii nužno pol'zovat'sja sравnitel'nyjazykoznanijem, antropologiej i sotsiologiej, to est', naprimer, Tejlorom, Lebbokom, Menom, Mak-Lenanom, Morganom, Kovalevskim, Lakombom, Leturno, S-bevom, Tenom i t.d., i t.d. No lučše ja Vam vypišu, skol'ko mogu, raznyh sočinenij, predstavljajuščich ili syroj material, ili neposredstvennoe issledovanija kakich-nibud' obyčaev:

Kostomarov, Slavjanskaja mifologija, K., 1847.

Šelling, Mify slavjanskogo jazyčestva, M., 1849.

I. Sreznevskij, Svjatilišča i obrjady jazyčeskogo bogosluženija drevnyh slavjan, Char'kov, 1846.

A. Kotljarevskij, O pogrebal'nyh obyčajach drevnyh slavjan, M., 1869.

Al. Famintsyn, Božestva drevnyh slavjan, vyp. 1, Spb., 1884.

Archangel'skij, Pervye opyty mifologičeskich izučenij, Kazan', 1898.

Leger, La mythologie slave (nedavnjaja knižka s počti polnoj bibliografiej). Očen' polnaja bibliografija ešče (krome slovaraj) – u Filonova («Istorija russkoj slovesnosti»), 1903 – sama po sebe gimnazičeskaja kniga).

Pri razyskivanii ukazanij na russkiju mifologiju prihoditsja obraščat'sja k letopisjam, vizantijskim istočnikam i osobenno, k narodnym pesnjam i bylinam. Vot, verojatno, počti vse izvestnye sborniki narodnoj liriki i eposa:

Šejn, Russkie narodnye pesni.

Čudinskij, Narodnye skazki, pribautki i pobašenki, M., 1864.

Snegirev, Lubočnye kartinki russkogo naroda (nesravneno polnee ich 5 tomov Rovinskogo s bol'šim krasivym atlasom).

(°) Merežkovskij Dmitrij Sergeevič.

Dal', Poslovitsy russkogo naroda, M., 1862 (samyj polnyj).
 Chudjakov, Velikorusskie zagadki, M., 1861.
 Sacharov, Skazanija russkogo naroda, 2 toma, Spb., 1841-1849.
 Sacharov, Pesni russkogo naroda, 5 častej, Spb., 1838-1839.
 Tereščenko, Byt russkogo naroda, 7 tomov, Spb., 1848.
 Gil'ferding, Onežskie byliny, Spb., 1873.
 Bessonov, Kaliki perechožie, 6 vyp., 1861-64.
 Pesni, sobrannye Kireevskim i izdannye Bessonovym, vyp. I-X, M. 1860-1870.

Rybnikov, Sobranie pesen, c. I-III, 1861-64.
 Varentsov, Sbornik russkich duchovnyh stichov (est' raskol'nič'i).
 Sobolevskij, Velikorusskie pesni, 5 t.
 Vot ešče vspominaju slučajno i otryvočno: Bol'saja bibliografija, Mez'er, Russkaja slovesnost' XVIII-XIX vv., izd. Rubakina. Studenčeskaja dissertatsija.

V1. Solov'ev «Mifologičeskij protsess v drevnem jazyčestve» – interesno dlja znakomstva s M. Mjullerom – v «Sobr. soč.», t.I.

U Belinskogo (O narodnoj poezii) – izumitel'noj glubiny i ostroumija zamečanija – uže gegel'janske.

Suščestvujut slavjanskije teksty raznyh «Gromnikov», «Travnikov» i podobnoe.

U nas v Universitete «mifologičeskaja programma» raspoložena približitel'no po takomu planu: Vysšaja mifologija (russkaja). Perun, Volos, Jarilo (meždu pročim vse eti uže otvergnuty novejšej naukoj!). Sopostavlenija s Il'ej Prorokom, Georgiem Pobedonostsem i drugimi. Nižšaja mifologija. Pesni, Koljady (obriad, poželanija urožaja, gadan'ja, rjažen'e) Maslenitsa, Rusalin, Kupala (ob etom Potebnja, Famitsyn). Svad'ba – velikorusskie, maloruskie i beloruskie. Pogrebal'nye obrjady (kupanie duši, vychod duši čerez okna). Doli, sud'by, rod, rozanitsy, domovye, vera v sud'by, ščastlivyh ljudej, uročnyj čas. Vse eto soprovoždaetsja obyknovenno «mnenijami» učenyh.

Esli Vy zachotite izučat' mifologiju po otdelam, nužno prežde vsego razyskat' bibliografiju. Vot, naprimer, bibliografija otdela o zagovorach – počti polnaja.

Istočniki: Pypin, Ložnye i otrečennye knigi russkoj literatury.

L. Majkov, Velikorusskie zaklinanija.

Sacharov, Skazanija russkogo naroda.

Posobija: Afanas'ev, Poetičeskie vozzrenija...

Kruševskij, O zagovorach, «Izvestija Varšavskogo universiteta», 1876.

Potebnja, Maloruskaja pesnja po spisku XVI v.

Veselovskij, Razyskanija v oblasti russkogo duchovnogo sticha.

Buslaev, O schodstve odnogo russkogo zaklinanija s nemetskim.

Vs. Miller, Assirijskie zaklinanija i russkie narodnye zagovory.

V «Instočnikach» možno najti tselikom teksty zagovorov – ot jačmenija, ot zubnoj boli, čtoby korova ne ljagalas' i pročee.

Smotrel v slovare o svin'e. Tam ničego net interesnogo. Avtor utverždaet, čto svin'ja – ne glupoe životnoe i čto, po Pliniju, svinej otkarmlivali

BLOK E IL FOLCLORE

sušenými figami.

Ja budu sprašivat', gde možno najti simboliku sviney.

Požalujsta, izvinite, čto vse eto očen' skučno.

Iskrenno uvazajuščij Vas

Al. Blok
24.X.1905
S-P-B

Andrej Petkanov

PARTICOLARITÀ NELL'USO DEGLI AUSILIARI
ESSERE E AVERE

La grammatica italiana ricorre raramente, in maniera compiuta e sufficiente, all'aiuto dell'aspetto verbale per chiarire l'azione finita e non finita del verbo con le sue rifioriture, con le sue particolari sfumature espressive e a volte fantastiche e suadenti.

Un tale comportamento della lingua italiana appare in modo speciale nei casi in cui si possono usare sia *essere* che *avere*. Per esempio, nell'antica lingua italiana e presso i poeti il verbo *morire* significa comunemente, nella lingua di oggi, *cessare di vivere* ma poteva significare anche *uccidere*: *egli è morto* oppure *egli ha morto*: «Coloro che le avevan morto il figliolo»¹. Siccome con *avere* si formano tempi verbali di aspetto durativo, continuativo mentre con *essere* si ottiene un'azione finita, ne segue logicamente che si conservasse poco a poco solo il secondo caso, quello con *essere*, visto che *morto* vuole dire oggi *cessato di vivere* e non *ucciso*, ché quest'ultimo significato è reso ormai con il verbo *uccidere*. Un altro esempio ancora: *Ha piovuto* ed *È piovuto*.

Nel primo caso si mira all'azione, si ha l'impressione che è stata effettuata un'azione, nel secondo invece si è attirati dal fatto e dall'accaduto, da un fenomeno cioè compiuto, terminato: non si aleggia, né vi alita l'azione, bensì si è presenti piuttosto davanti ad una considerazione o constatazione. È vero d'altronde che, in pratica, queste due forme con *avere* e con *essere* in molti casi «vengono usate piuttosto promiscuamente, per esempio *questo libro ha (è) appartenuto a me, la pioggia ha durato (è durata) a lungo, ha (è) fiorito il melo*»². Uno può dire, in verità, indifferentemente *ha piovuto* o *è piovuto, ha appartenuto* o *è appartenuto*, senza nutrire preoccupazioni e sospetti circa eventuali differenze o sfumature di significato fra le due forme. Alcuni diranno, ad esempio, che si deve adoperare *ha piovuto*, altri, piuttosto, *è piovuto* ed altri, infine, diranno che in italiano si possono usare entrambe le forme. La verità risiede, come è stato già accennato, nel vario effetto aspettuale che si può percepire, qualora si ricorresse non sconsideratamente all'uso dell'uno o dell'altro ausiliare.

¹ G. CAPPUCINI, *Vocabolario della lingua italiana*, Torino 1930.

² G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, v. III, Torino 1969, p. 121.

Alcuni verbi come *passare*, *scendere*, *salire*... si usano di solito come verbi intransitivi, tuttavia essi possono essere usati come transitivi; come intransitivi si coniugano con *essere*, mentre quando si usano con valore transitivo richiedono l'ausiliare *avere*: *Hanno passato il ponte*, transitivo, ma *Sono passati di notte*, intransitivo.

Coniugato con *avere* il verbo esprime carattere continuativo dell'azione, con *essere* valore compiuto: *Ho corso tutto il giorno* però *Sono corso alla stazione*. Un altro esempio: *L'uccello ha volato sulla casa*, cioè un certo tempo (durata dell'azione), mentre *L'uccello è volato sulla casa o è volato via* esprime un'azione terminata, momentanea, un fatto.

Come è stato ricordato all'inizio, la grammatica italiana non fornisce spiegazioni sufficienti sulla caratteristica aspettuale dell'azione dovuta all'uso promiscuo sia di *avere* che di *essere*. Alcuni autori di grammatiche italiane preferiscono l'uso di *avere*, altri quello di *essere*. Nella grammatica di Ugolini s'incontra questa spiegazione: «Ogni tentativo di ridurre l'uso degli ausiliari in italiano a regola è stato sin qui vano; tutte le norme che qualche grammatica dà sono incerte, con eccezioni numerosissime, e scientificamente impugnabili». Eppoi: «Altri (verbi), seppure non molti, possono servirsi ugualmente bene di entrambi gli ausiliari: appartenere, durare, fiorire... «Altri ancora di fronte ai verbi, come *correre* e *volare*, distinguono fra l'uno e l'altro ausiliare, e adoperano *avere* se esprimono semplicemente e genericamente moto; *essere*, se esprimono moto a luogo con un termine esplicitamente indicato». ... «Ma con i verbi impersonali, denotanti alterazioni atmosferiche, oggi si preferisce adoperare l'ausiliare *avere*. *Ha piovuto* (meglio di *è piovuto*)...»³. Invece nella grammatica di Fochi si legge: «*Nevicare* e *piovere* preferiscono l'ausiliare *essere*: *È (meglio che ha) piovuto, stanotte?...*»⁴. Fornaciari scrive: «Pe' verbi di moto vale questa regola: se essi sono costruiti in modo da lasciar sentire l'azione del moto, prendono *avere*; p. es.: *ho salito le scale*... e in generale quando reggono un oggetto. Se invece questi stessi verbi non fanno sentire l'azione speciale del moto, ma lo scopo di essa, il termine a cui mira, allora prendono *essere*; p. es.: *son salito in casa*... Gli impersonali usano regolarmente l'ausiliare *essere*; p. es.: *è piovuto, è accaduto*... *Fare* richiede *avere*: *ha fatto duopo; oggi ha fatto caldo*: per dire: *è stato caldo*»⁵. Nella grammatica di Goidanich si incontrano le seguenti dichiarazioni: «S'usano *avere* coi transitivi attivi; cogli' intransitivi esprimenti attività del corpo o dello spirito... se esprimono moto circoscritto in luogo: *Io ho corso (molto) in giardino*. *Essere*, se esprimono moto a luogo: *Son corso da te in giardino. Sono andato*. Ma coi verbi impersonali, *Essere* o *Avere*, indifferentemente: *È finito* o *A' finito di piovere*. Con altri verbi che possono essere insieme transitivi e intransitivi: s'usa a seconda del caso *Essere* o *Avere*: es. *O' sfuggito il pericolo; Sono sfuggito al pericolo...*»⁶. La Čerdanceva – esprime la seguente opinione: «Con i verbi

³ F. UGOLINI, *Grammatica italiana*, Milano 1941, p. 161.

⁴ F. FOCHI, *L'italiano facile*, Milano 1965, p. 275.

⁵ R. FORNACIARI, II, Firenze 1923, p. 52/3.

⁶ P.G. GOIDANICH, *Grammatica italiana*, Bologna 1926, p. 52/3.

impersonali: *stamattina è piovuto* (con i verbi che indicano fenomeni atmosferici può essere usato anche l'ausiliare *avere*: però *essere* è sempre preferibile)⁷. Nella grammatica di Battaglia e Pernicone leggiamo: «Prendono sempre l'ausiliario *essere*, quando sono usati nel significato intransitivo, quei verbi che hanno anche significato transitivo: *la lezione è cominciata da un prezzo; il maestro ha cominciato la lezione*»⁸. Palazzi nel suo dizionario spiega nel modo seguente l'uso dei verbi ausiliari *essere* o *avere* con *piovvere*: è preferibile *essere* quando l'azione è impersonale»⁹. In un articolo dedicato alla questione del verbo nella lingua italiana, dove è anche trattata la questione di *avere* e dell'aspetto verbale in italiano, Saronne non si pronuncia sull'aspettualità di *avere* ed *essere*¹⁰. Castelfranchi, in un articolo sugli aspetti verbali dei tempi, tratta dell'aspetto verbale dei vari tempi, ma non accenna alle caratteristiche aspettuali di *avere*¹¹.

A proposito dell'aspetto verbale nella lingua italiana Giacomo Devoto si esprime in questi termini: «In italiano queste differenze sono in gran parte determinate con mezzi lessicali, cioè con parole diverse. Tuttavia esistono ripieghi e costrutti complicati che ci permettono di distinguere anche nella nostra lingua diverse «quantità di azione» nell'ambito di uno stesso verbo. Si dice *aspetto durativo* la quantità dell'azione che dura, *aspetto momentaneo*, quello dell'azione istantanea, *aspetto iterativo* quello dell'azione che si ripete, *aspetto singolativo* quello dell'azione isolata»¹². In questi ultimi anni sono apparsi diversi articoli scientifici sulla questione dell'aspetto nella lingua italiana, scritti da studiosi come P. Berrettoni, G. Borgato, M. Sbisà, P. Bertinetto ed altri. Ma la questione dell'uso promiscuo degli ausiliari *avere* ed *essere* rimane ancora aperta. Nonostante l'opinione più diffusa che sarebbe indifferente l'uso di *avere* o di *essere*, l'uso promiscuo dei due ausiliari non potrebbe essere privo di una vicendevole concorrenza: la stessa logica della lingua, della sua natura, non lo permetterebbe; ci si dovrebbe dunque aspettare una concorrenza fra questi due impieghi.

Tale uso promiscuo di *avere* ed *essere* costituisce una realtà linguistica nell'italiano e in appoggio a quanto già detto bisogna dire che s'incontrano insigni conoscitori della lingua italiana che ricorrono a queste due forme allo scopo di realizzare sfumature legate alle caratteristiche aspettuali dell'azione rappresentata. Alcuni esempi, a titolo di conferma: «Intanto il sagrestano *aveva cominciato* a scampanellare. Ora ci volevano soltanto dieci minuti e *sarebbe cominciata* la messa». (M. Serao, *O Giovannino o la morte*). Nel primo caso l'uso di *avere* in *aveva cominciato* procura continuità e durata indeterminata dell'azione. In *sarebbe cominciata* con *essere* si insiste sulla staticità dell'azione e su una sua maggiore precisazione. Un altro esem-

⁷ T. ČERDANTSEVA, *Perfezionate il vostro italiano*, Mosca 1972, p. 311.

⁸ S. BATTAGLIA, V. PERNICONE, *La grammatica italiana*, Torino 1957, p. 287.

⁹ F. PALAZZI, *Novissimo dizionario della lingua italiana*, Milano 1959.

¹⁰ E.T. SARONNE, *La questione del verbo in italiano*, «Lingua e stile», 1970, pp. 271-281).

¹¹ S. CASTELFRANCHI, *Capacità locative e aspetti dei tempi verbali*, «Atti della SII», IV, II, pp. 649-665.

¹² G. DEVOTO, *Introduzione alla grammatica*, Firenze 1946, p. 153/1.

pio ne *Il podere* di Tozzi: «... qualche ora prima *era piovuto*, e con la terra vapora» «ci avevano detto di aspettare perché *avrebbe spiovuto*». Nel primo caso (*era piovuto*) si ha un fatto, si insiste sulla compiutezza dell'azione e non sul suo carattere continuativo, che sarebbe ottenuto con *aveva piovuto*. Con *avrebbe spiovuto* si insiste sul carattere continuativo dell'azione, di cui si attende la conclusione. Un terzo esempio lo troviamo in *Jeli il pastore* di G. Verga: «Jeli il pastore... *era piovuto* dal cielo, e la terra l'aveva accolto». È un caso particolarmente interessante, soprattutto perché illustra un uso obbligatorio dell'ausiliario *essere*, proprio a causa della aspettualità indispensabile nell'esempio citato. Infatti, la caduta dal cielo di Jeli non può essere che un fatto momentaneo, aspetto di un'azione completamente terminata, compiuta. Usando *avere* si sarebbe arrivata ad un non senso, perché l'azione avrebbe espresso un aspetto continuativo e iterativo.

Queste caratteristiche aspettuali dei verbi ausiliari in italiano si manifestano evidentemente molto più velate, appannate e multiformi. Infatti, fra *la lezione è valsa* e *la lezione ha valso*, a prima vista manca una differenza sensibile nel significato. Tuttavia vi si sente una certa differenza. Nel primo caso si è in presenza di un fatto compiuto, con *essere*, di uno stato si direbbe, privo di qualsiasi attività. Nel secondo caso invece il soggetto è impegnato nell'azione stessa, la quale è scoperta, avverita. In questo caso l'azione è indirizzata logicamente verso qualche oggetto comprensibile, sottinteso. In entrambi i casi l'attenzione si sofferma piuttosto sul valore lessicale e non tanto su quello aspettuale, nonostante che in fondo sia sempre quest'ultimo a formare tali differenziazioni ricorrendo all'uno o all'altro ausiliario. Un altro esempio ancora: *la pianta è fiorita* e *la pianta ha fiorito*: nel primo caso si ha la constatazione di un'azione compiuta, finita, un fatto in cui il soggetto non compie nessun'azione. Nel secondo caso invece il soggetto è attivo, esso compie un'azione. Si è davanti ad una nuova interpretazione (semantica) corrispondente all'azione verbale. Un caso simile lo si nota nel seguente esempio: *la carne è infrollita* e *la carne ha infrollito*. Con *essere* si assiste alla constatazione di un fatto, mentre con *avere* si costata un processo: il proseguire dell'infrollimento della carne.

In conclusione, con *avere* la tendenza è di sottolineare il tempo e l'azione, mentre, con *essere*, il risultato e la copula. Perché i verbi intransitivi possano esprimere un'azione continuativa, nella quale si possa dunque avvertire l'attività del soggetto, si ricorre all'ausiliario *avere*: *ho corso*, *ho riso*, *ho abbandonato*, *ho lavorato*, *ho pensato*; quando alcuni di essi esprimono solamente un'azione continuativa, si coniugano unicamente con *avere*.

I verbi impersonali, i quali indicano fenomeni meteorologici: *albeggia*, *annotta*, *imbrunisce*, *balena*, *fulmina*, *folgora*, *lampeggia*, *diluvia*, *grandina*, *nevicca*, *piove*, *tuona*, ecc., si coniugano nei tempi composti con *avere* o con *essere*, secondo l'opportunità di determinare la sua compiutezza: *ha albeggiato un certo tempo* (continuità evidente dell'azione) e *è albeggiato alle quattro* (azione momentanea segnalazione del fatto); così *ha grandinato* esprime l'azione stessa, è *grandinato* il fatto avvenuto una volta sola nel passato senza traccia di continuità.

Non sembra convincente la spiegazione di Regula e Jernej relativa alle

proposizioni seguenti: «*Ha piovuto tutta la notte* (fatto semplicemente constatato). *Non uscir di casa senza ombrello: è piovuto* (segnalazione di un fatto, che fa pensare alle conseguenze)»¹³. Nella prima proposizione v'è un elemento di continuità (evidentemente ogni cosa è oggetto di constatazione, anche la continuità dell'azione si può constatare). Nella seconda proposizione si sottolinea un fatto. È il fatto stesso che può far pensare alle conseguenze. È sfuggito agli autori il significato proprio dell'azione verbale e del suo aspetto. Tale opinione s'incontra anche in Fogarasi: «*Guarda come luccicano le strade: è piovuto*; in questo caso si pensa all'azione compiuta, o anche alle conseguenze dell'azione e al suo possibile ripetersi»¹⁴. In questo caso si può pensare all'azione compiuta o piuttosto al fatto. Quanto alle conseguenze dell'azione, queste possono conseguire anche con *ha piovuto*.

L'aspetto verbale giova anche a spiegare l'impiego di *essere* nella formazione dei tempi composti dei verbi pronominali. Questo processo di transizione di *avere* verso *essere* nei tempi composti dei veri pronominali G. Rohlfs spiega nel modo seguente: «In corrispondenza di *ti ho lavato, l'ho lavato* ci si dovrebbe attendere *avere* anche quando il pronome personale ha funzione riflessiva: *mi ho lavato, ti hai lavato...* Ma frattanto s'era venuta sempre più imponendo la costruzione del verbo riflessivo con *essere*; il che si spiega da un incrocio di *mi ho lavato* con *sono lavato*» (*op. cit.*, p. 124). Secondo Rohlfs, si potrebbe aggiungere che si passa a *essere* per esprimere più nettamente la compiutezza dell'azione: *mi son lavato* di contro a *mi ho lavato*, dove abbiamo azione transitoria. Tale questione viene chiarita dall'aspetto verbale. Detto uso di *avere* non è ancora del tutto scomparso nella lingua poetica.

Con i verbi modali *dovere, potere, volere* si sogliono usare i due verbi ausiliari *avere* e *essere*: *ho potuto uscire* e *sono potuto uscire, ha dovuto andare* ma anche *è dovuto andare*; e si ottengono due diversi aspetti stilistici: con *avere* si sottolinea il verbo ausiliario, con *essere* si mette in rilievo un miglior legame con il verbo modale.

Il passato prossimo, com'è noto, è il tempo composto più diffuso nella lingua italiana, il cui uso si va sempre più estendendo. Nelle grammatiche e nei vocabolari si legge che questo tempo composto è in relazione con l'azione presente e che può sostituire il passato remoto restringendo sempre più il suo spazio. Non si accenna però mai alla caratteristica aspettuale del passato prossimo. Questa espansione del passato prossimo dovrebbe essere collegata alla multifunzionalità aspettuale dell'ausiliario *avere*, come anche alla sua prevalenza su *essere* nei casi di uso binario. Questa funzione del passato prossimo evidentemente soddisfa pienamente le esigenze della lingua, e forse anche per tale ragione si arriva all'uso sempre più diffuso del passato prossimo.

L'interesse per lo studio del passato prossimo e dei tempi composti da una parte e del passato remoto dall'altra sembra far crescere l'attenzione degli studiosi intorno alla questione delle caratteristiche aspettuative dei tempi

¹³ M. REGULA, J. JERNEJ, *Grammatica italiana descrittiva*, Bern 1965, p. 151.

¹⁴ M. FOGARASI, *Grammatica italiana del Novecento*, Budapest 1969, p. 234.

composti. Così P. Bertinetto offre un esempio molto interessante a sostegno dell'assunto qui sviluppato»: In altre parole, se dico che:

Giovanni *è partito* in mezzora non posso dichiarare che per tutta la durata di quella mezzora Giovanni è partito; mentre se affermo che:

Giovanni *ha fatto il bagno* in mezz'ora posso poi asserire che, per tutta la durata di quella mezzora, Giovanni ha compiuto un processo che consisteva nel fare il bagno, anche se la conclusione del processo medesimo è stata raggiunta solo al termine di quel dato lasso di tempo»¹⁵. A. Rocchetti, trattando l'uso dei verbi ausiliari con i verbi intransitivi, giunge alla conclusione che l'uso del verbo *vivere* è connesso a sfumature aspettuali: «... chaque Italien a donc le choix pour l'intransatif *vivre* entre l'auxiliaire *avoir* indiquant une activité qui n'a reçu aucune entrave et l'auxiliaire *être* qui s'impose lorsque le verbe est conçu comme limité dans son déroulement»¹⁶. Dunque:

aveva vissuto

era vissuto

Gabbay e Moravcsik trattano anche loro della continuità e della compiutezza dell'azione nella sfera del passato prossimo. Gli autori osservano che i continuativi richiedono necessariamente una specificazione, mentre ciò non sarebbe vero coi processi conclusi:

Lo zio	}	è arrivato
		è morto
		ha fatto colazione

va benissimo, mentre le proposizioni:

Giovanni ha	}	guardato
		ca-
		mminato
		goduto

risultano strane fuori da un contesto che le spieghi¹⁷. Dall'ultimo esempio appare chiaro, anche se è rivolto in un'altra direzione, che esso avvalorava indirettamente la tesi delle caratteristiche aspettuali, dei due verbi ausiliari, così come delle più grandi possibilità insite in quel senso di *avere*.

Stando sempre nell'ambito delle caratteristiche aspettuali di *avere*, il quale, come è evidente, esprime la continuità dell'azione, si potrebbe ricordare che in casi particolari, quando l'accento logico nel passato prossimo

¹⁵ P. BERTINETTO, *Il carattere del processo (Aktionsart) in italiano*, in *Accademia della Crusca*, Firenze 1981.

¹⁶ A. ROCCHETTI, «Sono» o «bo vissuto»? *L'emploi des auxiliaires avec les verbes intransitifs*, Paris III/VIII, p. 122.

¹⁷ D. GABBAY e J. MORAVCSIK, *Verbs, events and the flow of time*, in *Accademia della Crusca*, Firenze 1979.

cade, da un punto di vista contestuale, sull'ausiliario *avere* e non sul participio passato di un verbo transitivo, si ha la sensazione che detto ausiliario esprima un'azione compiuta, statica. La concorrenza da parte dello stativo *essere* contribuisce forse a dar luogo a un tale risultato. Nel caso, per esempio, di *ho mangiato* l'accento cade su *avere* e si avverte un fatto, la compiutezza di una azione. In *ho mangiato tutta la notte*, dove l'accento cade piuttosto sul principio passato collegato con *tutta la notte*, si avverte invece la continuità dell'azione. Questa polivalenza del *passato prossimo* contribuisce all'uso sempre più diffuso di questo tempo composto nella lingua italiana.

La questione dell'uso del *passato prossimo* non è tanto semplice, se si considerano anche le varietà dialettali le tante influenze subite durante lo sviluppo storico della lingua. Non è neanche tanto agevole seguire tutte le sfumature aspettuali espresse dal verbo ausiliario.

Qui di seguito darò una rappresentazione grafica concernente l'uso di *avere* e *essere*, e la loro reciproca concorrenza. Gran parte dei verbi che si coniugano con i due ausiliari sono i cosiddetti *verbi meteorologici*, però a sottendere questi particolarismi sono l'aspetto verbale ed il suo carattere universale.

	passato prossimo	
	azione	risultato
	<i>avere</i>	<i>essere</i>
	ha piovuto	è piovuto
	ha volato	è volato
	ha vissuto	è vissuto
○→	ha piovuto da mezzanotte in poi	
-----	ha piovuto tutta la notte	
○-----	○ha piovuto per due ore ecc.	
	○è piovuto	
←○	è piovuto tutta la notte (risultato, fino al momento o questione di constatazione di un fatto)	

La diversa caratteristica aspettuale dei verbi ausiliari *avere* ed *essere*, nei casi della loro reciproca concorrenza, avrà ammesso questa loro coesistenza. La lingua unitaria italiana si sta formando da poco più di un secolo. Essa quindi si trova in un processo attivo diretto al conseguimento di una maggiore stabilità normativa. Si potrebbero ricordare numerose influenze dialettali, regionali, storiche atte a rafforzare le spiegazioni fornite finora sulla compatibilità nell'uso degli ausiliari *avere* ed *essere*. Esse però potrebbero trovare posto solo in una ricerca più ampia e particolareggiata.